O. C.

Ольга Седакова

.....

СТИХИ

ПЕРЕВОДЫ

POETICA

MORALIA

Ольга Седакова

MORALIA

эссе · лекции · заметки
интервью

*
*
*
*

Электронное издание

Настоящее электронное издание предоставляется для бесплатного личного некоммерческого использования. Цитирование допускается с обязательным указанием имени автора и источника. Электронный файл воспроизводит авторский макет печатного издания. Библиографическое описание оригинальной публикации приводится ниже в справочных целях.

Седакова Ольга Александровна
Четыре тома. Том IV. Moralia
М.: Русский фонд содействия образованию и науке, 2010. 864 стр.

В заключительный том четырехтомного издания избранных работ Ольги Седаковой вошли эссе на моральные, философские и богословские темы.

Вопреки тенденции к замыканию в узкие специализации, предусматриваемые современным миром во всех областях, в том числе, и в сфере знания и культуры, проза Ольги Седаковой возвращается к широкому гуманизму, к настоящей «фило-софии» (понимаемой как способность признавать цельность реальности, ее глубинную связь с Тайной Бытия и жизненное участие человека, его ответственность перед ним). С тончайшей интуицией Ольга Седакова обращается к тем великим личностям всех времен истории, в которых живет именно это сознание, и как бы в беседе с ними размышляет о главных темах, волнующих человечество во все времена. Так, о *воле* речь идет в связи с Данте, о *символе* – в связи с Гете и Пастернаком, о *мысли* – в связи с Пушкиным, о *мифе* и *гуманизме* – в связи с Манном и Кереньи.

Вошедшие в том тексты, разнообразные и жанрово, и тематически, объединены общим фундаментальным интересом – по-новому увидеть «человеческое положение» (conditio humana), относительно которого как будто уже достигнуто безрадостное согласие; приняв всерьез прошлое и настоящее, вывести на свет силу, жизнь и надежду, исходно открытые человеческому существу.

Том разделен на две неравных части – *Темы* и *Лица*. В очерках второй части Ольга Седакова вспоминает о людях, с которыми ей довелось встретиться, и которые собственной жизнью решали те *темы*, речь о которых идет в первой части. Благодаря личному свидетельству и усилию памяти и внимания читатель оказывается захваченным присутствием Иоанна Павла II, митрополита Антония Сурожского, С.С.Аверинцева, В.В.Бибихина, прот. А.Шмемана, А.И.Солженицына, и других, не столь известных, но также прекрасных и благородных лиц.

© Седакова О.А., 2010
© Райхштейн А.А., оформление, 2010

Содержание

От автора · *8*

I. ТЕМЫ

Свобода как эсхатологическая реальность · *13*
Разговор о свободе с А.И.Кырлежевым · *30*
Европейская традиция дружбы · *65*
Голос друга. Голос Европы · *82*

*

М.М.Бахтин – другая версия · *88*
Мужество и после него. Заметки переводчика · *99*
Гермес. Невидимая сторона классики · *125*
Героика эстетизма · *176*

*

Письмо об игре и научном мировоззрении · *198*
Творчество и вера.
Время и язык. Автор и читатель · *208*
О времени. О традиции.
О писаном и неписаном праве · *221*
Оправдание права · *247*

*

Моралистическое искусства, или о зле посредственности · *254*
Власть счастья · *271*
«Лучший университет» · *284*
Ноль, единица, миллион.
Моцарт, Сальери и случай Оболенского · *292*
Мудрость надежды: Данте · *310*

*

Искусство как диалог с дальним · *323*

Благословение творчеству и парнасский атеизм · *334*

Вещество человечности.
Беседа с Патриком де Лобье · *346*

После постмодернизма · *361*

*

Посредственность как социальная опасность · *376*

Обсуждение «Посредственности».
Вступительное слово · *417*

«Нет худа без добра».
О некоторых особенностях отношения
к злу в русской традиции · *430*

Нам нечего сказать? · *453*

Цельность и свобода · *460*

Пустота: кризис прямого продолжения.
Конец быстрых решений · *478*

*

Дитрих Бонхеффер для нас · *493*

Апология рационального.
Сергей Сергеевич Аверинцев · *519*

Символ и сила.
Гетевская мысль в «Докторе Живаго» · *548*

Вечная память. Литургическое богословие смерти · *656*

*

The Light of Life · *677*

II. ЛИЦА

Наши учителя. Михаил Викторович Панов.
К истории российской свободы · *709*

Последняя встреча · *719*

Учитель музыки.
Памяти Владимира Ивановича Хвостина · *727*
О Венедикте Ерофееве
1. Москва – Петушки · *741*
2. Пир любви
на «Шестьдесят пятом километре»
или Иерусалим без Афин · *747*
«Вечные сны, как образчики крови».
О Ю.М.Лотмане и структурной школе
в контексте культуры 70-х годов · *757*
Рассуждение о методе · *768*
Два отклика на кончину
Сергея Сергеевича Аверинцева
1. Памяти С.С.Аверинцева · *795*
2. Слово С.С.Аверинцева · *799*
О Владимире Вениаминовиче Бибихине
1. Место человека. На смерть В.В.Бибихина · *812*
2. «Всё настоящее редко» · *816*
«Михаил Леонович Гаспаров» · *821*
Два отклика на кончину Иоанна Павла II
1. TOTUS TUUS · *826*
2. В День Милосердия · *830*
О Владыке Антонии Митрополите Сурожском
1. Проповедь для взрослых · *836*
2. Сила присутствия · *844*
Солженицын для будущего · *852*
Отец Александр Шмеман и поэзия · *857*

Алфавитный указатель · *860*

От автора

Этот том, для которого мне трудно было найти название, состоит из двух неравных по объему частей: первая часть называется «Темы», вторая – «Лица».

В первую часть, «Темы», включены работы, посвященные свободе, дружбе, воле, опыту, времени, традиции, символу, гуманизму, мифу, игре, современности, праву, счастью, мужеству, надежде, ближнему и дальнему, смерти, злу, дару, посредственности, пустоте, цельности. Эти темы можно отнести к моральным – в старинном смысле этого слова. Чаще всего они ставятся не отвлеченно, а в связи с каким-то сочинением, каким-то автором: так, о мужестве речь идет в связи с Паулем Тиллихом и Мерабом Мамардашвили, о символе – в связи с Гете и Пастернаком, о мифе – в связи с К.Кереньи и Т.Манном.

Жанры этих размышлений очень разные: некоторые из них по качеству обработки близки к исследованиям, другие более эссеистичны; это и интервью, и лекции, и выступления в разных аудиториях; есть даже страницы из дневника и письма. Составляя такую разнородную смесь, я исходила прежде всего из темы, которая в них поставлена. О свободе, например, можно говорить и в лекции, и в интервью, и в письме.

Вторая часть, «Лица», посвящена людям, для которых естественно было жить в пространстве этих тем, решать их в собственной судьбе и творчестве. Встреча с каждым из них была для меня даром и уроком. Из тех, о ком здесь идет речь, только о. Александра Шмемана и А.И.Солженицына мне не приходилось встречать лично. С многими нас связывали долгие отношения.

Читателя заранее благодарю за терпение и труд, которых неизбежно требует общение с такими текстами.

О.С.

Азаровка, 30 сентября 2009

. . . . . .

I. ТЕМЫ

. . . . . .

*

Свобода
как эсхатологическая реальность[1]

Я начну со стихов, которые я люблю со школьных лет. Это стихотворение П.Элюара. Когда-то я узнала его в переводе П.Антокольского, а теперь, для нашего разговора, перевела заново.

На школьных моих тетрадях
На липовой коре
На зыбком песке на снеге
Я имя твое пишу

На всех прочтенных страницах
На всех пустых листах
Камне крови бумаге и пепле
Я имя твое пишу

На позолоченных рамах
На винтовках солдат
На королевской короне
Я имя твое пишу

На джунглях и на пустыне
На гнездах на кустах
На каждом эхе детства
Я имя твое пишу

[1] Выступление на Международной научно-богословской конференции «Свобода – дар Духа и призвание в церкви и обществе», Москва, 16–18 августа 2006 года.

На откровеньях ночи
На белом хлебе дней
На первых днях обрученья
Я имя твое пишу

На клочьях моей лазури
На заводи солнце мхе
На озере лунной ртути
Я имя твое пишу

На нивах до горизонта
На быстрых крыльях птиц
На мельнице светотени
Я имя твое пишу

На каждом броске рассвета
На море на кораблях
На безумной горной вершине
Я имя твое пишу

На рыхлой пене тучи
На смертном поте грозы
На затяжном ненастье
Я имя твое пишу

На всех сверкающих формах
На колоколах цветов
На истине наглядной
Я имя твое пишу

На всех секретных тропинках
На торных прямых путях
На уличном столпотворенье
Я имя твое пишу

На лампе, во тьме зажженной,
На лампе, потухшей к утру
На всех домах приютивших
Я имя твое пишу

На яблоке разделенном
Между зеркалом и жильем
На пустой моей постели
Я имя твое пишу

На псе моем бедолаге
На приподнятых ушах
На лапе его неуклюжей
Я имя твое пишу

На трамплине порога
На знакомых вещах
На пламени благословенном
Я имя твое пишу

На всякой познанной плоти
На лице моих друзей
На каждом рукопожатье
Я имя твое пишу

На окне выходящем в чудо
На внимательных губах
За полосой молчанья
Я имя твое пишу

На укрытьях моих разбитых
На рухнувших маяках
На стенах тоски и скуки
Я имя твое пишу

На полном равнодушье
На голом сиротстве моем
На похоронных маршах
Я имя твое пишу

На вернувшемся здоровье
На исчезнувшей беде
На безоглядной надежде
Я имя твое пишу

И силой этого слова
Я вновь начинаю жить
Рожденный чтоб знать тебя
Чтобы тебя назвать

Свобода.

Это стихотворение написано в 1942 году в антифашистском подполье. Его краткое резюме: поэт пишет имя свободы на всей своей жизни и на всем, что он встречает в мире. При этом почти каждая конкретная вещь, которую он выбирает из этого «всего», поражает. Что происходит с этими вещами после того, как на них написано имя «свободы»? С «истиной наглядной», с «голым сиротством», с «каждым рукопожатьем»? Они становятся *открытыми*, они больше не заперты в собственной данности, у них есть другое, *будущее*. Тема свободы (в ее высоком регистре) непременно связана с будущим; несвобода (рабство, необходимость и т. п.) – с отсутствием будущего. И, тем самым, с отсутствием настоящего – в полном его смысле.

Элюар – не христианский автор, но то движение, которое он совершает в этих стихах, есть прямая противоположность действию антихриста, который, как известно, на

всем пишет свое имя или имя зверя (Апок. 13,16–17). Посвящение вещей свободе означает отказ от обладания ими. Это и есть «святая свобода» поэтической традиции.

Признаюсь: мне хотелось бы не перевести, а написать такое стихотворение. Я думаю, многим поэтам хотелось бы того же. По существу, они это и делали, в другой форме.

Пушкин:

Свободы сеятель пустынный
Я вышел рано, до звезды...

или:

Я стал доступен утешенью;
За что на Бога мне роптать,
Когда хоть одному творенью
Я мог свободу даровать!
(«Птичка»)

Или:

Любовь и тайная свобода
Внушали сердцу гимн простой...
(«К Н.Я. Плюсковой»)

Пушкинская «тайная (таинственная) свобода» станет законом русской поэзии.

Блок:

Пушкин! Тайную свободу
Пели мы вослед тебе!
(«Пушкинскому дому»)

Он же (о поэте):

Он весь – дитя добра и света,
Он весь – свободы торжество!
(«О, я хочу безумно жить...»)

Мандельштам:

– Я свободе, как закону,
Обручен, и потому...
(«О свободе небывалой...»)

Мария Петровых:

Не шум газетной оды
Журнальной болтовни
Лишь тишина свободы
Прославит наши дни. –

вплоть до Бродского:

Усталый раб – из той породы,
что зрим все чаще –
под занавес глотнул свободы.
Она послаще
Любви, привязанности, веры...

Да, вплоть, поскольку здесь нам придется подвести черту и услышать о свободе совсем другое:

Нам всем грозит свобода,
Свобода без конца
Без выхода без входа
Без матери-отца

Посередине Руси
За весь двадцатый век
И я ее страшуся,
Как честный человек
(Д. Пригов)

Из слова «свобода» в нашем современном контексте исчезла поэзия, исчез высокий регистр ее смысла. Та свобода, о правомочности которой теперь спорят, прозаична. Ее имя – имя прав индивидуума перед безличными инстанциями, прав меньшинств, свободы выбора и т. п. (в либеральном истолковании). В устах тех, кто свободы страшится «как честный человек», – это название хаоса, беззакония, попустительства, это отпущение на волю всего

разрушительного в человеке. Никто не будет, как Элюар, писать на всех вещах таких имен, ни первого, ни второго. Быть может, мы были последней страной, где свобода – для некоторых, для ничтожного меньшинства[1] – в высшей мере сохраняла свой поэтический, нравственный и в своем роде («святая свобода» XIX века) религиозный пафос: «За нашу и вашу свободу». В этом лозунге была глубокая интуиция свободы: тот, кто узурпирует свободу другого, не свободен, насильник не свободен, лжец не свободен. Тот пафос свободы имел в виду не «неподчинение любому приказу», а неподчинение откровенному злу, отказ от соучастия в нем. Не «не хочу быть подневольным!» – а «Не хочу быть виноватым (низким, ничтожным, предателем!)», вот что значила эта страсть свободы.

Я не буду много говорить об отношении политического и поэтического смысла свободы. Они несомненно связаны. «Тайная свобода» – это не свобода исподтишка. Многие свободолюбивые стихи привычно истолковывают в простом политическом смысле. В самом деле, они часто возникают в обстоятельствах грубой политической несвободы. Но имеют в виду нечто большее и по существу другое. Художник и мыслитель, почитающий свободу, может быть – и чаще всего бывает – человеком консервативных и лоялистских взглядов в политике (как зрелый Пушкин, как Данте, мечтавший не о всеобщей анархии, а о всемирной монархии). Ведь лояльность – к относительно ней-

[1] Ср. дневниковую запись В.В.Бибихина о чтении С.С.Аверинцева: «Лучше всего он в предисловии, там, где говорит, как, сдирая с себя кожу, душа молитвенно рвется из мира, где говорит о свободе, жемчужине и царстве. Как я его понимаю, в этой страсти к свободе» // В.В.Бибихин. Алексей Федорович Лосев. Сергей Сергеевич Аверинцев. М.: Ин-т св. Фомы, 2004. С. 354.

тральным вещам – больше похожа на форму свободы, чем бунт (о чем говорит эпизод с динарием кесарю).

Осмелюсь обобщить: саму природу поэзии (и вообще искусства), ее любимую тему, ее форму и ее содержание составляет свобода («Рожденный чтоб знать тебя, Чтобы тебя назвать»). Свобода – первое условие самого творчества (известный сюжет: птицы в клетке не поют). Прославление свободы – и ее наглядная демонстрация, которую представляет собой каждое вполне удавшееся сочинение. Там, где нарушен закон свободы, красоты не возникнет. Рабское, расчетливое, трусливое, неискреннее некрасиво. (Чтобы не быть неправильно понятой: наглое не меньше, чем робкое, – знак рабства; ср. эпизод из Саксона Грамматика, пропущенный Шекспиром, в котором вещий Амлет-Гамлет угадывает низкое происхождение королевы по «наглости в ее взгляде».) В свободе есть покой и великая стройность, как показывает нам искусство. Вот одна из прекраснейших строк русской поэзии:

Унылая пора, очей очарованье.

Эти слова, эти звуки вместе как будто свободнее, чем врозь. Мы не чувствуем ни малейшего насилия в их соединении – как будто они сами выбрали быть вместе.

В современных контекстах, как я уже сказала, свобода выглядит прозаически. Это никак не «последняя вещь», не «последнее слово».

Свобода рассматривается здесь как пустое и по преимуществу отрицательное понятие.

Пустое – поскольку предполагается, что свободу можно наполнить чем угодно и употребить как угодно, во зло и

во благо (едва начав говорить о свободе, тут же соскальзывают на возможность «злоупотребить» ей, и разговор этот быстро дает короткое замыкание где-нибудь на венчании однополых браков: а *это* тоже разрешать?). Прибегают к разным вспомогательным разделениям, чтобы отличить «хорошую», нужную свободу от вредной и непозволительной: ср. такие уточнения, как «свобода от» и «свобода для», «свобода» – и «вседозволенность» и т.п. Прибегают к количественным измерениям: «слишком много свободы», «свобода, но в меру». Исходя из того смысла «свободы», о котором говорит искусство, из «тайной», т. е. таинственной свободы, это звучит приблизительно так, как если бы рассуждали: можно быть «живым», но смотря для чего! Или: следует быть «живым» в меру, немного живым, а в остальном мертвым. Это сопоставление свободы с жизнью возникло у меня не случайно: ибо приблизительно это, «жизнь», имеет в виду поэт, говоря о свободе. Можно ли представить, что «жизнь с избытком», которую принес Господь, не свободна? Живы ли мы, когда несвободны? Крайняя степень несвободы – смерть. Это описано в Псалмах. Высшая степень свободы – вечная слава, как сказал Данте: праведная душа, говорит он, переходит ad aeternae gloriae libertatem, к свободе вечной славы.

Пустота основных понятий (таких как «быть») – несчастье Нового времени. Привычное несчастье. В контраст этому С.С.Аверинцев («Поэтика ранневизантийской литературы») напомнил о фундаментальном *положительном* значении этих представлений в византийской мысли (да и вообще в средневековой христианской – примеры Аверинцева взяты из Фомы Аквинского! да и вообще говоря: в классической христианской мысли, которой может

обладать и наш современник: Христос Яннарас, например). Положительное значение «свободы» так же несоизмеримо с количеством и разделением на разновидности, как и «жизнь», как «бытие», если угодно.

Откуда взялась эта пустота, «нейтральность» основных понятий? Из того, что их событийность, чудо их реальности перестали ощущаться. Небытие вытеснено из *начала* этой мысли, которая движется в наличном («существующем»), как будто оно само собой разумеется. Поэтому небытие, смерть подстерегают эту мысль уже в конце, как всегда неожиданный ужас, как «главная забота человека», словами многих новейших философов, описывающих сущность человека как «бытие-к-смерти». Если бы оно, небытие, было взято в мысль изначально, тогда наличное сознавалось бы как чудо, как дар – и вызывало бы благодарность, которая и стала бы «главной заботой человека», «бытием-из-смерти». Но мы каким-то образом забыли, что мы принадлежим небытию *не после* жизни, а еще до нее. «Вы уже воскресли, когда родились, и этого не заметили», как говорит герой Б.Пастернака. Бытие возникает перед человеком из своей невозможности, и свобода – из своей невозможности. Ввиду *этой* пустоты такие понятия наполнены.

Далее, свобода как отрицательное понятие. Свободу понимают как отсутствие запретов и ограничений, выход из подчинения какой-то внешней, отчужденной от человека (если не враждебной ему по существу) силе. Однако свобода, прежде чем она – выход из-под какой-то внешней власти, сама есть власть. Власть быть чем-то или делать что-то. В греческом тексте Евангелия слово *eksusia* может переводиться и как «власть», и как «свобода»: «быть чадами

Божиими» (Ин. 1,12). Общий смысловой знаменатель «власти» и «свободы» – «сила». Свобода – не просто выход из-под действия другой, посторонней силы (в таком случае образуется та пустота понятия, пустота смысловая и энергийная, о которой мы говорили), а сама сила. Свобода первее, чем преодолеваемые препятствия свободе. Свобода первее, чем условия, как будто ее определяющие. *Если она есть,* добавим: если она дарована. Гетевские слова:

> Лишь тот достоин жизни и свободы,
> Кто каждый день идет за них на бой –

во всяком случае односторонни. Иди не иди, но если прежде тебе не был каким-то образом внушен этот свет, свет жизни и свободы, не дана их сила, бой твой заведомо проигран. Если же она в самом деле дарована и удержана, ее никто не отнимет, как той радости, которую завещает Христос. Но о даровании чуть позже.

Отрицательна современная мысль о свободе и в другом, еще более важном плане. Предполагается, что ограничение свободы предостерегает нас от реализации негативных вещей – предосудительных, аморальных и т. п. Что в «нормальной» жизни, как в уголовном кодексе, если что и запрещено, то дурное. И потому в экстраординарной ситуации, на свободе человек непременно реализует прежде всего такие свои запретные желания. Кто спорит, часто именно так и случается. Мы оказались свидетелями того, как точно угадал Пушкин, когда предположил, что, если снимут цензуру, первым, что опубликуют в России, будут эротические шалости Баркова. Так и случилось – и куда еще Баркову до того потока «раскрепощенности», которым ознаменовались наши либеральные годы. Как будто все, от чего человека у нас освободили, были простейшие

нормы общежития, сочтенные теперь пуританством и ханжеством.

Но все же печаль земной жизни состоит не в том, что тебе не дают осуществить твои скрытые скверные или просто непохвальные желания. А в том, что тебе не дают осуществить твое лучшее, «тайное» (в описанном смысле) желание. Желание – для начала опишем его так:

> ...быть живым, живым и только,
> Живым и только до конца.

Желание живого, замечательно описанное А.Швейцером: «Я жизнь, которая хочет жить в живом окружении жизни, которая хочет жить»[1].

Отрицательное понимание свободы происходит из отрицательной антропологии, из отрицательного представления о человеческой *воле*, с которой и связана свобода. Негативная антропология – это общее во многих влиятельных учениях Нового времени, и ей отвечает бытовое сознание наших современников. Я исхожу из христианской антропологии. Это значит, что я думаю, что человек создан по образу и подобию Божию. Я понимаю, что эта фраза звучит, как слова моей пятилетней племянницы, которая важно говорила: «А *я считаю*, что родителей надо почитать». Но я в самом деле так думаю. И, следовательно, главное желание человека (не психологическое желание, не страсть, а, так сказать, морфологическое, формо- и жизнеобразующее желание, то есть воля, *velle*, в терминологии Данте) божественно. На другом языке об этом говорит Мандельштам:

> Нам союзно лишь то, что избыточно...

[1] *Kein Sonnenstrahl geht verloren.* Worte Albert Schweitzers. Hyperion-Verlag. S. 87.

И вот его-то, это избыточное, безмерное желание человек и не свободен осуществить – и в силу устройства человеческого общества (известного нам как «падший мир»), и в силу собственных свойств (известных нам как «грех» и «немощь»). И другие, совсем не явно «отрицательные» причины (вроде конформизма, зависимости от человеческого мнения) могут запрещать нам осуществление такого, *лучшего* желания – а и вполне достойные вещи: например, долг, ответственность за других, уважение к принятым нормам и авторитетам... Есть еще *необходимость*. Может быть, то, что с особенной силой практически противостоит свободе, – это именно необходимость, древняя языческая Ананке, правящая и олимпийскими, и подземными богами. Необходимость говорит: да, *вообще* это хорошо, но не сейчас. Сейчас необходимо другое. А совсем хорошее не необходимо, оно избыточно. Так что – «об этом поговорим позже». Человек просто не может жить без взявшей его в оборот необходимости. Если она слабеет, он ее сам выискивает и придумывает (это видно по старым людям, от которых многие необходимости отступили): иначе, если он не делает «необходимого», его жизни нет оправдания, он не пригодился, он «не нужен». Страх остаться свободным как ненужным – отдельная тема, и я не буду ее сейчас касаться.

Свобода лучшего, «славного» действия, полноты жизни здесь и сейчас, без оглядки на прошлое и будущее, ограничена едва ли не в силу устройства самого нашего мироздания, «старого неба и старой земли», в границах времени и пространства. И вот здесь приходит на помощь Дух, в Котором свобода.

Об отличии божественного желания от просто «доброго» желания говорит евангельский эпизод с драгоцен-

ным миром (Мф. 26, 6–13, Мк. 14, 3–9, Лк. 7, 36–50, Ин. 12,1–8). Ропот сопровождает это действие – безумная трата того, что могло бы принести пользу бедным, могло быть употреблено на «доброе дело». Но именно это действие будет вспомнено «всюду, где проповедано будет Евангелие сие»: эта свобода любви. Ничто другое не удостоено такого обещания. Единственный раз на всем протяжении евангельского повествования произносится такой комментарий к человеческому поступку! Именно после этих слов в двух из четырех евангельских повествований Иуда уходит договариваться о цене предательства. Он, вероятно, может думать, что поступает «как честный человек» (из стихов Пригова), останавливающий опасное безумие.

И на этом эпизоде радуется сердце художника! На полной, очевидной жизни здесь и сейчас, без помысла о том, что происходит до или потом, кроме этого, и где-то еще, на этом единственном, бессмертном «не всегда» – рядом с постоянным и смертным «всегда» («нищие всегда с вами»). «Не всегда» – то есть «вот сейчас», «именно сейчас». «Я не всегда с вами» эти слова напоминают мне о свободе другого Утешителя, о Котором неизвестно, «откуда Он приходит и куда уходит». Что скажет на этом месте сторонник разумного ограничения свободы? Или толкователь свободы как «осознанной необходимости»? Радовать его это не слишком должно.

Свобода «жить вполне», то есть, «с избытком» в своей глубине состоит для человека (если мы говорим о человеке в его замысле) в свободе *даровать*, в возможности принести совершенную жертву.

До сих пор я ссылалась по преимуществу на поэзию – но думала при этом о христианстве. Я думаю, что в иных мо-

ментах стоит прислушаться к искусству как к истолкованию (или к смутному провиденью) некоторых содержаний христианской вести. Свобода – одна из таких, особенно открытых искусству (и часто затененных для обыденного церковного восприятия) интуиций. Не случайно так часто настаивающие на своей церковности люди понимают свободу как совершенно внешнюю для них, сугубо светскую ценность, о которой и говорить всерьез не стоит. Послушание, чувство собственной греховности и благой страх, вот святыни этой религиозности. Святыня свободы (как и святыня красоты) для нее принадлежат другой вере. «Свободный ум» понимается здесь как ум, не связанный никакой доктриной.

Справившись с библейской симфонией, мы увидим, что «свобода», «свободный» – не слишком частые слова Св. Писания. Они употреблены в нескольких важнейших местах, но сами по себе как будто очень мало обсуждаются. Гимна свободе, как псалмические гимны Милости и Закону (справедливости), как гимн Премудрости у Сираха – и как гимн Любви в Послании ап. Павла, мы не встретим. Однако тема свободы лежит глубже, чем словарь: она заключена в самом «сюжете», в самой истории, которую повествует Св. Писание. Ведь это рассказ об освобождении. Что значит уже ветхозаветная Пасха? Однажды в Иерусалиме израильский писатель Йозеф Бар-Йозеф спросил меня: «Мы празднуем в Пасху, что освободились от египетского рабства. А вы, христиане, что празднуете, какое освобождение?» «От смерти, – ответила я не долго думая. – От греха. От мира сего». Он с интересом спросил меня: «Да? И вы теперь в самом деле уже не там?» «Really? And now you are outside, are not you?» Можете представить, что мне оста-

лось только вздохнуть. Дескать, ну не совсем, но вообще-то нам позволено… честно говоря, нам даже велено… да ведь и те, кто вышли из Египта, до свободы не дошли, все умерли в пустыне…

В пророческих книгах Мессия ожидается как Тот, кто выведет узников из темницы, освободит пленников, отобьет у врага или выкупит из плена. Мы привычно думаем об этом образе и его исполнении больше всего в связи с Сошествием во ад, с сокрушением засовов этой тюрьмы, с выведением душ из ада. «*Плени плен*», «*пленил еси ад*», «*погребением Твоим адова пленивый царствия*». Но освобождение Адама имеет в виду и другое. Это живые освобождены, выкуплены дорогой ценой из рабства у врага. «Страсти решительные (освобождающие)», как говорит литургическое песнопение о Страстях Христовых, освобождают нас не после нашей смерти! Дар не только свободы, но *власти освобождать* человека, передается Апостолам и составляет дело Церкви.

Освобождение, которое при этом совершается, нельзя уместить целиком в образ выведения из плена, из тюрьмы, снятия оков. Чтобы дать человеку свободно распрямиться (как той скорченной женщине) и ходить (как исцеленному ап. Петром хромому), он должен был быть освобожден от своей внутренней несвободы, на которую обрекает уродство и болезнь. Освобождение здесь значит – исцеление заболевшего или даже сотворение нового здоровья, как в случае со слепорожденным. Человек должен быть освобожден от собственного прошлого (а такое, держащее нас в плену прошлое образуется очень рано; предполагается, что уже восьмилетнему ребенку есть от чего освобождаться на исповеди). Он должен быть освобожден от мира, в котором рожден, с его физическими, социальными и т. п. зако-

нами. Это значит: освобождение предполагает сотворение всего нового. На новой земле под новым небом и действует совершенная свобода. Вероятно, только там она и действует вполне. Поэтому я и назвала свое выступление «Свобода как эсхатологическая реальность». Но вспышки этого нового неба и новой земли, этот мир побежденной смерти, как мы знаем, не переносится целиком в «иной мир». Возможность их здесь и составляет благую весть.

Когда нам приходилось видеть движения, подобные действию той женщины с нардовым миром, мы чувствовали, что они и здесь – и как бы не здесь. Они разрывают «мир сей». Их нельзя забыть, потому что в них нет смерти. Они «последние вещи», за ними ничто не следует. Вопрос церковного отношения к ним – считать ли их некоторым эксцессом, избытком, а «просто» благочестивую жизнь – необходимостью? Или же наоборот: выверять все по ним как по единственно точному камертону? Ведь не только к воздержанию от дурного призваны люди Церкви – но прежде всего, к неуклонению от лучшего, безумного в глазах человека «мира сего», в том числе, и «честного человека». Без «будущей жизни» здесь и сейчас, без вспышек своего нового творения, мир движется к тепловой смерти.

2006

Разговор о свободе с А.И.Кырлежевым

А.К. У темы свободы – много аспектов, и разговор о свободе можно начинать по-разному. Вполне естественно начать его с того, как тема свободы звучит в последнее, постсоветское время – после выхода общества из ситуации «советской несвободы». Прежде всего другого в этот переходный период свобода, как мне кажется, выступала в значении освобождения.

О.С. Да, причем освобождения, полученного даром, сверху. Многим тогда приходила в голову параллель с освобождением крепостных в эпоху Великой Реформы. Никак нельзя сказать, чтобы это была отвоеванная или заработанная нашим обществом свобода. Исключение – чудесные дни августа 1991. Вот когда веяло не освобождением, а свободой, волей к свободе, любовью к свободе. Помните, какое послание тогда написал наш Патриарх – о стране, которая была подобна бесноватому и из которой, наконец, вышли бесы.

В России и в режимные годы была своя история свободы, не только история страданий и зверств – свободы чаще всего одиноких и гонимых людей. Но «освобожденная» страна не вошла в эту историю, не приняла *этого* наследства. Вольные годы быстро приобрели довольно неприглядный облик.

Вот одна из дарованных свобод – свобода вероисповедания. Дарованная она, конечно, для тех, кто пришел в храмы, когда стало разрешено. Для других эта свобода существовала и прежде, и мы знаем, чего она стоила: около миллиона уничтоженных за исповедание православия с 1918 до 1939. Им не нужны были разрешения. Но вот разрешили, и разрешением воспользовались миллионы. И посмотрите: идет процесс канонизации новых российских мучеников, свидетелей веры в богоборческом мире – а разве новый церковный народ чувствует себя *их* духовными наследниками? Могут ли новые православные подумать: это *наши* святые? Да нет, «нашими» для них были совсем другие люди. Тех они или не заметили, или смотрели на них с другой стороны. «Наш» для них был и остался маршал Жуков. А вот мать Мария «нашей» не будет.

Свободой воспользовались, как вольноотпущенники. Поведение вольноотпущенников хорошо описано у римских сатириков, и через две тысячи лет прибавить нечего[1]. Вольноотпущенник, в отличие от свободного человека, на самом деле ничего не любит, все вокруг ему чужое; времени у него, он знает, не много: нужно скорей «оторваться», а там будь что будет. Он не различает безумных запретов прошлого (например, на абстрактную живопись или на употребление слова «гуманизм» без уточнения «социалистический») – и фундаментальных законов человече-

[1] Впрочем, есть образ поновее, чем древнеримский вольноотпущенник. Христос Яннарас в прошлом году, посетив Москву, которую он видел до того только в брежневские времена, так обобщил свои впечатления: «Раньше все здесь было похоже на монастырь – плохой монастырь, может быть, даже дьявольский монастырь. А теперь – на второсортный курорт третьего мира». Да, зона сомнительных развлечений и дурных денег...Таков эпицентр «столичной свободы».

ского общежития, от которых «освобождает себя» только мародер. Он не отличает искреннего уважения – от «покорности авторитетам». Преданности чему-то – от «зависимости». Он не отличает благодарного почтения к дару и труду другого человека от «культа личности» (сколько таких «культов» вроде «культа Ахматовой» оказалось развенчано! Зато в таких фигурах, как Берия, искали «трагические сложности»). Я помню знаменательную дискуссию о романе «Плаха» Ч.Айтматова. С.С.Аверинцев, указывая на нелепейшие ошибки в тексте, сказал, что тот, кто берется за евангельский сюжет, должен все-таки хоть что-то узнать об этом. На что «прогрессивный» критик возразил: «Хватит! Мы уже достаточно стояли по струнке!» Дело плохо, подумала я. По этой струнке – по струнке точного знания и добросовестного культурного труда – в советское время как раз никогда и не стояли. Больше того: по ней не позволено было стоять, это называлось «буржуазным объективизмом». Такая свобода – свобода от правды, от добросовестности, свобода от простых различений («а кто вообще что-нибудь знает?»), которые тебя к чему-то обязывают, – пришла как раз из советских времен. И разгулялась под новым именем «плюрализма».

А.К. Но ведь для так называемого «обычного человека» это была навязанная ситуация – освобождение. У него не было иного опыта – он был в рабском состоянии, и это была понятная реакция на снятие запретов.

О.С. Да, понятная и даже предсказуемая, но от этого не менее некрасивая. Ко времени перемен не только почти не оставалось сопротивления – но мало кто и чувствовал себя особенно ущемленным. И уж точно виноватыми себя

не чувствовали. Мои рассказы о жизни советских времен и ее правилах часто вызывают возмущение у тех, кто, как и я, жил в эти годы («ничего подобного не было!») – и изумление у их детей, моих студентов: «А мои родители этого не помнят!» Они ничего такого не заметили! И не странно: уже школьники умели тогда исполнять все эти запреты цинически. Я знаю это по опыту репетиторства. «Вы жизни не знаете, Ольга Александровна!» – говорили мне ученики 16–17 лет. «Знать жизнь» значило: писать сочинение «как нужно». Наверное, и многое другое.

Однако: о ком мы говорим как об «обычном человеке»? О молчаливом большинстве? Оно, мне кажется, и оставалось молчаливым в эти шумные годы. Вряд ли ему нравилось происходящее, особенно в экономической области. Да и в культурной. Но демократический авангард с этим большинством не разговаривал, ему ничего по-настоящему не объясняли. Так что для большинства неведомые у нас прежде «общечеловеческие ценности», «свобода», «демократия», «права человека» намертво связались с криминальным беспределом и разрухой. И, как мы видим, реакция не заставила себя ждать. Но интересно: взамен этой «чрезмерной свободы» люди требуют не столько закона, сколько «порядка», «крепкой руки», пресловутой «вертикали». То есть просто другой, привычной и «надежной» формы беззакония.

Я решительно против того, чтобы противопоставлять хищную анархию «свободных лет» советским временам как упорядоченным и законным. Они были абсолютно беззаконными, на чем и держались – на «воле партии», на «исторической необходимости». За приверженность к законности, как известно, сажали и высылали (правозащитников). Во время освобождения это централизован-

ное беззаконие было «приватизировано», вот и все. Его опять захотели обобществить. Ведь только человеку советского воспитания может импонировать хлесткая формула «диктатура закона». Диктатура – это, с римских времен, именно чрезвычайная ситуация, когда действие законов временно приостанавливается. А действуют законы только вне диктатуры. Ей-то они и противопоставлены, а не частной свободе. Законопослушный человек, отдающий кесарю кесарево, свободней, чем нарушитель. Мне всегда искренне хотелось быть законопослушной, но только не отдавать кесарю Божье. Нормальный, законный кесарь этого и не требует. Вы спросите: где я видела таких нормальных кесарей? Видеть не видела, но полагаю, что они есть. Или могут быть.

По моему впечатлению, в эти годы, когда свободное высказывание было возможно, как, может быть, никогда в русской истории, ничего по-настоящему хорошего почему-то публично не говорилось. Хорошего нового, уточню: хорошее старое (до того запрещенное или перевранное) издавалось, переводилось. В большой перспективе этот прорыв культурной блокады непременно скажется. Скажется и многое другое, что стало возможным только благодаря освобождению: хорошие частные школы, например, в которых растят совсем другого человека… Да много еще чего.

Нет, годы освобождения – не какой-то страшный провал, как любят изображать их наши левые. Но возможности – многие – упущены. Первая из них, по-моему, – окончательно освободиться от советского прошлого, вынеся о нем решительное суждение. Такого суждения, общего, не было вынесено, и близко к тому не подошло. Обдумывать собственное прошлое кончили сразу же после победы Августа, после смехотворного суда над компартией. Было

ли это общее настроение – «не ворошить прошлого», не устраивать «охоты на ведьм», как тогда говорили? Или кто-то «не позволил», то есть, до полного освобождения от этого «кого-то» дело так и не дошло? Он только постоял в стороне, а теперь опять выходит на сцену. Если бы (что я уже сказала о виноватости) без всяких подобий Нюрнберга, без всяких люстраций это прошлое было названо своим именем – преступное, может быть, иначе бы переносились и беды смутных времен. Может быть, те, чей привычный уровень благосостояния это разрушило, могли бы на минуту подумать: а может быть, это расплата? Надо же чем-то расплатиться за собственные дела. Мы грабили награбленное и передавали его по наследству, теперь и с нами так поступили... Мы всенародно осуждали Солженицына и Сахарова, а теперь ждем хорошей пенсии?

Вторая упущенная возможность – попытаться убедить нашего человека в благе законности. Это была бы действительно революционная перемена в нашей истории. Но, увы, сделать это убедительно можно лишь тогда, когда законы действительно не враждебны человеку, когда он не вынужден, просто чтобы выжить, нарушать наличную систему законов. Этого не произошло. Ни нового типа законности, ни нового отношения к законопослушности не возникло. Человек, обходящий законы (а таким сделан почти каждый житель нашей страны), абсолютно уязвим. Его всегда есть на чем поймать, и он это знает. Главной свободы – свободы чистой совести, сознания собственной невиновности – он лишен. То, что ловить будут тоже не по закону, а по понятию, кого сейчас *нужно* – другой вопрос.

Вы можете спросить: а почему я говорю об этих освобожденных годах как сторонний наблюдатель, как будто меня здесь не было? Кто мне лично мешал сказать то, что я счи-

таю нужным? Акустика, отвечу я. Это была такая акустика, что высказывания не только что мои, но куда более почтенных людей, к которым прислушивались «до освобождения» (как вышеупомянутый Аверинцев), были совершенно не слышны. Серьезное, внутреннее, глубокое вдруг стало совсем не актуально. Как будто у мыслящих людей отобрали микрофон, а в него стали болтать, захлебываясь, новые культуртрегеры, диджеи. Я никогда не чувствовала себя такой ненужной дома, как в эти вольные годы. Все, что мне интересно и дорого, было здесь ни к чему. Поэтому я охотно ездила всюду, куда приглашали. И за это, между прочим, спасибо освобождению! В самом деле, огромное спасибо.

В.В.Бибихин как-то – в самом начале 90-х – сказал у нас в МГУ, на кафедре мировой культуры: «Нам будет стыдно за то, как мы прожили эти годы». С.С.Аверинцев, подумав, сказал: «Наверное, Вы правы». Да, для ученых главной наукой этих лет стала грантология. Для самых знаменитых – гастрольный туризм по всему свету.

И вот этот не происшедший переворот в отношениях отдельного человека и всего общества с законностью сказывается теперь в обсуждении «прав человека». Ведь признание этих прав – это область юридическая прежде всего. Не моральная, не религиозная, не противопоставленная «ценностям» и морали. Правовая в строгом смысле. Видимо, реальных документов, в которых изложены права человека, никто из их критиков не читал. А воображение рисует им то «право», о котором кричит пьяный мужик, когда лупцует жену: «А имею право!» или как говорил упомянутый критик: «Имеем право считать «Понтий» личным именем и употреблять с уменьшительным суффиксом, как у Айтматова: «Понтюша»! Но такого права –

права на невежество, так же, как права огреть кого захочется дубиной по голове (права, которое было у неандертальца, как говорит Солженицын), никакая хартия о правах человеку не предоставляет. Признание прав человека – это не отмена уголовного кодекса. И не отмена профессиональной дисциплины. Но обсуждают эти права так, как будто это отмена уголовного кодекса и разрешение каждому делать все, что заблагорассудится. А заблагорассудится ему, предполагается при этом, прежде всего «оторваться» и побезобразничать. Но права человека не об этом!

А.К. А о чем права человека?

О.С. О достоинстве отдельной личности перед лицом – в основном – могучих безличных инстанций: о достоинстве, юридически закрепленном. О защите *слабейшей* стороны: ведь в такой конфронтации – с государственной властью, с какими-то другими институциями или установлениями – отдельный человек, несомненно, слабая сторона. Об этом у нас не думают! Кто рассудит подданного с властителем, если этот подданный лишен формально установленных прав? Скажем, в числе прав гражданина Объединенной Европы есть право на хорошее начальство. Это значит: тот, кто определяет общую работу, должен быть прозрачен в своих планах, и подчиненный имеет право знать о них, поскольку это его лично касается. Человек имеет право, участвуя в общем деле, знать, куда это ведет и зачем это все затеяно. Разве это не справедливо, не естественно? Кому может не нравиться такое право? Отчаянному мизантропу, как Великий Инквизитор у Достоевского. Или тому, кому нужна полная свобода манипулировать другими. Им, конечно, удобнее «чудо, тайна и авторитет».

А.К. С понятием о правах человека в России очень много проблем. Для того чтобы представление об этих правах утвердилось, нужна своего рода культурная революция.

О.С. С правами человека в их реальном исполнении везде много проблем. На наших глазах в последние годы «свободный мир» сдает их под угрозой терроризма. Кто поверил бы, что человек, уже столетия живущий с чувством гарантированной телесной неприкосновенности habeas corpus, в поле действия презумпции невиновности, позволит себя ощупывать, разувать и шмонать, как теперь в любом аэропорту мира? Там тоже начинается «чрезвычайка», «необходимость» (а что еще делать в такой ситуации?). Между безопасностью и свободой общество выбирает безопасность. Утешает, что не без сопротивления.

Но главное – признаются ли эти права по существу, как некоторый горизонт, как фундаментальное – sine qua non – основание современной цивилизации. Признаются ли они не только властями, но и самим населением? Я не вижу, чтобы у нас многие (в том числе, весьма просвещенные люди) эту реальность признавали и чтобы эти права их радовали. Например, конкретное право: на жизнь. Из него следует запрещение смертной казни. Меня это запрещение радует, но очень многих – совсем нет. Вы правы, здесь требуется не меньше, чем культурная – или, скорее, моральная – революция, перемена какого-то самого общего самочувствия. От привычного у нас самочувствия человека в чрезвычайном положении (когда какие-то крайние обстоятельства – знаменитая марксистская «историческая необходимость» – вынуждают делать то, что «вообще-то» нехорошо, несправедливо, незаконно) пришлось бы перейти к другому самочувствию, где «вообще-то» и «в этих конкретных

условиях» не так далеко расходятся. К самочувствию человека среди людей, прежде всего. А не, как пелось в поздней советской задушевной песне, «тонкого колоска в русском поле». А в другой, ранней романтике – гвоздя среди гвоздей («Гвозди бы делать из этих людей»).

У меня есть французское издание «Прав гражданина Объединенной Европы», откуда я и процитировала право подчиненного на хорошее начальство. В грустную минуту я люблю заглядывать в эту книжицу. Очень утешает – и поверьте, ничего похожего на право безобразничать там не содержится! Свобода насилия и преступления человеку отнюдь не гарантируется. Повторю: стоит познакомиться с этими правами, прежде чем ими возмущаться.

В наших обсуждениях права человека обыкновенно противопоставляют его обязанностям, а также ценностям, устоям. Но это просто другая область! Здесь, в формальных, юридических, повторю, документах речь идет, как я говорила, о защите слабой, подвластной стороны. Мы не встретим, например, такого положения: «Родители обязаны любить своих детей» или даже: «Родители обязаны не издеваться над своими детьми». Право будет изложено относительно страдательной стороны, то есть ребенка. А ценности и обязанности – это совершенно другое дело, иная область. Говорить, допустим, о патриотизме в сопоставлении с правами человека (выше он или ниже этих прав) нелепо, потому что эти вещи располагаются в разных пространствах, в разных ярусах действительности. Патриотизм – не юридическое лицо, как его защищать? В качестве личной позиции человека он защищен в ряду прав на свободу убеждений. Так что если какая-то властная инстанция захочет запретить человеку быть патриотом, ей это возбраняется.

А.К. Повышенное внимание к отдельному человеку многими воспринимается как разрушение целого. У нас, в постсоветский период, долгое время не было такого хорошо работающего целого, от которого надо защищать отдельного человека. Отсюда болезненная реакция на внедрение принципа прав и свобод человека, который представляется неуместным и вредным.

О.С. Мысль о ценности отдельного человека у нас всегда назвали бы не иначе как «повышенным вниманием» к нему (а какое внимание «в меру»?), поощрением «индивидуализма». «Индивидуализм» (как и «формализм», и «юридизм») принято считать западным качеством – и полагать, что у нас есть кое-что получше, «соборность» и «духовность». Когда я впервые побывала в Европе, меня удивил вовсе не индивидуализм, а совсем другое: вошедшее в кровь европейца чувство солидарности, которого у нас я просто не видела. На самом обыденном уровне. Я спрашивала в Англии: «Почему у вас не воруют телефонные книги в уличных автоматах?» (у нас в то время и трубки срезали). Мне удивленно отвечали: «Но ведь они кому-то потребуются! Этим кем-то следующий раз могу оказаться и я!» Я могла бы задавать такие вопросы на каждом шагу. Почему у вас не пытаются прорваться без очереди? И т. п., и т. п. Крайними индивидуалистами в сравнении с ними выглядим как раз мы, в чем я многократно убеждалась. Удивительно, что славянофилы XIX века замечали европейский индивидуализм – и не заметили той, ставшей повседневной рутиной, солидарности, на которой держится этот мир, такой хрупкий на взгляд того, кто привык, что крепко все держится только страхом и насилием. Я не настаиваю на самом этом слове, солидарность, но имею в ви-

ду постоянное чувство соотнесенности твоего движения и волеизъявления с движениями других, как в ансамблевом музицировании. Но для этого нужно чувствовать, что мы исполняем общую музыку, и при этом сложную, требующую внимания. У нас как будто каждый – солист. Я видела как-то сцену, показавшуюся мне символической: два грузчика несли тяжелую вещь, и когда кто-то из них хотел передохнуть, он делал это, не предупреждая другого! Не держа внимания на другом и других, *вместе* можно только скандировать лозунги из трех-пяти слов. Сплоченно. У нас в советские годы было любимое слово для человеческого единства – «сплоченность». Когда теперь, в постсоветские годы, говорят «соборность», боюсь, имеют в виду ту самую «сплоченность». Это слово, этот образ вызывает у меня ужас, даже больше, чем слово «толпа». В «сплоченности» не предполагается личного внимания друг к другу, памяти о другом, участия, уважения. *Свободного*, добровольного единства свободного человека с другими, тоже свободными... Простейшее выражение единства такого рода – этикет, учтивость. «Сплоченные» люди друг с другом не церемонятся (помните, как у нас преследовались «буржуазные манеры»?), чего там, все свои. «Сплоченность» – опять «чрезвычайное», военное слово. Я думаю, что на самом деле противоположны друг другу не индивидуальность и общность, а такие формы единства, как «сплоченность» и солидарность.

Что касается традиционного отличия ценности одного отдельного человека, разной цены одной жизни, одного личного мнения на Востоке и на Западе, об этом столько говорилось, что добавить нечего. Мне удивительно одно. Когда язычник или «материалист» не стыдясь объявляет, что есть вещи и поважнее, чем человек, поскольку для пер-

вого он фантом, а для второго – «винтик» или материал («человеческий материал»), или фактор («человеческий фактор»), то это, пожалуй, естественно. Но когда такого мнения придерживаются те, кто считают себя христианами, вот это уже необъяснимо. Допустим, мы Восток – но христианский Восток. Или нет? Я думаю, что принцип прав человека направлен против идолов. Он неприемлем для идолопоклонников.

Но в таком масштабе, в такой полноте признание прав каждого человека независимо от его... (не буду перечислять, чего) – это новое дело и для Западной Европы. Вероятно, это плоды страшного опыта XX века, опыта тоталитаризма (в нацистской форме прежде всего), крайнего надругательства над отдельным человеком.

Об этом (о том, что любой человек бесконечно ценен) говорили веками – но от того, что можно назвать «мыслями прекрасных людей» (так, русские писатели всегда выступали против смертной казни), до общепринятых юридических установлений – огромная дистанция. Как от мыслей Диккенса об ужасе детской эксплуатации и работных домов до реального упразднения этих явлений в Англии.

Мне кажется, что всеобщим, обыденным, юридическим это восприятие человека стало довольно поздно, после Второй мировой войны, когда разрушилась сословная система. Например, в Италии, как мне рассказывали, разрушение традиционного общества произошло только после войны. И сопровождалось шоком. В послевоенные годы благородная синьора ужасалась тому, что ее дочь и дочь ее кухарки учатся в одной школе и одеваются одним образом. Похоже, что окончательная демократизация Европы на публичном уровне произошла тогда...

А.К. Но одновременно на Западе совершалась культурная революция. Происходила так называемая «сексуальная революция», и в то же время в Америке шли «культурные войны» по поводу как раз нравственных ценностей. Усиливался конфликт между либералами и консерваторами, и последние считали, что в совершающемся раскрепощении всего и вся виновата излишняя свобода.

О.С. Да, и много других революций: потребительская, информационная... Итальянский дипломат и писатель Серджо Романо назвал свой очерк о советской жизни в ранние горбачевские годы: «Страна без революций». Смешно, правда? Мы-то считали «дореволюционным» весь мир за границами «социалистического лагеря». Романо имел в виду именно эти революции, глубоко изменившие западную цивилизацию. И конечно, у них очень разные и отнюдь не всех радующие последствия. И мы после открытия железного занавеса увидели совсем не тот Запад, какой представляли, не «страну святых чудес». Представляли мы Запад «дореволюционный». Пореволюционный – так называемое «терапевтическое» или пермессивное (позволяющее) общество – многих (и меня отчасти, признаюсь) огорчил. Но это другая, отдельная тема. Наша проблема с неожиданной свободой, скорее, другая. Она в том, что люди увидели высвобождение плохого и низменного – и не увидели (или очень мало увидели) явления того хорошего, что было прежде запрещено. Ведь, если вспомнить, разве по сексуальной свободе мы тосковали в брежневское время? Да нет, ее (как и коррупции, и воровства), между прочим, и тогда хватало. Что это за миф о высокой нравственности советских лет? Мы (я имею в виду людей моего круга) тосковали по исторической правде, по высо-

кому искусству, по сложной мысли, по содержательному обсуждению вещей... По свободе от фельдфебеля в роли Вольтера. И в самом деле: фельдфебели удалились, пытка «передовой идеологией» кончилась. И на том спасибо! Я не смела надеяться, что это произойдет при моей жизни. Но на освобожденном пространстве развернулась не высокая мысль и великолепное искусство, а какие-то новые формы тривиальности и посредственности. Теперь еще и теоретически обоснованные: ведь демократия – это царство посредственности и прозы, важно говорили властители дум; вот гений, идеалист – они тоталитарны. Кажется, мы хотели каких-то других свобод...

А.К. Что значит «других свобод»? Разве не из одного источника происходит и доброе, и худое, если этим источником считать свободу? Может быть, правильнее говорить о конфликте ценностей в ситуации свободы, о том, что уже нет общих норм, и свобода позволяет выбирать любые возможные представления о том, что можно и что нельзя делать?

О.С. «Любые возможные» – сомневаюсь! Это у лесковских нигилистов они любые. Например, возможность варить чужой скелет. Теперь, правда, есть эксцессы почище: художественные поделки из трупов. Конфликты ценностей, отсутствие иерархии, условность морали... Вот это у нас и твердили «либералы» все эти годы – как о нашем светлом будущем.

В самом деле, кризис норм в современной цивилизации постоянно обсуждается. Но без малейшего самодовольства, отнюдь не как наше светлое настоящее, наоборот. Это область тревоги. Первыми, и уже давно, эту тревогу

огласили христианские мыслители – Честертон, Бернанос... Но, стоит заметить, даже этот кризис пока не дошел до свободы людоедства. Не стоит преувеличивать. Такие крайности допускаются только в области «эстетической». Для того эта область и существует, чтобы не подлежать суду здравого смысла. Кто этого не понимает – тот не культурен, так предполагается. Скажем, кусать незнакомых людей не похвально, с этим все согласятся, даже учитывая исторический релятивизм норм. Но «художнику» (нашему О.Кулику) на его «акции» это можно. Это его художественная находка. Это принесет славу, успех, и деньги за это заплатят. Искусствоведы откомментируют. Можно повторять этот номер на бис: покусать посетителя вернисажа в Стокгольме, в Берлине, в Торонто... Роль, отведенная искусству в этом кризисе норм, мне очень не нравится. Правда, а что такое искусство? Мы уже не обладаем самым минимальным определением границ искусства. В эпоху школ и обязательных ремесленных требований художник должен был доказать, что он профессионально пригоден. Теперь нет такого необсуждаемого умения, относительно которого сдается экзамен. Это говорит только о том, что искусство не слишком существенно для современности. Представьте, чтобы действительно общественно необходимые вещи – например, выпечка хлеба – оказались в таком плюралистическом пространстве. Хочет пекарь, печет хлеб из муки, а хочет – из глины. Или обувщик. Может производить хорошую обувь – а может дрянную, за ту же цену. Какие еще каноны! Актуальное эстетическое действие сводится к провокации и скандалу: разрушить очередной «предрассудок», еще что-нибудь обличить и деструктурировать (простейшим образом, не по Хайдеггеру, а с помощью топора). Здесь уже хочется повесить табличку:

«Осторожно, искусство!» Этот эстетический терроризм похож на месть за собственное бессилие. Честно сказать, и обсуждать этого не хочется. Со злом не нужно спорить, говорил Бродский, наше внимание придает ему ту реальность, к которой оно стремится. Зло хочет привлечь к себе внимание и тем самым как-то «быть». Так что лучшее ему возражение – просто не поддаваться на провокацию, оставить ее без внимания. Кусайтесь себе на вернисажах, варите скелеты, а нам есть чем заняться. Поглядим альбом офортов Рембрандта или рисунков Клее.

А.К. Разве не существует представления о некоем континууме искусства – от древности, через последующие эпохи вплоть до сего дня? Так что и так называемое современное или актуальное искусство вписано в этот ряд?

О.С. Нет, то, что называет себя «актуальным искусством», сознательно отрезает себя от этой истории. Здесь разрыв континуума. Актуальные выставки даже размещают в отдельных зданиях. Существует обычно музей вообще – и музей современного искусства. А еще существует и «смерть музея». Смерть жанра, смерть автора, смерть дискурса, смерть новизны... Честное слово, скучно об этом говорить. Граница проходит где-то около классического авангарда. Дальше все – «пост». Это не мнение критика. Так себя позиционируют сами актуальные артисты.

А.К. Если коснуться темы свободы в художественном творчестве, то здесь, как кажется, есть две главные позиции. «Либералы» говорят, что любой канон закрепощает, «консерваторы» – что внутри канона достаточно свободы. Есть ли свобода или освобождение в отказе от канона?

О.С. Канон может делать и то, и другое, и закрепощать, и вдохновлять. Кто на что способен. И у кого какие потребности в свободе. Некоторым кажется, что и умываться утром – репрессивная норма, что она его закрепощает. Кроме позитивно определенного канона есть еще некоторые договоренности, неформальные идеологии, которые закрепощают сильнее, чем ремесленные правила. Актуальное искусство крайне несвободно, куда больше, чем те, кто работали «по прорисям». Актуальный художник – раб идеологии «современного»: идеологии, а не реальности. Есть множество вещей, которых «современный» автор заведомо не может делать, иначе он будет «неактуальным»; он оказался в крайне узком поле поиска. Он смертельно боится не попасть в «современность». Какая уж там свобода. Он слова в простоте не может сказать. Но в этой несвободе ему так же привычно, как советскому человеку при режиме.

Лет десять назад в Италии мне пришлось встретиться с одним старым монахом-францисканцем, который живо меня расспрашивал о том, что происходит в России. Я сказала, что мне кажется, что к добру дело не идет, потому что люди у нас очень боятся свободы и ищут, кому бы эту свою свободу отдать. На что он мне сказал: «Это не только в России, это во всем мире. Человек боится свободы, и нужно признать, что бессознательно он поступает мудро, боясь ее. Потому что свобода заставит его встретиться с самим собой, а это нелегкая вещь. И, кроме того, на свободе в нем начнет действовать – чего он в сознательном поле может не знать, но что, видимо, знает сама его природа – ничем не сдерживаемая воля к власти, самый тяжкий грех. А отдав свободу, он по крайней мере от этого греха остается в стороне». Я с удивлением спросила: «Вы думаете, *каждому* так

уж нужна эта власть? Вот мне, клянусь, – упаси Боже!» Он улыбнулся: «Вы – художник, а художникам, людям с прирожденными дарами, власть обыкновенно не нужна, ведь власть – это замена даров...» Не буду обсуждать дары, но мне в самом деле власть всегда представлялась пугающей обузой, опасной и лишней ответственностью. Вероятно, это не очень хорошо. Но я повторяю строки Хлебникова:

Вот почему я никогда, никогда
Не буду править!

Еще вопрос, насколько человек свободен в так называемом «свободном мире»...

А.К. В чем несвободен человек в «свободном мире»?

О.С. Во многих отношениях он, конечно, несравненно свободнее, чем при тираниях, особенно идеологически обоснованных тираниях. В политическом, гражданском отношении ему предоставлены как будто все возможности личной, внутренней свободы. Но может ли он ими воспользоваться? Естественно, он скован экономической необходимостью. Она в своем роде не легче идеологии, только что морально оправданнее. Но, мне кажется, даже не это главное. Свобода по-настоящему реализуется не в пользовании предоставленными тебе правами, а там, где о правах не ведется речи: в неоговоренной, *новой* ситуации, где каждый решает на собственный страх и риск. И здесь, как мне кажется, в нашей стране, никогда не знавшей гражданских свобод, этот потенциал свободы, как ни странно, больше. Вы помните, Мандельштам в статье о Чаадаеве писал о «даре нравственной свободы» как особом даре России, ее религиозном даре, который стоит созидательного и исто-

рического дара Запада: «туда, где все – необходимость, где каждый камень, покрытый патиной времени, дремлет, замурованный в своде, Чаадаев принес нравственную свободу, дар русской земли, лучший цветок, ею взращенный» («Петр Чаадаев», 1914). Я как-то выступала с лекцией в Венском Университете, и глава факультета германистики после этой цитаты вскричал: «Это черный юмор! Россия, тюрьма народов, принесет нам свободу!» Я пыталась успокоить его: другую свободу. Не удалось.

Что значит эта «нравственная свобода»? Трудно описать, но легко почувствовать. А надо бы попытаться описать, надо бы, вопреки Тютчеву, «умом понять»... Это свобода остаться наедине с последними вещами, рядом с которыми многое, многое становится совсем несущественно. Почему-то здесь, в России, я чувствую, путь к ней короче. Может быть, последние вещи ближе расположены, как Рильке замечал.

Человеку, выросшему у нас, в условиях политической несвободы, мало известно другое закабаление – диктат общественного мнения, принятых стандартов, того, что описывали экзистенциалисты. Это безличное общее мнение («что люди скажут», по-русски) интериоризируется и изнутри распоряжается человеком. Это внутренний цензор другого рода, чем наш государственно-идеологический. Моя итальянская подруга в старое время мне говорила: «Ты не можешь оценить, какая у вас в определенных отношениях свобода: к тебе в гости приходит всемирно известный профессор, и ты наливаешь ему чай в треснутую чашку... У нас, если ты хочешь поддерживать такие высокие связи, ты должен их обставить соответствующим образом: у тебя должен быть сервиз, подобающее угощение, а для этого нужно зарабатывать и зарабатывать...» Впрочем,

она заметила, что и нам не избежать в дальнейшем тех же стандартов. И я отнюдь не против них, и не за плохую посуду как знак «духовности». Просто у нас остается (еще остается?) возможность отстраниться от этих стандартов, не держать их за последнюю реальность.

Я не хочу здесь изображать конкуренцию нашей свободы с западной, просто это ее разные зоны. Для человека, выросшего в России, даже в советской России, почему-то легче оказаться визави с простейшими ценностями и смыслами, не задумываясь о том, как это оценивают другие и что это значит в истории. Вы скажете: это другая сторона нигилизма? Да, это то, на чем нигилизм успокаивается. Здесь люди могут позволить себе встретиться как два человека на голой земле перед лицом небес. Чего всегда искало искусство.

А.К. Поэтому и возникают жесткие политические режимы – когда в пустыню к таким «натуральным» людям приходит политическая власть!

О.С. Да, возможно, эти вещи между собой связаны. Но повторю: мы хорошо знаем, что такое государственный террор, но мы не так хорошо знаем, что такое деспотизм общественного мнения, «супер-эго». Это тоже не сахар! Теперь мы, кажется, начинаем это узнавать. Если я публично заявлю, что ничего интересного не нахожу в «Элементарных частицах», то чувствую, что совершаю поступок: могут причесть к реакционерам! «С моей ханжеской точки зрения», как начинал в таких случаях Аверинцев.

А.К. А разве людям так называемых свободных профессий общество не позволяет быть другими?

О.С. Вы имеете в виду богему? Да, но это выбор социальной роли, весьма определенной. Можно и вообще покинуть общество и жить в глуши, как поэт Филипп Жакоте в своем Гриньяне. Но я не об этом. Позволяют ли они, люди свободных профессий, сами себе быть другими? Быть бунтарем и нарушителем общественных приличий, например, – теперь не значит «быть другим», как во времена Бодлера. Теперь за это сразу же премию дадут. Появился даже такой термин: «потребление критики», «потребление дискомфорта». В этом смысле Жакоте – больше «другой», чем Уэльбек. Теперь больше мужества требуется, чтобы решиться писать о чем-нибудь милом, чем о самых гнусных патологиях. Чего боятся? Современности.

А.К. Если обратиться к самому существу свободы как выбора, то оказывается, что свобода как таковая, то есть сама возможность направлять волю в ту или другую сторону, действовать непринужденно и т. п., – сама свобода внутренне бессодержательна, так сказать, пуста. Это инструмент, способ, модус. Проявление свободы – событийно, но содержательное наполнение этого события само по себе свободой не является. Это, конечно, чисто теоретическое рассуждение.

О.С. Вы знаете, для меня «само существо свободы» никак не выбор и не содержательная пустота. В непосредственное переживание свободы входит как раз чувство совершенного отсутствия выбора (как у Мандельштама:

Здесь я стою – я не могу иначе) –

и чувство удивительной – хотя и беспредметной – полноты. Мы с Вами до сих пор обсуждаем *возможности* осу-

ществления свободы, но не ее реальность, не ее опытное переживание. Мне интересно прежде всего это. Прежде всего – но не в противопоставлении гражданским свободам. Для меня свобода связана с самым высоким наслаждением, с такими вещами, как праздник, радость, жизнь, родина, покой и многое другое – переживаю ли я сама это состояние или нахожу его в другом. Какое счастье видеть свободного человека – каждого ребенка до 4 лет, например. Но особенно это присутствие свободы восхищает во взрослом, потому что это почти чудо. Прежде всего, я нахожу присутствие свободы в искусстве. Знак состоявшейся свободы – красота, потому что несвободной красоты не бывает. Где примешано рабство, корысть, страх, там красоты не образуется. Когда в действительности переживаешь, как Вы сказали, событие свободы, то это прежде всего свобода от страха. Нечего бояться и не о чем заботиться. Нечего скрывать и нечего выказывать. «Тишина свободы», по слову Марии Петровых:

Не шум газетной оды,
Журнальной болтовни,
Лишь тишина свободы
Прославит наши дни

Однажды во Франции я участвовала в публичной беседе, в связи с выходом французского перевода моей прозы, «Путешествие в Тарту». Ведущая беседу – во Франции есть замечательные журналисты по культуре, которые заставляют своего собеседника думать и говорить вещи, новые для него самого, – вот такая тележурналистка попросила меня прокомментировать один совсем неприметный абзац из этой прозы. Это замечание à propos в связи со странным свойством Пушкина оставлять вещи незакон-

ченными – иногда не подобрав одного-единственного слова и оставив пробел на его месте. «Вот что в конце концов я назову свободой: возможность предпочесть чистоту всему прочему. Не поставить никакого эпитета, если единственно правильный не приходит на ум».

И моя собеседница проницательно спросила: «Не затронута ли здесь главная для Вас тема?» И благодаря ее вопросу, я поняла, что, вероятно, именно так и есть. Что, вероятно, главная тема всего, что я делаю – и в прозе, и в стихах, и даже в филологических работах, – это, скорее всего, свобода. Свобода именно в том смысле, как описано выше. Возможность предпочесть чистоту. Замечу: имеется в виду при этом не «сохранение» чистоты, а ее приобретение.

По моим наблюдениям, свобода делать хорошее в нашем мире (я имею в виду не постсоветский, а вообще наш мир) затруднена гораздо больше, чем свобода делать плохое. И только духовное основание может дать тебе возможность осмелиться быть свободным в этом смысле. Не боясь нарушить приличия (так не принято!), быть неправильно понятым, смешным, кого-то задеть.

Я не думаю, что эта привязанность к свободе – какое-то мое особое персональное свойство. Это общая традиция нашей поэзии – от Пушкина, прежде всего. Но не только. И связанная не только с его «тайной свободой», которую так часто поминают и, как правило, неверно понимают: слово «тайный» в его языке значит не «потаенный», «секретный», а как в церковнославянском – «таинственный» (Музу он называет «девой тайной»). У Пушкина есть стихи об обычае отпускать птицу на Благовещенье – с удивительной «моралью», самой своеобразной теодицеей, какую я встречала:

Я стал доступен утешенью;
За что на Бога мне роптать,
Когда хоть одному творенью
Я мог свободу даровать!

Творческое задание и мыслительное задание исполняются тогда, когда это дарует человеку свободу. И возможность даровать свободу – конечно, сама по себе дар. Может, кто и хотел бы «отпустить на волю свои крепостные замыслы» (опять из Пушкина) – да попробуй это сделай. Пушкинская тема свободы, дарующей свободу, стала наследством всей русской поэзии, вплоть до Марии Петровых, чью строфу я вспомнила выше, вплоть до Бродского, которому свобода «послаще любви, привязанности, веры»... Действительно, свобода, которая *всего милее*.

Эту внутреннюю свободу часто противопоставляют внешней: есть рассказы о том, как ее переживают в крайне стесненных условиях: в тюрьме, перед казнью. Но мне кажется, слишком простое противопоставление здесь не годится.

Однажды мы с моим другом пианистом были в гостях у старого Марка Рейзена, великого певца, которому в сталинские годы выпало побывать и в большом фаворе у «кремлевского горца», и в тяжелой опале (после его гениального «Годунова», который был истолкован как политический намек). Рейзен ставил нам свои старые записи, и пианист ему сказал: «Но ведь вы пели лучше, чем Шаляпин!» Рейзен на это горько ответил: «Зачем вы сравниваете меня, раба, со свободным человеком Шаляпиным? Шаляпин, если ему нужно было, мог разорвать занавес или потребовать сменить дирижера. А я после каждого спектакля в Большом театре дрожал, прислушиваясь к машинам:

не за мной ли приехали? Вы думаете, что это не перешло в само звучание голоса?» Мне, честно сказать, этого совсем не было слышно. Был слышен великий и мудрый (мудрее Шаляпина) артист. Но сам он, Марк Осипович, знал.

Для меня удавшееся искусство – это знак удавшейся свободы, личной свободы автора, которая несет в себе освобождающее начало для других. Радость, когда мы слушаем Моцарта: наконец-то голос человека, который *совсем* свободен! И прав. Вычеркнутая строфа Мандельштама:

Не прелюды он и не вальсы,
И не Листа листал листы,
В нем росли и переливались
Волны внутренней правоты

(интересно, тот же образ правоты появляется у Пастернака в связи с концертом того же Г.Нейгауза:

Опять Шопен не ищет выгод,
Но, окрыляясь на лету,
Один прокладывает выход
Из вероятья в правоту).

А.К. То есть искусство как бы перестраивает воспринимающего и сообщает ему свободу?

О.С. Оказывается, что быть самим собой в данном случае – в случае вдохновения – вопреки мнению францисканца, о котором я рассказала, не так страшно; это не значит, что ты погрузишься в какие-то фрейдовские погреба. Наоборот, ты поднимешься туда, куда тебе на самом деле всегда хотелось. К «внутренней правоте», «из вероятья в правоту». Я думаю, что человеку хорошо именно там, где он хорош. Быть свободным – это быть хорошим, как бы смешно это

не звучало и как бы об этом не рассуждало общество или государство. У нас есть для этого внутренний судья.

А.К. В случае с Шаляпиным свобода порождает некоторые права, а не наоборот – когда права дают свободу?

О.С. Права, конечно, свободы не дают; они ее охраняют или расширяют возможность ее достичь. Но реальность достижения – это всегда личное дело.

А.К. Но это вообще вне политических аспектов свободы и нравственного выбора между заданными возможностями...

О.С. Нет, никак не вне. Этот дар, этот опыт внутренней свободы с «чувством внутренней правоты» отнимается, когда человек идет на слишком явные компромиссы с внешними требованиями, входит в сговор с врагами свободы. Он может продолжать говорить верные вещи, но у его высказываний отнимается убедительность.

Свобода – радостная вещь, и если она дана человеку, ее уже ничто не отнимет. Этим она напоминает мне ту радость, о которой обещано, что «радости вашей никто не отнимет». Только ты сам у себя ее можешь отнять – тем, например, что вступишь в союз с насилием, поверишь в «необходимость» зла в данном случае. И поскольку мы живем в условиях «мира сего», неизбежно возникают ситуации выбора, политического в том числе. Но свобода не в самом выборе, а в том, что после неправильного предпочтения этот дар, дар свободы, нас покидает.

А.К. То есть дело в самопорабощении. Одни бегут от свободы...

О.С. Те, кто бегут, не ждут добра от свободы. И трудно этого добра ждать, если прежде не попробовал.

А.К. Получается, что это удел избранных. Малое, избранное, одаренное меньшинство, у которого есть внутренняя интуиция свободы... А средний человек обречен быть вне этого опыта.

О.С. Я люблю христианство, в частности, и потому, что в нем нет деления на избранных и неизбранных. Предполагается, что этот дар дается каждому человеку. Другое дело, примет ли он его – или посчитает, что это менее значительно, чем что-то другое, и променяет на это другое.

А.К. Это зависит и от того, как ему истолковывают христианство и место свободы в христианстве...

О.С. Да. А также от того, что его самого туда влечет, чего он там ищет. Но благая весть христианства – весть о свободе, об освобождающей Истине, о том, что мы выкуплены (искуплены) на свободу из плена.

Свобода – таинственная реальность.

А.К. Слушая то, как вы описываете свободу, можно подумать, что речь о чем-то другом. Потому что можно говорить о чистоте, празднике, радости – и вообще обойтись без слова свобода.

О.С. Нет, обойтись нельзя, потому что без свободы ничего этого просто не будет. Можно подыскать и другие слова: например, бессмертие – стоит только задуматься. Но первое название того состояния, о котором я говорила, это как раз свобода.

А.К. Тогда, что же такое несвобода?

О.С. Отчуждение от самого «своего» по разным причинам, внешним и внутренним. Страх, выгода, забота. Забота уводит от свободы. Как в Херувимской поется: «Всякое ныне житейское отложим попечение». Что не значит, конечно, что требуется всегда ни о чем не заботиться («*всякое* попечение»). Но в какой-то важнейший момент – «*ныне*» – нужно суметь перестать беспокоиться. Хотя собственными силами этой беспечности («беспечалия», по-славянски) не достичь. Это божественный дар. От нас требуется только довериться ему – и не верить пословице «На Бога надейся, а сам не плошай». Плошай, хоть иногда.

А.К. Получается, что освобождение, обретение нового качества – это связано с каким-то трансцензусом: «переступание» обыденности, попечений, природной данности...

О.С. Да. После вспышек такой свободы мы оказываемся как будто в том же мире и так же выполняем все те же обязательства, но опыт свободы остается. И поэтому все уже как-то изменено...

А.К. Классическое христианское: в мире, но не от мира, в свободе от мира. Свободное пространство возникает, когда есть что-то большее, чем данность. Это опыт большего, чем данность – отсюда и новое качество?

О.С. Да. А этот мир, от которого свобода освобождает, обширнее, чем политический режим, и общественное мнение, и собственная природа. Так что напрямую связать эту свободу с правами человека трудновато. Но определенная

связь есть: человек, которому знаком опыт свободы, никогда не полюбит бесправие, насилие, не захочет его применять к другим и относительно другого инстинктивно выберет то решение, которое назовут, наверное, либеральным.

А.К. Имеется в виду насилие в широком смысле – как навязывание, втискивание в обязательные рамки?

О.С. Да, потому что вынужденного результата просто не нужно: все, чего добиваются насилием, не настоящее, оно не устоит. Это и Аристотель знал: «Нельзя приказать быть мужественным». Можно приказать поступить так, как поступил бы здесь мужественный человек. Но конечно, наша жизнь состоит не только из совсем настоящих вещей. Настоящих совсем мало.

А.К. И поэтому главное быть собой и стоять на своих ногах.

О.С. Но интересно, что быть собой (скорее: стать собой) можно только не своими силами. И если бы на своих ногах нужно было стоять на твердой почве! А то ведь – не иначе как на воде.

А.К. Эти речи только убеждают, что ценность свободы не укоренится в этом мире, на уровне обыденности, рядом с приземленными аспектами жизни. Получается, что свобода – это возвышенное. И освободиться можно, только переступив границу этого мира...

О.С. Не укоренится – но и не перестанет посещать. Как ученица Аверинцева, я не люблю такие простые дуализмы:

если не рай – то ад. Наш мир не то и не другое, и лучше, когда в смертном больше бессмертного, то есть свободного. Целиком бессмертного, как мы знаем, здесь не бывает, но это не значит, что в таком случае пропадай все пропадом, пускай тогда все будет радикально тленным. Тогда самым правильным образом мира сего будет концлагерь. Вот в нем и переживайте вашу тайную свободу, благо это возможно. Но я так никогда не скажу. Это образ ада, а не нашего, как ностальгически вспоминают у Данте обитатели ада, сладостного мира, где светит солнце и можно различать семь цветов.

А.К. Но есть и свобода именно как инструмент общественного устройства – один из инструментов. Таковым и стал в определенных исторических обстоятельствах принцип прав и свобод человека. И чтобы от ситуации «лагеря» перейти к ситуации «свободного общества», этот принцип должен как-то начать работать в самой ткани межчеловеческих отношений. Но у нас он не работает и даже порой воспринимается как бóльшая опасность, чем «лагерь».

О.С. Я давно думаю, что есть некое фундаментальное, неполитическое – можно сказать, мистическое – обоснование того, что в России мы всегда меньше хотим политических свобод, организованного свободного общества, чем в Западной Европе. Мы больше, чем они, убеждены в том, что «мир во зле лежит» и сами мы во зле лежим. Чересчур убеждены. Как мой деревенский сосед говорит: «Бить нас надо, иначе добра от нас не дождешься!» Вы представляете себе европейского крестьянина 80-и лет, который скажет: «Бить нас надо!»? Мне в этом видится своего рода манихейство, глубокое недоверие к доброкачественности мира

и человека, которому нельзя давать свободу, потому что он слишком плохой. Утрачено чувство, что и в человеке, и в мире есть благость. Что в усилии что-то исправить, на что-то понадеяться есть какой-то смысл. Что не все фатально. И люди, с которыми с детства так обращаются, как будто подтверждают верность этого метода, этой великой презумпции всеобщей виновности: в самом деле, таким свободу давать нельзя. Как вырваться из этого замкнутого круга? В рабстве свободе не научишься – а дать поучиться свободе на свободе слишком рискованно. Откуда начинать? Я бы предпочла – с риска. Я бы не сомневаясь предпочла продолжение свободы, даже такой неприглядной, как получилось у нас, новому упорядочиванию по вертикали. Но избиратель так не думает.

А.К. На Западе все это вызревало постепенно и утверждалось тогда, когда еще существовал некий моральный консенсус. Но затем появились проблемы: ценностный плюрализм, конфликт приоритетов, образов жизни, вер, религий... И сам консенсус стал искомым, задачей для социальной этики.

О.С. Да, и наша встреча с западным обществом произошла не в самое счастливое время, когда и там все в кризисном состоянии. Мы, действительно, переживаем переход к планетарной цивилизации и к такой широте горизонта общежития, какой человек прежде не представлял.

Что касается этического консенсуса в полиэтническом, полирелигиозном мире, мне кажется, был человек в XX веке, который отыскал ключ или ход к такому решению. Это Альберт Швейцер с его мыслью о «благоговении (Ehrfurcht) перед жизнью». Это тот минимум – как бы

сказать? – естественного, универсального, неформального благочестия, который не лишает организацию человеческого общества секулярного характера. «Благоговению перед жизнью» не нужен организованный культ и жрецы, не нужна какая-то разработанная доктрина. Это отношение универсально – и, с другой стороны, совершенно интимно. Мне представляется, что швейцеровский принцип – как этический минимум – очень практичен: исходя из него можно оценивать многие проекты цивилизации. Например, клонирование.

А.К. Но сейчас такой высокий гуманизм – это ушедшее в прошлое сознание, он вряд ли может реально работать. Абстрактно все люди равны по природе. На практике же они, скорее, ищут возможности проводить демаркации и определять себя через другого, но не мирно и в творческом соработничестве, а через противопоставление... Позиция Швейцера не может стать консенсусом.

О.С. Но никто еще и не попробовал! Я не думаю, что такие интуиции уходят в прошлое. Они, как все великие вещи, в будущем. Но о будущем почему-то теперь меньше всего думают. И прежде всего – современное искусство о нем не думает. Ему комфортнее жить на пороге конца света, ввиду какой-то финальной катастрофы. А ведь искусству принадлежит важнейшая роль и в судьбе Швейцера, и в находке этой ключевой формулы. Сам Швейцер, когда ему вручали премию за его труды с африканскими прокаженными, сказал, что все, что он сделал, меньше реализации содержания одной музыкальной фразы Баха или строки Гете. Вот как можно понимать энергию искусства и ее практический эквивалент. Но новейшее искусство как будто сговорилось

делать противоположное, производить своего рода антиэнергию разрушения жизни.

А.К. Есть слова Гете: «Истина давно обретена и соединила высокую общину духовных умов. Ее ищи себе усвоить, эту старую истину» (Аверинцев цитирует их в связи с Вяч. Ивановым). Но и эта интуиция, кажется, тоже не работает – противоречит основным напряжениям и динамике эпохи.

О.С. Я тоже люблю эти строки, хотя перевела бы их по-другому: «Крепко держись ее, этой старой истины!» Я не возьмусь обобщать, в чем состоит динамика нашей эпохи. И кто в ней участвует. Иоанн Павел II участвует? А он был другом «этой старой истины» – и страстным полемистом со многими характерными интенциями эпохи. Он назвал господствующую цивилизацию «цивилизацией страха и смерти». Есть обширное движение, вероятно, мейнстрим, идущий против всего, что хоть как-то относится к «этой старой истине», к идее «связи высоких умов». Но есть и сопротивление этому мейн-стриму, и не только в лице церковных движений. Я встречаю в разных странах разных людей, одиноких или соединенных в разные кружки и союзы (вроде клуба друзей Гельдерлина), которые не принимают общей спекуляции на понижение. Такие люди никуда не делись. Только голоса их в публичной сфере почти не слышно. Они вытеснены на обочины культуры.

А.К. Они не востребованы?

О.С. Востребованность – лукавое слово. Им называют вовсе не данность, не реальный спрос реальных людей, наших

современников. Когда у нас показывали по телевидению беседы с Ю.М. Лотманом, я слышала восхищенные отзывы таких людей, о которых бы никогда и не подумала, что им это интересно. И как они были рады! И обычно прибавляли: «Если бы такое чаще показывали!» Кто спросил их, что ими востребовано? Так называемая востребованность организуется, и весьма целенаправленно. Организаторы востребованности исходят из собственной модели спроса «современного человека». Вот вам и востребованность. Так же, как в советские времена говорили: «Наш читатель не поймет». Не так грубо, как у нас, но в целом в ту же сторону движется публичная культура Европы – к превращению всей гуманитарии в индустрию развлечений. Кто, почему загоняет человека в душевное ничтожество – невозможно понять. Дух времени? Но сопротивления такой «динамике современности» очень мало. Ее предлагают принять как фатум, как историческую необходимость. В историческую необходимость я не верю, это божество из другого пантеона. Я хочу свободы в этой «современности». Подчеркну – в этой, а не от этой.

22 августа 2006 года

Европейская традиция дружбы[1]

Души высокая свобода,
Что дружбою наречена...
Анна Ахматова

По улицам сердца из тьмы нелюдимой.
Дверь настежь! За дружбу, спасенье мое!
Борис Пастернак

Я дружбой был, как выстрелом, разбужен.
Осип Мандельштам

Дружба может явить себя как дверь, распахнутая в метафизический опыт человека.
Франсуа Федье

Моей темой будет дружба (причем та особая дружба, которую я попытаюсь описать) – как высшая форма общественной солидарности, т. е. как добровольная свободная связь людей, избирательная, основанная на взаимной любви; искренний и прочный союз, не предопределенный ни биологически (как кровное родство), ни утилитарно (об этом я скажу в дальнейшем), часто (и справедливо) противопоставляющий себя всем другим формам сообщности, соци-

[1] Выступление на Международной конференции «Христианская соборность и общественная солидарность», Москва, 16 – 18 августа 2007 года.

альности и тем не менее остающийся горизонтом (о недостижимости которого охотно говорят) для всех этих форм.

Остающийся ли? До тех пор, пока сохраняется определенная идея человека, из которой следует невозможность понимать его вне отношения дружбы. Совсем приблизительно можно сказать, что это понимание человека как *существа трансцендирующего*, существа, которое не совпадает со всей своей наличностью (с тем, что входит в его *identity*, говоря современным языком, и больше того, с самой своей физической данностью) и чувствует собственное сущностное задание в том, чтобы каким-то образом выйти из нее – «спасая» при этом и саму эту наличность – или по меньшей мере открыть ее для встречи с Другим. Именно в такой антропологической перспективе человеческое существование не может быть вполне человеческим вне отношения дружбы. Если это понимание человека и не исчезло окончательно к нашему времени, оно явно находится в критическом состоянии. Общий труд цивилизации все более и более предстает не как усилие трансцендирования или раскрытия «здешнего», а как втягивание новых и новых областей реальности в герметично замкнутый man-made мир. Предельной зоной, которую уже готовятся туда втянуть (я имею в виду успехи в области расшифровки генома и клонировании), должен стать сам человек, его физическая и психическая данность: в наших дверях стоит самодельный человек, man-made human being, реализация древнего проекта Голема. Сама максимальная замкнутость от Другого и мыслится как собственно *человеческий* мир. Все прочее, *еще* не человеческое – как некоторый ресурс, который в свое время будет применен, употреблен и потреблен. В этих условиях всякий разговор о дружбе как опыте, создающем человека, становится бессмысленным.

Итак, что здесь имеется в виду под «европейской дружбой», иначе «классической дружбой»? Та философия и практика дружбы, которая была открыта в классической античности, описана прежде всего у Аристотеля в «Никомаховой этике», Книге восьмой, затем у Цицерона – эти сочинения и стали на века «грамматикой дружбы» для европейской творческой культуры[1]. История такой дружбы не прерывалась в Средневековье, и среди Отцов Церкви мы встретим примеры той самой «классической дружбы». Но с новой силой дружба явилась и оказалась в центре жизни во времена гуманизма и Возрождения. Она вновь и вновь во всем своем блеске являлась в каждом последующем «возрождении» в бибихинском смысле слова, т. е. в тех движениях, которые свою задачу видели в возвращении из рутинного косного продолжения к началу или первой истине.

[1] Вот замечательное изложение аристотелевской дружбы у Данте, в параллель которой он пытается построить свое определение философии («Пир», III, 11), поскольку «философия есть не что иное, как дружба с мудростью». Он начинает с того, что дружба (благодаря которой все люди друзья всем) так же, как философия (любовь к мудрости) представляет собой универсальное человеческое свойство (поразительный антропологический оптимизм, скажут наши современники!). В этом смысле каждого человека можно назвать другом и философом. Но это было бы избыточно. Так что, называя кого-то другом или философом, мы имеем в виду нечто специфическое: некое особое проявление этих свойств, превосходящее природу. Первый признак такого превосхождения – открытый, так сказать, опубликованный характер этой дружбы и взаимная склонность участников (в случае философа это значит, что не только он любит философию, но и она его; Данте ссылается здесь на библейские слова Премудрости: «Люблю любящих меня»). Затем, следуя Аристотелю, Данте отделяет от истинной дружбы (и от истинной философии) все отношения, в которые включена утилитарность. Истинная дружба (и философия) рождается только per onestade (из честности, целомудрия). Интересное качество истинной дружбы и истинной философии состоит в том, что здесь любящий любит в своем предмете «всё без изъятия»:

Мыслители и художники классической дружбы: Монтень, Гельдерлин, Лессинг «Натана Мудрого»... Шуман с его идеей Davidsbündler'ов...

Из российских примеров этой дружбы мы сразу же вспомним лицейскую легенду Пушкина – первого в России поэта европейской дружбы (так же, как и первого у нас поэта «европейской любви»).

Друзья мои! Прекрасен наш союз.
Он, как душа, неразделим и вечен.

Темы *красоты* этого союза и его подобия душе как вещи единой и бессмертной – сердцевинные темы европейской дружбы. Другие ее сердцевинные темы – высокая свобода и *внутренний* выход «по улицам сердца» – мы видим в наших стихотворных эпиграфах.

Серебряный век российской культуры был веком классической дружбы (стоит вспомнить хотя бы форму, в которой написано фундаментальное богословское сочинение о. Павла Флоренского «Столп и утверждение истины» – письма к другу: и это больше чем просто форма изложения), как и Золотой век, «дней Александровых прекрасное

императив цельности, стоящий за классической дружбой. Наконец, «взятая отдельно от души», « в себе самой» «дружба своим сюжетом, материей имеет знание о правильном действии, а своей формой – желание такового (действия)», а философия «сюжетом своим имеет понимание, а формой – почти божественную любовь к уму». Движущей причиной дружбы является добродетель, а философии – истина. «И как цель истинной дружбы составляет благое наслаждение (нежность, восхищение – dilezione), происходящее из совместной жизни согласно верно понятой человечности, то есть, в согласии с разумом, так цель истинной философии состоит в этом превосходнейшем наслаждении, которое не терпит никакого вмешательства извне или недостатка, то есть в истинном счастье, которое достигается созерцанием истины» (Dante. *Convivio*. Garzanti 1995, p.188. Перевод мой – *О.С.*).

начало». Рассвет дружбы Золотого века воспели юный Дельвиг и юный Пушкин:

Подымем стаканы, содвинем их разом!
Да здравствуют музы, да здравствует разум!
Ты, солнце святое, гори!

ее вечер благодарно оплакал старый Вяземский:

Я пью за здоровье немногих,
Немногих, но верных друзей,
Друзей неуклончиво строгих...
Средь чуждых их сердцу людей.

Обратим внимание, что и в том, и в другом случае сюжет дружбы связан с пиром, застольем, жертвенным посвящением вина («тостом», по-современному). Это родная стихия классической дружбы. Общая открытая праздничная трапеза (не тайные сборы), милая беседа, возлияние богам.

Неслучайно эти эпохи дружбы совпадают с редкими в российской истории временами относительной свободы, с недолгими оттепелями на ее политическом морозе. Отсветом той же дружбы освещены «шестидесятые», как это слышно в песнях Б.Окуджавы, стихах Б.Ахмадулиной.

Европейская дружба и личная свобода немыслимы друг без друга. Дружить в этом, классическом смысле могут только свободные – во многих смыслах свободные люди. Свободные прежде всего (если следовать Аристотелю) от грубых пороков и низких целей (дурные люди не дружат, они составляют сговоры). Свободные от тяжелой нужды и от поглощающего все жизненное пространство труда (последнее становится все более редким в Новое время, когда труд утверждается как первое достоинство человека, как главное место его самореализации; дружбе остается свободное от работы время, а этого времени совсем мало;

в трудовую эпоху дружба становится барской забавой). О более глубинном отношении свободы и дружбы я скажу в дальнейшем. Другие отношения близости и крепкой связи, возможные и в несвободе, хотя и могут привычно называться дружбой, но по своему существу ближе к братству (о различии дружбы и братства как различии, соответственно, света и теплоты см. у Ханны Арендт[1]).

То, что классическая дружба немыслима вне свободы, ясно каждому, кто обладает самым общим представлением об античной мысли. Но каким образом свобода немыслима без дружбы? Разве свобода не освобождает нас от всех связей, от всех привязанностей? Однако в той мысли о человеке, которую мы обсуждаем, это не так. Свобода *не может не производить* дружбы. Дружба – своего рода эма-

[1] О человечности в темные времена: мысли о Лессинге // Ханна Арендт. Люди в темные времена. М.: Московская школа политических исследований, 2003. Братством Х.Арендт считает связи, выросшие из «органической» человечности, наподобие семейных отношений, и развивающиеся в стороне от света публичности: среди парий, изгоев, гонимых народов и групп общества. Нервом «органичной» человечности (то есть, некоторого минимума солидарности, свойственной человеку по определению, вне зависимости от времени, традиции и т. п.) является сострадание. Для человечности «культурной», возделанной, то есть для классической дружбы неизмеримо существенней другой нерв – разделение радости (и с ней – мысли, беседы). Классическая дружба, по Арендт, даже если в «темные времена» она уходит в подполье, всегда обладает политическим значением – поскольку своим предметом она имеет не что иное как мир, весь мир. Х.Арендт замечает роковую ущербность «органической человечности», человечности парий: «париям этого мира дана привилегия – с них снято бремя забот о мире» (С. 23). Теплой темноте этой человечности «часто сопутствует настолько радикальная утрата мира, настолько страшная атрофия всех реагирующих на него органов – начиная со здравого смысла, посредством которого мы ориентируемся в общем для нас и для других мире, и кончая чувством прекрасного, или вкусом, посредством которого мы мир любим ... что в крайних случаях... можно говорить о настоящей безмирности. А безмирность, увы, – это всегда форма варварства» (С. 22–23).

нация достигнутой человеком высокой свободы (словами Монтеня, «нашей добровольной свободы») или даже другое ее имя. Об этом говорит двустишие Ахматовой, так это в этике Аристотеля. Вот Монтень, один из лучших поэтов европейской дружбы:

> «Наша добровольная свобода не производит ничего более себе сопричастного, чем нежность и дружба».
>
> («Опыты», книга 1, глава 28)

Вероятно, что-то из того, что я успела сказать, уже должно вызвать недоумения и возражения. О дружбе привычно думать иначе. «Друг познается в беде». Но друг Аристотеля, Данте, Монтеня, Лессинга, Пушкина не познается в беде! Он познается в радости. На пиру, за чашей и беседой (см. выше). Он познается в захватывающем интересе того, что он тебе сообщает. Соучастие в радости другого человека – как форма «моей» открытости – существенно превосходит соучастие в его страдании, потому что требует большего величия души, большей человечности. Отсутствие сострадания – уже патологический случай, состраданием наделен самый низкий «нормальный» человек. Так судит Аристотель. Друг познается в празднике. Он познается в беседах. Он познается в том, что он «производит» (не обязательно сочинения: мысли, мнения, чувства; вообще говоря, себя самого). Он испытывается совсем другими вещами, чем беда. Его помощь (если говорить о помощи) или его дар – совсем в другом. Говоря совсем кратко: друг дарит мне меня. Друг дарит мне меня *цельного*, меня дарящего, которого у меня, во мне без него нет[1].

[1] В изложении Монтеня пример истинного дружеского благодеяния – *принятие* дара от друга. Благодетель здесь – именно тот, кто принимает, поскольку он позволяет дарящему осуществить его «добровольную свободу».

Итак, я говорю о европейской или классической дружбе. Дружба – универсалия человеческого существования, так же как любовь (романтическая любовь). В древних эпосах разных народов мы встретим сильные сюжеты и великие фигуры дружбы. В Ветхом Завете мы читаем волнующий рассказ о дружбе Давида и Ионафана. В каждом языке есть слова, которые обозначают это отношение, они относятся к древнейшему слою лексики: в греческом это *filos* от глагола *filein* любить[1], то же в латыни и романских языках, amicus от amare; в германских *friend, Freund* (корни, связанные со свободой *free, frei*); в русском «друг» связан со значениями «иной», «второй»... Тема друга как «другого» очень существенна для дружбы: это принципиально не отношения человека со своим alter ego, с тем, кто «совсем, как я», с двойником. Дистанция между участниками дружбы и их разность здесь существенно важнее, чем в братстве. В этом пространстве *между* возникает обсуждение мира, мысль о мире: главное занятие классической дружбы. Вряд ли Давид и Ионафан обсуждали мир. Их дружеская любовь находила себе другие выражения.

Одним из важнейших общих открытий гуманитарных наук XX века стала историчность и культурность того, что веками считалось природным, докультурным, само собой

[1] Filia в христианских текстах переводится на русский как «любовь». В своем переводе «Никомаховой этики» Н.В. Брагинская, избегая слишком неопределенного смысла русской «любви», переводит это слово как «дружба». Стоит отметить знаменательную смену глаголов в последней главе Евангелия от Иоанна, которую не передает ни славянский, ни русский перевод. Воскресший спрашивает Ап. Петра дважды: «agapas me»? Ап. Петр дважды отвечает Ему другим глаголом: «Filo se». На третий раз глагол в вопросе меняется на тот, которым отвечал Петр: «fileis me» («ты друг Мне?») Ин. 21, 15–17.

разумеющимся и общим для всех людей: простейшие, «первые» чувства и отношения, само восприятие – зрительное, слуховое и т. п., так что даже естественный пейзаж оказался в каком-то смысле изделием человека (возможны культуры, где пейзажа в нашем смысле просто не видят!). Французский историк культуры Поль Вэн (Paul Veyne) написал замечательную «Историю европейской любви», в которой убедительно показал уникальность и характерность той романической любви, которая привычна нам с детства по всеми читанным романам и лирике, через ее генетическую связь с христианским рыцарством, с особым почитанием Богородицы, отразившемся на поклонении Прекрасной Даме. Тем более обширного исследования заслуживает «европейская дружба». Однако ничего похожего на исследование П.Вэна на эту тему мне не встречалось.

Дружба в каком-то смысле – квинтэссенция античной humanitas (человечности). Люди дружат везде, но не у всех народов есть философы и трагические поэты. Только здесь дружба (не отношение с ближним вообще![1]) оказалась включенной в самую сердцевину мысли о человеке. Существование без друга – еще не вполне человеческое существование; человек без друга не исполняет своего главного задания, не «познает себя»[2]. Мы должны помнить,

[1] Верная этой традиции Симона Вейль отделает дружбу от любви к ближнему, «любви безличной»: «Но есть такая любовь, личная и человеческая, которая чиста и которая таит в себе предчувствие и отсвет любви божественной. Это дружба, при условии, что мы точно употребляем это слово в его настоящем значении» // Simone Weil. *Attente de Dieu*. Fayard, 1966, p. 198.

[2] Здесь нет места обсуждать глубокие и сложные смыслы, стоящие за этим дельфийским призывом. Скажем только, что такое познание себя не

что для античного гуманизма (как и для всех его потомков) человеком, *homo humanus,* не рождаются: в человека вырабатываются, человеком сбываются. Быть человеком – не данность, а задание. Обучение, пайдейя делает человеком. Обучение здесь явно заместило архаическое мистическое или мистериальное «второе рождение». Но еще прежде обучения человеком делает человека выбор его воли: принять или не принять это задание возможного истинного себя, свою «добровольную свободу». Тот, кто принимает это задание «быть человеком», «сбыться человеком», и может состоять в дружбе, иметь друга, быть другом. Связи и общности других людей называются иначе.

Далее, только здесь на дружбе строится политическое учение (отношения граждан в полисе описываются как дружба, Аристотель). Здесь дружба включена и в священную космологию: боги – «бессмертные друзья смертных» и среди смертных есть «друзья богов». Мы помним, что «другом Божиим» назван Авраам, единственный из всех действующих лиц Ветхого Завета (Иак. 2, 23), но это предполагает нечто иное.

Однако самая существенная характерность классической дружбы даже не во всем этом, а в том, что она, как и «европейская любовь» (ср. учение Платона об эротическом восхождении души), самым интимным образом связана с гно-

имеет ничего общего с заурядной саморефлексией, с обсуждением «себя» как готового предмета с фатальными качествами, положительными и отрицательными. Это значит совсем другое: встретить в себе новое, совершенно иное, мир, *theion*. Так, во вполне античном духе говорит о необходимости «знать себя» основоположник пустынножительства св. Антоний Великий. Мне остается только сослаться на замечательную работу человека, которого я смею назвать моим другом, Владимира Вениаминовича Бибихина с этим, по его словам, «тревожным» призывом: В.В.Бибихин. Узнай себя. СПб.: Наука, 1998.

зисом, с пониманием, с мудростью – или даже не связана, а сама является формой или путем понимания. Дружба стала первой и привилегированной формой такого пути к пониманию, когда «романическая» любовь (ср. любовную лирику не только Сафо или Анакреонта, но и дальше – римских элегиков, Горация) еще не была тем, чем она стала в «европейской любви» – у Данте и дальше, вплоть до Александра Блока: мистическим откровением Истины, и потому ценилась ниже дружбы, как все аффективное и биологическое располагалось ниже умного (эта иерархия сохраняется и у Монтеня).

Итак, дружба как радость понимания. Понимания чего? Чего-то неименуемо *целого*, ВСЕГО. Понимание этого ВСЕГО выражается не в конкретном знании, а в восхищенном изумлении, угаданном как последняя цель познания, как его предел:

Zum erstaunen bin ich da –

«Я здесь, чтобы изумляться» (Гете) и в сообщении (для дружбы преимущественно словесном) этого понимания. Говорить друг другу, слушать друг друга, понимать – главные слова этой дружбы. «Сущность дружбы для греков заключалась в разговоре», замечает Ханна Арендт[1]. «Ибо мы – разговор», писал Гельдерлин. На своем сложном языке М. Хайдеггер продолжает эту же античную тему человеческого бытия как беседы с другом, вслушивания в «голос друга, которого каждое присутствие носит с собой» («Бытие и время»). С русским недоверием к «разговорам», которые все почти представляются «пустыми»

[1] Арендт. Указ. соч. С. 35.

(«одни разговоры!»), а о главном вообще «не говорят», с русской логофобией нам трудно понять, каким образом в основу человечности и дружбы может быть положен разговор, обсуждение. Но иного образа для открытости другому, для совместного переживания смысла, чем речь и слушание, античность не знает. «Дружба между гражданами», на которой зиждется благополучие полиса у Аристотеля, – продолжает Арендт, – не означает отсутствия распрей и гражданских войн. Она означает прежде всего их постоянное собеседование. Друг людей, человечный человек, *filanthropos, homo humanus* – это не тот, кто сострадает людям, как стало привычно думать в позднейшие времена: это тот, кто хочет разделять с ними свои мысли о мире, свое восхищение миром. Мизантроп же – тот, кто не надеется найти себе для этого собеседника. Общность, участие, складывающееся из обсуждения, политейя Аристотеля – полный контраст «сплоченности», единомыслия, единой для всех «национальной идеи», когда между людьми нет пространства и у сплоченной массы нет имен. Постулат коммунистического декалога «Человек человеку – друг, товарищ и брат» не имеет смысла в парадигме классической дружбы – не только потому, что три эти отношения должны были бы относиться к разным людям, но главное, потому, что этим «друзьям» не о чем говорить, нечего обсуждать: за них все сказала доктрина.

Замечу: открытое постоянное обсуждение разных вещей гражданами у Аристотеля называется дружбой, а не демократией. Это не разновидность правления, а сама субстанция гражданства. И то разное, что высказывается при этом, не называется плюрализмом: ибо плюрализм (не менее, чем его полюс, тоталитаризм) есть невозможность какого бы то ни было обсуждения или его заведомая бессмыс-

ленность (мы будем вести абсурдный диалог, как в пьесах Ионеско, а кончим тем, с чего начали: «сколько людей – столько мнений»).

Со времен Аристотеля, у которого дружба – *филия* движет мирозданьем[1], составляет основу полиса и не то что присуща каждой благой душе, но прямо с ней совпадает, так что благородная душа и есть дружба[2], радиус действия дружбы сужается. Она (истинная дружба) воспринимается уже как редчайшая драгоценная вещь, противоположная другим общественным связям, «заурядным», «условным», «обыденным» (Монтень). Едва ли не противоположная всей публичности, «свет которой» – по слову Хайдеггера – «затмевает все»: свет публичности «темного времени», когда Das Licht der Öffentlichkeit verdunkelt alles (Свет публичности затемняет всё).

Итак, классическая дружба не должна смешиваться:

с отношениями, построенными наподобие кровных связей – братства;

с утилитарными или вынужденными союзами, имеющими какую-то внешнюю себе цель или созданными какими-то определенными обстоятельствами, какой-то необходимостью – союзы деловые, военные и т. п. Это товарищество (товарищи по оружию, по труду, товарищи в беде и т. п.), коллегиальность и др.

[1] Финальный стих «Божественной Комедии», *l'amor che move il sol e l'altre stelle*, ссылается именно на это положение.

[2] Дантовский сонет из «Новой Жизни» *Amore 'l cuor gentil sono una cosa* («Любовь и благородное сердце – это одно») содержит прямую ссылку на Аристотеля, *il Saggio*. Но, как и в первой ссылке, в общем контексте дантовской Любви-Amore, которая ближе платоновскому Эросу, мы забываем, что изначально здесь речь шла о дружбе.

Но более всего дружба противостоит дурным союзам:

союзам порочных людей, составленным с порочной целью, да и вообще «с целью» (заговор, сговор, мафия);

плохо составленным союзам, в которых парадоксальное единство глубочайшей личной свободы и глубочайшей связи[1] разрушено: или за счет свободы («коллектив», «сплоченность») или за счет силы связи («заурядные дружбы»). В этих случаях просто нельзя говорить о действии filia, дружеской любви, и того «божественного», среду и глубину которого составляет дружба.

Вот мы подошли к тому, что в классической дружбе называют ее «святыней», почему говорят о «священной, божественной дружбе». Приношение этой святыне – четверостишие, написанное в 1911 году одним из последних поэтов европейской дружбы:

> Мы возведем невиданную дружбу,
> Огонь и осень, и зеленой розой,
> Розой любви их битву доиграем;
> Здесь место чуда, здесь земля священна
> *(Эзра Паунд, «Алтарь». Перевод мой – О.С.)*

[1] «Монтень измерил дружбу от края до края и во всю ее глубину и дал ей в качестве мерила этот бесконечно редкостный аккорд, интимный и разделенный, где я становлюсь самим собой через другого, а другой становится самим собой через меня, совершенное единство связи и свободы». Friedrich H. Montaigne. Gallimard, 1968.
Невероятное «по природе вещей» соединение любви (то есть сильной связи) и автономности служит для Симоны Вейль первым доказательством божественной, сверхъестественной природы дружбы. «Невозможно, чтобы два человеческих существа стали одним и при этом безупречно хранили дистанцию, которая их разделяет, если в каждом из них не присутствует Бог». Weil. Op. cit. P. 207.

Из письма Гельдерлина другу:
Быть единым в себе – вот что возвышает нас. Если мы позволим себе сбиться с пути касательно нас самих, касательно нашего theion (божественного) или назови это, каким хочешь другим именем, тогда все искусство и все труды напрасны. Вот почему так важно крепко держаться вместе и говорить друг другу то, что в каждом из нас…

Друг дарит нам возвращение к нашему *theion*, и от нас себе в дар он ждет этого *theion*. Не-друзьям мы не можем ни дать этого, ни принять от них это. Основанием дружбы является не то, как «он» «относится» ко «мне» и «я» к «нему», а относимся ли мы, каждый из нас, к нашему *theion*, к тому возможному, открытому, истинно своему, уникальному для каждого бытию, к нашей добровольной свободе. К той свободе, напоминает Ф.Федье, которой человек владеть не может: это она владеет им, ставя его таким образом в связь со всем миром. Прийти к этому *себе* мы можем благодаря другому.

Так в конце концов в изложении новейшей философии Франсуа Федье, чьей книге «Голос друга»[1] я обязана этими размышлениями, выглядит классическая европейская дружба, дверь, распахнутая в метафизику человека.

Я оставляю моим слушателям возможность сопоставлять это отношение дружбы с отношениями общинности. В истории христианства тема дружбы (которую основал сам Христос – Ин. 15, 14–15: в этих стихах именно *друг* противопоставлен *рабу*) скрылась в тени *братства*. Братство стало преимущественно религиозным отношением, а дружба оставлена внешнему, светскому миру.

[1] Франсуа Федье. Голос друга. Перевод Ольги Седаковой. Готовится к печати.

В качестве дополнения. Мы знаем два рода апофеоза европейской дружбы: апофеоз дружеского круга, «единого, как душа» (именно в этих кругах чаще всего и готовились большие культурные новации и проходила юность гениев) и апофеоз «священной дружбы» двоих. Между ними, я думаю, нет противоречия, хотя чистой формой все же предполагается союз двоих. В случае дружеского круга каждого его участника с каждым связывает дружба двоих, личная, именная, «бесценная» дружба (см. лицейские поименные обращения Пушкина).

И последнее. В связи с Европой и Западом мы привыкли, со времен славянофилов, слышать в первую очередь об индивидуализме – в контраст российской «соборности». Новейшая мысль, новое искусство Европы и в самом деле давно дают основания думать именно так. Простейшая бытовая жизнь Запада, однако, в куда большей мере держится на традиционной солидарности, чем в России, где человек действует среди других людей, как подпольщик и партизан, и этого славянофилы каким-то образом не заметили. Но если мыслители и художники чувствуют наперед, и дело и вправду идет к человеческому множеству, состоящему из отчужденных и настаивающих на собственной замкнутой идентичности «субъектов», это значит, что Европа забудет собственное основание. В наше время сами европейцы – перед лицом других традиций – склонны считать, что у них нет другой иной идентичности, чем индивидуалистский либерализм. К тем, кто помнит и «не сдает» родное сокровище Европы, принадлежит Ф.Федье. Классическая дружба, особая форма человечности, обдуманная, созданная и пережитая в Европе, – это, быть может, один из самых драгоценных ее даров человечеству. В других тра-

дициях мы не услышим ничего похожего на такие слова о голосе друга:

«Этот голос... – точная противоположность голосу устрашающему. Ибо он приходит от такого же человеческого существа, как мы сами, и говорит нам, что нечто совершенно иное есть в сердце каждого – если даже оно не есть само его сердце» (Ф.Федье).

До тех пор, пока дружба составляет горизонт, дальний образец для «заурядной» солидарности, сама солидарность не теряет своего смысла: укрепления человека в его истинном, предельно *своем* отношении к бытию, основывающем себя на *возможном* и трансцендирующем, в этом его «совершенно другом», *theion*. Удивительный закон дружбы: «*Совершенно другое* освобождает каждую вещь от того, что в ней не *свое*».

2007

Голос друга. Голос Европы

Заметки переводчика книги Франсуа Федье «Голос друга»

...сказать *нет* тому «мне»,
который хочет занять все мое место.
Ф. Федье

Франсуа Федье любит издавать небольшие книги, состоящие из одного трактата, одной лекции, одной глоссы к какому-то пассажу, строке, слову.

«Голос друга», небольшая двухчастная книга, посвященная одному удивительному словосочетанию из «Бытия и времени», принесла мне радость, какую может доставить только вещь, явившаяся на свет «при нас». О новом сочинении современника Анна Ахматова сказала: это как будто вам позвонили по телефону.

По этому «телефону», впрочем, нам могут позвонить Монтень и Гельдерлин, Рембо и Цветаева (я называю тех, с кем беседует в своей книге Франсуа Федье). И какая-то фраза, написанная пятьсот лет назад, взорвет нашу обыденность не меньше, чем непредвиденный полночный звонок. Новое по существу всегда остается новым – так же, как ветхая обыденность всегда остается обыденностью, при всех своих свежайших сенсациях и «сменах парадигм». Сила новизны не убывает. Если что может убывать, так это наша способность отзываться на нее. Беда в том, что такое новое и вообще возникает крайне редко, а теперь уже так редко,

что нас дружно убеждают, что «в наше время» его и быть не может. Что мы – к нынешнему моменту и, видимо, уже навсегда – прибыли в такое культурно-историческое место, куда *оттуда* больше не звонят, не пишут, посыльных не присылают. Связи нет и не предвидится.

И все же мы ждем какого-то известия из другой области. По меньшей мере, некоторые из нас знают, что ждут, а другие – вообще говоря, все – ждут, не зная о собственном ожидании. Из области – словами Федье – предельно *своего*, из того места, где человек *присутствует*, иначе: принимает собственное назначение, из той открытости бытия, удерживать которую, как говорит философ, есть подвиг. Из свободы, которой, как говорит Хайдеггер, человек не обладает, но она обладает им, и таким удивительным образом, что только она и ставит его в связь со всем сущим.

Такой «звонок», как новая книга Федье, говорит еще и о том (или в первую очередь о том), что этот телефон, что бы с ним ни делали, работает; что связь не обрезана – и значит, как всегда, *может* быть *другое*, *может* быть *совсем свое*. Связь (опережая текст) *совершенно другого* с нашей глубиной: дружеская связь.

Франсуа Федье сообщает о важнейших вещах. Он говорит о редком и даже редчайшем, о совершенно необычайном и абсолютно единственном – о чем по существу всегда и говорят философия, теология и поэзия и о чем наши современники как будто сговорились не говорить и не думать. Предполагается, что «правильно» мы увидим мир, глядя на самое статистически вероятное, «типичное», самое обыкновенное и каждому, без малейших усилий с его стороны, известное на личном опыте. Что правильно

мы поймем необычное, если сведем его к обычному (легко представить, как новейшая расхожая мысль истолкует «божественную дружбу» Монтеня с Ла Боэти, да и вообще «дружбу греков»); что правильно мы поймем высокое, если сведем его к низкому, если мы как следуем *помешаем* ему быть тем, что есть, произведем его «деконструкцию» (плохо усвоенный хайдеггеровский урок). Хайдеггеровская деконструкция делает противоположное: она призвана убрать помехи – чтобы дать сущему быть. Широта и свобода поэзии дышат в этой истине. Как первые философы, Федье говорит: об истине мы узнаем из редчайшего, из почти невероятного, почти невозможного, из того, куда трудно войти и где еще труднее удержаться. Таким невозможным «по природе вещей» в этой книге предстает дружба. Дружба, почти никому не известная по личному обыденному опыту. Дружба как «дверь, распахнутая в метафизический опыт человека».

Признаемся, что для начала это звучит странно. Мы знаем или догадываемся, что классическая дружба, дружба, происходящая из свободы, дружба Аристотеля, Цицерона, Пушкина, наконец, – вещь уникальная, и без нее невозможна была бы вся наша творческая культура. Мы догадываемся, что эта дружба – драгоценнейший дар Европы человечеству[1]. Но чудо дружбы? Невероятность ее? Метафизика? Да, в этом-то и состоит существо классической

[1] Подробнее я говорила об этом в лекции «Европейская традиция дружбы». Сам Франсуа Федье – не исследователь, а практик этой классической дружбы. Его ученики и друзья живут по всему миру. Плодом этой высокой дружбы-понимания стал интереснейший том, собранный ими к юбилею Ф.Федье, *La fête de la pensée. Hommage à François Fédier.* Lettrage, Paris 2001. Я была счастлива участвовать в этом празднике своим этюдом «Немного о поэзии. О ее конце, начале и продолжении».

дружбы. Другие, не чудесные отношения, дружбой и не называются, как не устают повторять Аристотель, Монтень, Гельдерлин... Мыслитель совсем другого склада, другого, чем Федье, ритма, Симона Вейль, размышляя о дружбе в связи не с *бытием* и *сущим* (как Хайдеггер и Федье), а с другой полярной парой, *необходимостью* и *свободой*, говорит о том же – сверхъестественном – характере дружбы. Единство, в котором сохраняется автономность каждого, «невозможно в силу механизмов природы. Но возможно в силу чудесного вторжения сверхъестественного. Это чудо и есть дружба». «Невозможно, чтобы два человеческих существа стали одним и при этом безупречно хранили дистанцию, которая их разделяет, если в каждом из них не присутствует Бог»[1]. Симона Вейль сравнивает это с точкой схождения параллельных прямых, «которая находится в бесконечности»[2]. Картина, которую читатель найдет в этой книге Франсуа Федье, еще головокружительнее, и знакомого геометрического образа я для нее не подберу. Каждый из двух участников дружбы не просто *сохраняет* свою автономность: именно здесь он ее и *обретает*, именно здесь он начинает существовать по *собственному* закону. Открыть *другое* в собственном сердце («не другое, чем я, а другое, чем все вообще на свете», уточняет Федье: то есть, то, что вслед за Гельдерлином – за Хайдеггером – за Аристотелем – он называет «наше *theion*», божественное) и, тем самым, прийти к себе, открыть себя в одиночку человек не может – и даже не захочет. К этому его зовет «голос друга». Друг дарит мне меня – того меня, о самом существовании которого я без него не догадался бы[3]. Присутствие

[1] Simone Weil. *Attente de Dieu*. Fayard, 1966, p. 202, 207.

[2] Op. cit. P. 207.

[3] Мы слышим здесь созвучие с мыслью раннего М.Бахтина о спаситель-

(то есть истинное отношение человека с бытием) и есть вслушивание в этот голос друга. Описывая чудо дружбы, и Симона Вейль, и Франсуа Федье говорят по существу об истине бытия как о теофании и таинстве. Таким образом, в мире «без богов» (в гельдерлиновском смысле) истины нет и всякая претензия на «обладание истиной» заведомо незаконна. Не странно, что об этом постоянно говорят те, кто выбрал жить в таком пространстве. Следует только помнить, что все утверждения такого рода описывают очень конкретную ситуацию говорящего – и в такой перспективе их и следует принимать: Феноменология Руин[1].

Я не буду пересказывать эту удивительную книгу. Она написана трудным философским языком. Таков язык Мартина Хайдеггера. Трудность этого языка одних сразу же отталкивает, других особенно привлекает и внушает идею именно так дальше и разговаривать обо всем. Второе не лучше первого. Язык этот так труден и неловок (так Данте в Третьей кантике «Комедии» пеняет на свой «хриплый», «короткий» язык) только потому, что он усиливается сообщить то, что другой язык, приноровленный к передаче обыденного опыта, не уловил бы: редчайшее, почти невозможное, единственное, неуловимое; не то, чем мы в нашем уме обладаем, а то, что обладает нашим умом. Так же, как это делает верность. В этом языке могут звучать столь не-

ности Другого (точная противоположность знаменитому утверждению Ж.-П.Сартра: «Ад – это другие»), с мыслью М.Бубера о «Ты». И все же это нечто другое. Музыкальный итог этого отношения у Федье – не разноголосица диалога, а совершенный унисон.

[1] Я имею в виду примечательные слова Ж.Деррида: «В начале были руины» // Jacques Derrida. *Memoirs of the Blind. The Self-Portrait and Other Ruins.* The University of Chicago Press, 1993. P. 65.

навистные современности «жреческие» обертоны. Но они появляются не из пресловутой «воли к власти», а как невольное отражение *значительности* того, о чем ведется речь.

Верность и мужество[1] – эти слова всегда приходят мне в голову в связи с трудом Франсуа Федье. Эти свойства делают его в актуальной современности мыслителем contre-courant. Он мыслит против этого течения, которое несет нас в мир без *другого*, без *возможного*, в какую-то всеобщую человеческую капитуляцию, к «Развалинам, которые были в начале». С благодарностью к автору я переводила эту книгу на русский язык, явно не больше «привыкший к философии», чем, по словам Ф.Федье, французский, вслушиваясь в голос друга, в голос Европы.

Я переводила ее, думая о друге Франсуа Федье и моем друге, Владимире Вениаминовиче Бибихине. Его светлой памяти я посвящаю этот перевод.

2007

[1] Тот, кто даст себе труд задуматься над происходящим, не может не согласиться, что мужественным в современном мире уже давно является не жест «обличения», «разоблачения» (целая индустрия обличений работает для «потребителей критики»), а напротив, жест апологии, свидетельство о значительности значительного. Таким мужественным жестом Ф. Федье было создание книги *Heidegger à plus forte raison.* Librairie Artheme Fayard 2007, одиннадцать авторов которой предпринимают усилие защиты мысли Хайдеггера от недобросовестной критики.

*

М.М. Бахтин – другая версия

Публикуемые ниже заметки требуют своего рода исторического комментария. Они представляют собой ответ на тезисы М.Л.Гаспарова «М.М.Бахтин в русской культуре XX века». Эти тезисы, опубликованные в тартуском сборнике 1979 года и произведшие впечатление взрыва, были в свою очередь ответом на целый ряд обстоятельств.

По частям извлекаемые на свет, труды М.М.Бахтина составили одно из центральных событий культурной жизни 60–70-х годов. Они поражали интенсивностью и свободой письма и мысли, о которых у нас в то время забыли. При этом и почва, на которой рождалась мысль Бахтина, и полемика, в которую он входил, были неизвестны новому читателю. Он явился как бы из вечности, или из глубочайшего одиночества, которое представлялось совершенно естественной средой для независимой мысли в глухие 70-е годы, но была непредставима в оживленные 10-е и 20-е. Печальным следствием бахтинского триумфа стало тиражирование его идей или ключевых слов: «карнавал», «полифония», «роман», «хронотоп» вошли в оборот и стали применяться к месту и не к месту, разделив судьбу таких интерпретационных отмычек, как «архетип», «эдипов комплекс» и под.

Еще печальнее было другое следствие пересадки трудов Бахтина на новую почву, в контекст других споров 60–70-х

годов: спора «структуралистов» и «почвенников» – или же, «сальери» и «моцартов». «Моцарты», защитники «почвы», «невыразимого», «духовного» (что тогда еще вовсе не значило: православного) прибегали к Бахтину как к союзнику в борьбе с «неоформалистами», сторонниками точных методов, ненавистными «сальери», поверяющими алгеброй гармонию. Бахтин же представлялся им прекрасным образцом «несальерианского» подхода к искусству. «Моцартианское» настроение было, следует заметить, официально рекомендуемым, в отличие от «сальерианского». Поэтому-то тезисы М.Л.Гаспарова, в которых Бахтин был очерчен с провоцирующей резкостью как показательная фигура культурного бунта 20-х годов (с такими характерными чертами, как недоверие к традиции – «чужой» и слову – «чужому», как «нигилистический отбор ценностей», как «ниспровержение всяческого пиетета», высокого жанра и вообще жанровой иерархии и разграниченности, вплоть до различения творчества и исследования: «Бахтин – это бунт самоутверждающегося читателя против навязанных ему пиететов») вызвал такой взрыв негодования. Бахтин, «наш» Бахтин оказался в кругу формалистов! «Боролись люди одной культурной формации», утверждал Гаспаров, не контрастные цвета, а «оттенки одного цвета». В этом есть несомненная правда: в самом деле, если с формалистами Бахтин, как и его великая современница О.М.Фрейденберг, мог и хотел спорить, то со своими поклонниками-почвенниками ему явно было бы спорить не о чем. Просто потому, что речь их не содержала в себе мыслительного материала.

Но при всем этом Бахтин вряд ли был «одной формации» с формалистами. Это мне и хотелось выразить в ответном письме М.Л.Гаспарову, которое здесь приводится. Это дру-

гая версия «Места М.М.Бахтина в русской культуре XX века».

Русская религиозная философия, с которой мне представлялось совершенно естественным связать М.М.Бахтина, тогда еще не обсуждалась. Ей еще предстояло пережить свою эпоху триумфа – и «присвоения», свидетелями которого мы стали в последующие годы...

Когда я писала эти заметки, я еще не познакомилась с сочинениями М.Бубера, с его Ты – идеей. Теперь о «Ты» пришлось бы говорить с большей осторожностью; как и «полифония», и «карнавал», буберовское «Ты» подверглось поверхностному тиражированию.

1990

Блестящий и жесткий очерк М.Л.Гаспарова неожиданно обозначил исторический контур Бахтина, о котором не то забыли, не то условились не думать. Это историческое уточнение было принято за разоблачение: в Бахтине успели полюбить «вечное», а не историческое, тем более, такое неприятно близкое историчное.

Мечты поэта!
Историк строгий гонит вас.

Сближение Бахтина с формалистами в метафоре «спор оттенков» (а не цветов) показалось гротескным. Но нам тут же дают понять, что противостоит и тому, и другому оттенку как действительно контрастный цвет. Это такой подход к слову и словесности, для которого связь времен не разорвана, нет разделения на «свое» и «чужое», нет ниспровергающей авторитеты (и искривляющей материал) активности – нет «нашего, нового мира». Подход на-

следника, а не нового человека, послушника или «свидетеля беспристрастного», а не бунтаря.

В том цвете, оттенки которого представляют формалисты и Бахтин, можно увидеть еще два, по меньшей мере, важных свойства: разрушение единства личного и внеличного в искусстве – и весьма странную картину его традиционности. Здесь «холодный» оттенок формализма и «теплый» Бахтина расходятся до противоположного. Формалисты вызывающе очищают искусство от всего личного (не только биографического) – Бахтин открыто сближает эстетическое высказывание с интимно-личным (имея в виду не биографическую или психологическую личность, а «внутреннего человека»).

Вероятно, с отсечением той или другой составляющей лично-внеличного единства в искусстве связано общее для обеих эстетик исчезновение традиционно важнейшей его категории – *образа*. На месте образа у формалистов предлагается «функция», у Бахтина – нечто, прямо не названное, которое приблизительно можно назвать «волеизъявлением в слове».

Не раз отмечалось, что идея исторического изменения искусства, как ее понимают формалисты, становится вообще неприменимой к «непроблемно-традиционному» искусству архаики или Средневековья. Это ряд революций, в которых вообще нет непрерывности. У Бахтина же эволюции по существу вообще не предполагается – как, в сущности, не предполагается времени в его «внутреннем человеке», в ситуации «моего сознания», которое всегда здесь и сейчас. Это, наоборот, сплошная непрерывность.

Уже эти, – может быть, и растущие из одного корня, но слишком далеко расходящиеся – свойства двух «оттенков» наводят на мысль о разновременности двух теорий.

Я попробую следовать совету М.Л.Гаспарова и рассматривать творчество Бахтина «не как эпос, а как роман». Я в самом деле вижу в нем роман – на языке Бахтина – «героя-идеолога». Второй протагонист этого романа – «он», «другой», «внешний человек».

Мой сюжет, к сожалению, – не плод углубленного и доскональной изучения всего творчества Бахтина. Он возник из увязки в памяти чисто читательских впечатлений от его работ. Читались они так, как публиковались – в последовательности, обратной хронологии их создания, или в хаотически перепутанном порядке, так что самое сильное впечатление оставили опубликованные последними первые, ранние труды Бахтина, больше всего не укладывающиеся в очерк М.Л.Гаспарова.

Начнем с того, что М.М.Бахтин на полпоколения старше формалистов. Они – теоретики времен футуризма, он мыслитель конца символизма. Его темы связаны с традицией русской философии, «богословия мирян» или «русской религиозной мысли», в центре которой стоит антропология, а искусство рассматривается идеологично. Разбор Пушкина у Бердяева, Байрона у Вяч.Иванова, Гоголя у Розанова ближе к Достоевскому Бахтина, чем, скажем, Гоголь у Б.Эйхенбаума. Об этом можно догадываться по «Проблемам поэтики...», но совершенно очевидно это в ранних работах.

Сочинения Бахтина – это, в сущности, переживание одной мысли, или *идеи,* на языке героев Достоевского. Эта мысль касается не поэтики, да и не литературы вообще, и не языка. Вырванные из этой мысли «полифония», «амбивалентность» – не более чем слова. С каждым из этих слов спорят. Но дело не столько в них и еще меньше – в прило-

жимости их к описанному материалу. Упреки в обращении с материалом здесь не вполне правомерны, это вообще не филологический, не специалистский подход. Материалу (языку, Рабле, роману или вообще «эстетическому», к которому Бахтин относит, например, пятидесятый псалом) здесь принадлежит особая роль. Он дает не то чтобы возможность говорить эзоповым языком, но возможность «заземлить» трудновыразимую, слишком вне- или многопредметную мысль, которая несколько успокаивается на каком-то конкретном задании. Похожим образом умный лирик выбирает для самых интимных вещей наиболее стилизованную форму – «Восточно-западный диван», перевод из Барри Корнуола.

В том, что какие-то претензии к его работе с материалом вообще возникают, отчасти виноват сам Бахтин: он отошел от метода традиционного русского философствования – но не до конца (говоря об этом методе, я вспоминаю те места из бердяевского «Самопознания», где автор сетует на то, что в парижских интеллектуальных кружках обсуждают не просто «одиночество» как таковое, но, например, «одиночество у Петрарки», и не иначе, – тогда как в Москве прямо и всерьез ставили последний вопрос об одиночестве).

На самом Бахтине лежит некоторая ответственность за перехлест с «полифонией» или «карнавализацией»: эти Дамы-Щиты, пожалуй, слишком у него выдвинуты вперед, можно поверить, что о них только речь и идет. Но может ли иначе поступить человек одной мысли? Он повторяет одно и то же множество раз в продолжении одной работы – и обрывки дают ему ту же степень авторского удовлетворения, что и целое, которое вертится как на заколдованном месте и не сдвигается вперед. Зато от вещи к вещи – не про-

сто движение, а скачок, переворот, катастрофа. Эти скачки я и попытаюсь проследить.

Итак, роман (или драма) Бахтина называется *«Я и Он»*. В нем три сцены: Сцена первая: *Хор*. Сцена вторая: *Диалог* (или *Скандал*). Сцена третья: *Карнавал.*

СЦЕНА ПЕРВАЯ: ХОР

В нее входят ранние эстетические работы. Общая мораль «Эстетических отношений»: «спасение – это другой» – точная противоположность сартровскому: «ад – это другие». Бахтинская формула почти совпадает по словам с поучениями христианских подвижников. Но смысл этих слов у Бахтина своеобразен. *Другой* спасает *Меня* от собственного самоосуждения. Можно ли представить, что такое спасение имел в виду древний подвижник? Спасение возможно только в *Другом* как *Его* помилование *Меня*, как *Его* ко *Мне* «эстетическое отношение». (Правда, как обычно у Бахтина, намечен и другой ход: некий идеальный *Он* внутри *Меня.*)

Непреодолимое различие *Меня* и *Его* делает антропологическую проблему нерешимой монистически: «человека вообще» нет. Нет «*Мы*», если определить человека с «*Моей*» позиции – и нет «*Они*», если с «*Его*»[1]. У *Меня* и у *Него* разное *все*: у *Меня* – целиком «внутреннее тело», у *Него* – пластическое; *Меня* нет во времени, *Он* целиком во времени: *Я* себе совершенно не видим (видимость в зеркале – превращение *Меня* в *Него-для-Меня*, в предмет, тре-

[1] Как легко обходится с этими местоимениями Пушкин! вот о чем беспокоится, по его мысли, жених: «Доселе он я – а тут он будет мы» // ПСС в 19 т. Т.X. Письма. С. 308.

тье лицо), *Он* мне видим и этим исчерпан для постижения. Это удивительное ощущение, если оно и впрямь непосредственно, а не очищено до экспериментальной наглядности. Читателя оно поражает, как и Бахтина: как же я прежде не заметил, что у *Меня*, пока Я – *Я*, нет пластического тела?

Эта мысль составляет завязку бахтинского «романа». Здесь не только существенная разноприродность *Меня* и *Его*, но и «внутреннего» – и «внешнего»; «выразительного» и бесформенного – и «пластического», оформленного. Самым глубоким видением антропологической проблемы в «Эстетических отношениях» признается христианское, в качестве предела и вершины лирики рассматривается покаянная молитва (срединные стихи 50 Псалма). У *Меня* и у *Него*, как мы уже говорили, разное все – кроме одного: существенной самонедостаточности. *Я* нуждаюсь в *Нем* как в милующем, и *Он* во *Мне* – как в милующем. Изнутри, «от себя», *Он* такой же непомилованный.

Странно, пожалуй, только то, что здесь не появляется местоимения «*Ты*» – и не только местоимения, но всей смысловой атмосферы обращенности *к...!* Здесь, где все – о диалоге! У *Меня* в *Нем* нет «*Ты*». О чем же и каким же образом *Я* и *Он* будут беседовать? Заметим, что в канонических христианских текстах нет и намека на несводимость *Я* и *Его* в общее имя «человека». *Я* с *Ним* (который называется «ближним» или «братом») соединены просто и быстро: «как самого себя». Причем, вопреки идее Бахтина о том, что любовь к себе невозможна, именно с этой любовью сравнивается всякая другая.

От степени зазора между *Я* и *Ним* зависит отношение Бахтина к лирике. Здесь, где *Я* и *Он* еще связаны отношением взаимодополнительности, хотя бы возможной и чаемой, за «внешним», «пластичным», «оформленным»

признается способность выражать «внутреннее», и голос лирика – по Бахтину, «живущий поддержкой хора» (и в самом деле, интимнейший псалом написан для публичного хорового исполнения в сопровождении музыкальных орудий!) – признается самым полнозначным из всех голосов. Его слово называется «прямо интенциональным». Поэтому я и называю первую сцену «Хором». Но хор этот неустойчив, и вряд ли странно, что он сорвется в «Скандал».

СЦЕНА ВТОРАЯ: СКАНДАЛ (ДИАЛОГ)

Это «Проблемы поэтики Достоевского».

Неизвестно, и гадать не стоит, что обусловило радикальную перемену восприятия *Его* в «Проблемах». Теперь *Он*, *Он* героев Достоевского, – не милующий *Меня*, а осуждающий, ограничивающий, заключающий в насильственную внешнюю форму, перевирающий *Меня*. Вся *Моя* жизнь, *Моя* речь теперь – борьба с этим «*Я-в-Нем*», «*Я-Его-глазами*», «*Я как Он для Него*». Никаких отношений с таким *Им*, кроме скандала, быть не может. (Вновь отметим бахтинский побочный ход – вероятность «всепроникающего голоса» типа князя Мышкина). Этот *Он* больше похож на «*вы*», на «*вы все*» скандала: «вы все решили про меня – а я вам покажу...»

Но, если посмотреть на это «*вы*», исходную точку скандального откровения, то можно заметить, что отношение к этому «*вы*» у *Меня* весьма закрыто. *Я* не допускает никакого собственного неведения о «*вы*», никакой возможности перемены в этом «*вы*»: это угаданный враг с разгаданным мнением обо *Мне*. Он становится по существу мнимым *Им*, мнимым *Другим*, поскольку вся его напряженность –

да и само его существование – интересно лишь в отношении *Меня*. Не фигура ли *Моего* бреда этот *Он*? При всей своей проницательности скандальное *Я* глухо к *другости* другого (самая простая предполагаемая форма другости: у него просто нет никакого мнения обо *Мне*, *Я Ему* просто неинтересен).

Недоверие *Я* к *Нему* вместе с тем – недоверие к выразимости внутреннего, к возможности «чистого» слова выразить предмет. «Интенциональное» или «хоровое» слово превращается в «авторитарное». Лирика исчезает из поля зрения мыслителя, все внимание обращается на «ложные формы» и на «антиформы», свидетельствующие о зазорах и несоответствиях в человеческом мире. Проза несомненно оказывается важнее стиха. Но в следующей сцене выше трагической прозы уже окажется комическая (или сатирическая).

СЦЕНА ТРЕТЬЯ: КАРНАВАЛ

Это книга о Рабле.

И еще бы смеху не оказаться выше и правдивее! Ведь смех – лучший ответ этому *Ему*, оболгавшему меня, покорившему своему авторитету. Смех – это, наконец, свобода от *Него*, развенчивающий смех, карнавальная казнь. Другой свободы от *Него* не бывает.

Он теперь совершенно деперсонализуется. Это власть, государство, авторитет, все застывшие культурные формы. Но, между прочим, деперсонализуется и *Я*, растворяется в карнавальной толпе.

Апофеоз смеховой культуры как высшей свободы строится на таком представлении о свободе, как у заключенного в тюрьме. Это освобождение от сильного врага, от конвоя,

от «*Него*», от «*них*», от «вас всех», от «авторитета», который так и не стал для *Я – Тобой* и не обратился к этому *Я* как к *Ты*.

Карнавальная толпа, в «амбивалентном смехе» убивающая друг друга, представляется решением проблемы разъединенности. «Внутренний человек» (вспомним, что у него нет даже «пластического тела»!) нашел свою свободу в стихии «материально-телесного низа». Чего-чего, а смешного в этом смехе не больше, чем в знаменитой комнате с пауками.

Мысль о *Другом* становится с годами все менее читаемой. В «Хронотопе» и вообще исчезает. Однако *Я*, или «человек» остается определенным только отрицательно: как несовпадающий со своим местом (а это место, вообще говоря, – «*Я-для-других*»). Это несовпадение трагично – и оно находит «амбивалентное» исцеление в стихии космического смеха и сокрушения «готовых форм».

Так, на мой взгляд, развивается «роман мысли Бахтина», продолжающий «поиски соборности» 10-х годов или отвечающий на них.

1990–1992

Мужество и после него

Заметки переводчика

Нине Брагинской –
от читателя ее «Никомаховой этики»

Хотя «Мужество быть» не выходило по-русски, но тридцать с лишним лет, прошедшие со времени тиллиховских лекций о мужестве, прошли надо всем миром – и над нашей страной. Это чувствует читатель и переводчик «Мужества быть». Он чувствует, тем самым, что никакие различия между индивидуалистским и коллективистским обществами (в терминологии книги), никакое насильственное отсечение от общего хода истории не составляют окончательной преграды для «духа времени». Мы чувствуем, что момент цивилизации, описанный Тиллихом, уже не тот, что застали мы[1]. Что исходные посылки описания, его тер-

[1] Самый очевидный пример тому – анализ тоталитарного общества у Тиллиха, который теперь покажется нам скорее анализом мира коммунистической пропаганды, чем коммунистической реальности. Дело, вероятно, не в том, что Тиллих недостаточно глубоко изучил тоталитаризм, чтобы не понять его фундаментального лицемерия, театральности всех этих, поражавших западного человека, покаяний перед коллективом, да и всего «коллективистского» поведения в целом (которое – легко или с моральными затруднениями – надевается, как маска, любым коллективистом и так же – легко или трудно – снимается по исполнении роли). Не думаю, чтобы Тиллих не понимал фантомности этого «коллектива», который все свои ценности принимает под ружейным дулом совсем иной, чем коллектив, силы. Что «быть частью» в этом случае реально значит: не быть

мины, общее отношение к истории – все это принадлежит уже другой ситуации. «Вопрошающая ситуация» – это то, что в системе Тиллиха приблизительно соответствует старинному «духу времени». Всякое общее положение, согласно принципу его «отвечающей теологии», должно не падать с неба, а формулироваться как ответ на вопрос актуальной ситуации – и более того, формулироваться в ее терминах. Поэтому особенно важно, что мы читаем ответы на вопросы, которые задает другая ситуация, которые как будто уже не стоят перед жителями постмодернистской, постструктуралистской, постиндустриальной эпохи. Задает ли эта новая ситуация какие-нибудь предельные вопросы, провоцирующие новые ответы «отвечающей теологии»?

Или же ее дело – множество конкретных «проблем» (экология и т. п.), на которые точнее, чем погружение в «теономную глубину бытия», отвечает конкретное действие? Вряд ли можно представить, как услышал бы вопрос новой ситуации Тиллих, какую «тревогу» он нашел бы за беспокойным, но в глубине совсем нетревожным временем (о не-тревожности его говорит позднейшее искусство, в свидетельствах которого мы не найдем ничего похожего на экзистенциалистский бунт, всерьез принятый хтонической неомифологизм, катастрофический абсурд и т. п.). И

ничем, кроме того, что потребуется в следующий момент. Строго говоря, это вовсе не коллективистское мужество – если не считать коллективом группу этапников или, скажем, совокупность пассажиров самолета, захваченного террористами. Если возможна такая вещь, как «мужество колодника» или «мужество очередника» (а в классических аристотелевских представлениях мужества таких вещей не бывает: мужество, как и добродетель вообще, – исключительно свободное решение). Но если такое «мужество» есть, то мы знаем, как оно действует. Не уверена, между прочим, многим ли оно хуже классического «мужества воина»...

если было бы безумной дерзостью представить, какие вопросы задает новая ситуация вообще, тем не менее, о чем она может спросить Тиллиха, представить можно. Этой цели и посвящены мои заметки переводчика: вопросы к ответам на другие вопросы.

«МУЖЕСТВО БЫТЬ»: ЗАГЛАВИЕ

По-русски можно не заметить цитатности названия книги Тиллиха, совершенно очевидной на английском языке: The Courage To Be. Это парадоксальный ответ на один из самых знаменитых вопросов в мире, гамлетовский: «To be or not to be?», «быть иль не быть?» Ответ на тот же вопрос составляет и вся отвечающая теология Тиллиха: как утверждает «Систематическая теология», это вопрос нашего предельного интереса, самый религиозный вопрос; если этого вопроса нет в глубине любой проблемы, то есть, если она предельным образом не касается нас, тогда, говорит Тиллих, эта проблема не обладает теологическим статусом, в каких бы специально богословских терминах она не формулировалась (например, «природа ангела»). И наоборот: в той мере, в какой искусство, наука, политика

Но вернемся к началу: дело, вероятно, не в том, что Тиллих не проник за пропагандистский покров тоталитаризма, а в том, что в то время эти ткани не так легко расходились – не только для внешнего взгляда, но и для самих носителей коллективистского «мужества быть». Новую эпоху тоталитаризма, ту, что выпала на нашу долю, а Тиллиху осталась неизвестной, – когда ткани пропаганды и реальности разошлись до полного отчуждения, а самое интересное происходило м е ж д у ними, – эту эпоху тоже можно представить глазами «мужества быть». Например, так: власть оказалась прекрасным инструментом для превращения «тревоги» в «страх», кузницей заместительных невротических страхов, то есть возможностей избежать встречи с предельной реальностью. КГБ и все вокруг него стало объектом, заслонившим Смерть, Вину, Бессмыслицу.

и т. п. соотносятся с этим предельным вопросом, они представляют собой предмет теологии.

Ответ Тиллиха прямо противоположен тому, который предполагает Принц Датский: он никак не соотносится с частным и примирительным ответом на тот же вопрос, который дал себе автор «Гамлета» в 66 сонете. «Не быть» мешает Гамлету, как он это называет, «cowardice», – трусость, низость, нечто противоположное мужеству – «courage». Если бы не страх перед снами, какие увидишь в смертном сне, мужественно было бы отказаться от жизни, поскольку согласие с ней есть соучастие в «оскорбительной мерзости преступления» (слова Ин. Анненского) – во всяком случае, на месте сына Гамлета-Старшего. Неисправность и непоправимость «жизни» описана очень похоже в сонете и монологе Гамлета и составляет предпосылку вопроса «быть иль не быть?».

Особенно – Бессмыслицу, самый крайний и всеобщий объект Тревоги Нового времени, если верить Тиллиху. КГБ (не знаю, какой величины должны достичь эти три буквы и каким цветом окраситься, чтобы передать то мифическое значение, которое они приобрели в сознании обычного, не до идиотизма лояльного гражданина) придавал острую и особую осмысленность чему угодно: чтению Горация или обработке садового участка. Все это становилось в своем роде героическим сопротивлением. По Тиллиху, эта эпоха может быть описана не как «мужество быть частью», а как время очень хорошо защищенного невроза. Если крепость этого невроза рушилась (с исчезновением объекта страха), человек оказывался в тисках пустой тревоги, тревоги бессмысленности (как, по рассказам эмигрантов, происходило с ними в свободном от КГБ и соцреализма мире, как это происходило со многими из нас в пору послаблений). Эта тревога общего отсутствия смысла, последняя, третья эпохальная тревога в тиллиховской истории; Запад, кажется, уже пережил ее – или принял некое новое «мужество быть». Впрочем, описывать новый этап тоталитаризма в терминах Тиллиха при отсутствии хозяина этих терминов – дело не слишком плодотворное. Поэтому я и оставляю это описание в сноске.

По-своему, но так же героически предстает «не быть» в вопросе другого героя, Ивана Карамазова. Найдя обоснование для «быть» в «трусости» или «малодушии», Гамлет в конце концов выбирает – или влечется, как лунатик, – к «не быть». В случае же Ивана «быть» вынудила бы не столько трусость, как что-то вроде равнодушия или жестокости. Ответ самого Шекспира довольно странен. Двенадцать строк сонета дают космическое обоснование для выбора «не быть» – и опровергает его какой-то слабый и частный довод в пользу «быть»: чтобы не покидать друга (одна строка). Слабый и частный – я говорю это так, как мне представлялось в детстве и еще в юности. Ничего себе возражение! На одной чаше – Поруганная Невинность, Благоденствующее Злодейство и т. п. – и какой-то друг на второй чаше. Смысловая и композиционная несоразмерность сопоставленных вещей может поразить не только школьника.

Сразу признаюсь, что странное и «обывательское» возражение Шекспира теперь кажется мне справедливым, ответы же Гамлета, Ивана Карамазова и Тиллиха – нет. Но об этом, надеюсь, дальше.

Каким же образом Тиллих переворачивает гамлетовскую скалу мужества и трусости, добродетели и порока? Он переосмысляет само «быть», to be, которое у Гамлета куда проще, оно имеет в виду только физическое существование. Ценностное или идеальное бытие у Гамлета как раз противоположно этому конкретному «быть». Быть в высшем смысле и значит для Гамлета «не быть». Такая ситуация противопоставления двух «бытий», как известно, составляет высшую пробу для «воинского мужества», стоического или аристократического, как его называет

Тиллих. *Быть* здесь означает отдать собственное онтическое бытие за свое же бытие этическое или духовное. Так может быть, именно об этом мужестве, не противореча, но вторя Гамлету, и пишет Тиллих свою книгу? Этот вопрос я пока оставляю без ответа.

МУЖЕСТВО КАК КЛЮЧ К БЫТИЮ: ЛИНГВИСТИЧЕСКИЙ КОММЕНТАРИЙ

В этическом словаре русского языка *мужеству* принадлежит такое окраинное место, что читатель, несомненно, удивится тому расширению смысла, которое мужество приобретает в системе Тиллиха: оно может быть отнесено и к миру растений, и к «теономной глубине бытия». Но это совсем не так поразительно в контексте языков, с которыми работает мысль Тиллиха. Например, латинское virtus (этимологически соответствующее древнерусскому МѴЖ-ЬСТВО) пережило расширение от «мужества» в смысле «воинской доблести» к «добродетели вообще», так что в «мужество-добродетель», Virtus Romana, при Августе уже входила и clementia (приблизительно «милосердие»). В русском же языке «милосердие» и «мужество» остались далеко разведенными представлениями. Русское, а точнее, церковно-славянское слово *мужество* – книжное, вероятно, калькированное слово. Но и в книжном языке оно не приобрело обобщающего этического значения: скорее уж к такому расширению в древнейших текстах тяготело слово *изящество* (ИЗЯЩЕНЪ ВОИНЪ) или *доброта* (МУЖЬ ДОБРЪ, что, конечно, не имело позднейшего смысла).

Нужно заметить, что русский язык не подготовил поля для этической мысли. Часто говорят о «богословском

молчании» Руси, но этическая область окружена тем же молчанием. Я имею в виду не то чтобы отсутствие каких-то развернутых этических систем, но простую пустоту в словаре на месте «главного, общего морального свойства».

Своеобразные и богатые понятия древнего книжного русского языка, несущие нравственную оценку, такие, как «изящество», «грубость», не вошли в живую речь; вряд ли кто-нибудь теперь помнит их смысл. Немота общенародного языка в этих темах составляет мучение переводчика любых моральных сочинений. Как назвать то содержание, которое передает единственное неуклюжее слово «добродетель» с давно непонятным вторым корнем? *Добродетель* осталась безжизненным словом; во внецерковном языке оно звучит почти иронично. Но другого, прозрачного слова, обобщающего этическую ценность, русский язык, кажется, так и не нашел. В обыденном обращении это бесцветное «хороший человек», в простонародной речи – просто «человек», «душа-человек», «душевный», реже «справедливый человек».

Распространение мужества во внечеловеческую область природы и метафизики, которые Тиллих находит у Спинозы и позднее у «философов жизни», тоже подсказано или обеспечено латинским *virtus* и происходящими от него*: virtus, virtu* – «качество», «сила»: *virtus herbae*, например («свойства травы»). *Сила*, русское слово, во многом покрывающее значение *virtus* и так же способное к расширению в метафизику, природу, мистику, не имеет, к сожалению связи с этической сферой[1]. Так мы и остаемся без главного нравственного слова.

[1] О *силе* как основе нравственности думал Б.Пастернак, но это было его личным прозрением и в языковые русские привычки не вошло. См. мою работу «Символ и сила» в наст. изд.

Но, кажется, «душа-человек», «сердечный», «душевный» как раз сближает русскую нравственную мысль с западной: ведь именно сердце, *cor-, cour-* – корень английского (*courage*), французского (*courage*), итальянского (*coraggio*) обозначений «мужества», а душа, *mut* – немецкого *Hochmut*. Но это только кажется. Нагляднее всего отличие значения *сердца* в этой системе может показать пример из Данте: Ромео да Вилланова, верный слуга провансальского графа, изгнан по наветам завистников:

> Indi partissi povero e vetusto;
> e se 'il mondo sapesse c o r ch'elli ebbe
> mendicando sua vita a frusto a frusto
> assai lo loda, e piu lo loderebbe.

И пошел он прочь, нищий и дряхлый; И если бы мир знал, какое у него было сердце, Когда он побирался по крохе, То прославил бы его вполне и сверх того (Рай, VI, 139–142).

Это не значит, как мы решили бы из этих стихов по нашим привычкам, что Ромео был, скажем, добр и сострадателен – это значит у Данте, что он обладал «ясной силой души», не жалуясь, не кляня судьбу и обидчиков, относясь ко всему ровно. *Сердце, cor* – это его *справедливость*, *iustitia* (похвалу Ромео произносит у Данте Юстиниан, царь справедливости). Согласимся, что ничего похожего в нашей *сердечности* не предполагается. Мужество-сердечность, которые воспевали средневековые поэты, относится к «чувствам» – но к другим, совсем другим, чем в русской традиции, чувствам: к внутреннему неколебимому *строю* чувств. Русское же *сердце* – скорее всего, способность к быстрой перемене чувств, отзывчивость на приходящее извне, способность как раз не очень стоять на своем там, где это глупо или жестоко. Упрощенно можно

сказать, что *сердце*, *cor* в *courage* – это самоцентрированность, в русской же *сердечности* – самоотверженность. Этим лингвистическим экскурсом я не собираюсь представить «этническую этику», заключенную будто бы в языке. Это просто еще одна иллюстрация к идее Гумбольдта о творческом воздействии языка на мысль – в данном случае, на мысль о «ключе к бытию». И объяснение тому, почему такой ключ – *мужество* – непременно покажется странным для говорящего на русском языке, почему возникает сомнение в том, что ключ этот отпирает самую главную дверь.

ИСТОРИЯ МУЖЕСТВА, ЕЕ ВЕХИ И ГЕРОИ

Историю европейской культуры, от Сократа до немецкого нацизма и практического социализма, Тиллих описывает как историю *мужества*, противостоящего *тревоге* человеческого существования. Культура почти отождествляется с мужеством. Собственно, культура, как получается из очерка Тиллиха, есть выработка разнообразных механизмов, институтов противостояния угрозе Небытия – или создание защищенных от него зон. И здесь культура не так уж отличается от невроза, который, в проницательном анализе Тиллиха, строит себе защитные крепости от фундаментальной Тревоги, заслоняя ее конкретными невротическими страхами. Разве что невротические крепости менее реалистичны. Но такими же нереалистическими выглядят и культурные крепости – обряды, государственные установления, этикет – для взгляда со стороны, для представителя другой культуры, для вольтерова дикаря и для Льва Толстого.

Но кроме построения защитных зон и крепостей, культура противостоит небытию и другим путем – собственно путем мужества, то есть принятия угрозы и тревоги небытия на себя. Эта работа культуры и дает систему этических ценностей. История, по Тиллиху, выглядит так: общая, онтологическая угроза Небытия, Ничто, поворачивается к человеку то одной, то другой своей стороной – и порождает «эпохи тревоги», переломные эпохи истории, в которых рождается новое мужество, отвечающее этим разным обликам или ликам Тревоги: мужество принять на себя угрозу *судьбы и смерти* (конец античности); угрозу *вины и осуждения* (конец Средневековья); угрозу тотального *сомнения и бессмысленности* (конец Нового времени).

Эта классификация и периодизация вызывает вопросы. Например, система Тиллиха как будто не предполагает других типов тревог Небытия кроме трех названных. Если все они уже развернулись в истории и восприняты мужеством – какое продолжение возможно в этой философии истории? Возвращение, карусель этих трех образов Небытия? Но в тиллиховской интуиции необратимого линейного движения истории такое представляется немыслимым. Конец исторического творчества? Скачок в какое-то новое состояние, где динамика *тревоги* и *мужества* уже не существенна? Тоже мало правдоподобный для Тилиха хилиазм... Здесь нет ответа, потому что самого вопроса об отношении «типологии» и «хронологии» *мужества* не поставлено. И еще одна недосказанность: каким образом принятие новой тревоги в новое мужество отзывается на последующей эпохе? Что, например, случается с культурой после того, как Лютер принял тревогу вины и осуждения в

свое *мужество быть?* К этому вопросу я еще надеюсь вернуться, а пока – история мужества.

Вообще описание истории sub specie virtutis, с точки зрения мужества, и занимательнее, и, должно быть полнее, чем классификация на других основаниях – вроде «смены формаций»: сами экономические отношения предстают здесь как одно из выражений того или другого типа мужества. Взятые как последняя реальность, материалистические основания культурной истории в терминах Тиллиха можно было бы назвать «ключами к небытию», во всяком случае, к «небытию третьего типа», полному отсутствию смысла.

Возможна ли такая вещь, как «мужество колодника», мы уже спрашивали в связи с практикой реального социализма. Возможно ли такое мужество, которое настоятельно и торжествующе утверждает полную смертность и бессмысленность вопроса о вине? Если возможно, то это мужество марксистской теории.

Тиллих видит в революционном мужестве продолжение стоического – и говорит, что и в новое («наше») время, как в поздней античности, стоицизм остается единственной альтернативой христианства. Может, так оно и есть... Может, мужество космической резиньяции продолжается в «мужестве» ожесточенного терпения (случай подданного социалистического государства), а мужество поступка «несмотря на все» – в «мужестве» ни перед чем не останавливающегося насилия над реальностью (случай конструкторов таких государств)...

Если в самом деле оба эти вида «мужества» аристократического происхождения, то прав, пожалуй, Веничка Ерофеев, тоскующий по всеобщему малодушию, по клоч-

ку земли, на которой не было бы места подвигам... А вдруг да малодушие, гамлетовская *cowardice* и есть единственная реальная альтернатива любому *мужеству*? Я обещаю не забыть об этом вопросе.

Над всей тиллиховской историей мужества возвышаются два личных образца: мужество Сократа перед лицом судьбы и смерти – и мужество Лютера перед лицом вины и осуждения. Упоминаются мученики христианства. Рыцари Средневековья. Люди Ренессанса. Спиноза. Ницше. Странное безлюдье в списке тех, кто «нашел ответ на вопрос существования». Где, например, Франциск Ассизский и любой другой харизматической святой? Где Моисей? Авраам? В том, что история Тиллиха исключает многое и многих, есть своя справедливость. В жизни названных людей есть нечто, не позволяющее назвать то, что ее одушевляет, мужеством. Вряд ли можно сказать, что они «нашли ответ» – потому что сама тема *вопроса* в связи с ними кажется не очень уместной. Тиллих, вероятно, справедливо начинает свою историю мужества с Сократа. Ветхозаветная история и ее герои для этого не нужны.

Позволю себе отступление личного характера. К тому времени, когда я впервые читала Ветхий Завет, какая-то этическая система у меня уже была готова. Откуда она собралась? Из Вальтера Скотта, из Гюго, из Шиллера, из Диккенса – изо всего того, что читают подростки, любящие читать. И как же – после Айвенго или кюре из «Отверженных» – меня удивили поступки и помыслы героев Библии! Неприятно удивили. Они хитрили, притворялись, клянчили, не держали слова, ябедничали на врагов. Они искали выгоды! А что больше противоречит этике красоты, добро-

детели, которая сама себе награда, поступку, который только тогда и этичен, когда самоценен? Но эти люди не знали бескорыстной этики. Они заключали какие-то сделки, обменивали свое хорошее поведение на обещание будущих благ для себя и потомства. Ничего благородного, никакой *чести* – и никакой *самостоятельности*.

Да что ветхозаветные герои! Я не могла понять притчи о блудном сыне. Как все помнят, но, может быть, не все этим возмущались, блудный сын принимает решение вернуться не по каким-то высоким мотивам, а просто потому, что умирает с голода и не стыдится подумать, что у его отца слуги едят лучше. *После* этой мысли он уже думает: пойду и повинюсь. Он сначала чувствует себя голодным, а потом уже – виноватым. Какое же это раскаяние, думала я. Да и вообще, благородный человек, растратив свою долю, не будет искать чего-то еще, но *мужественно* примет свое положение, потому что знает, что сам этого заслужил. Блудный сын малодушен и жаден до жизни, думала я. Зачем же это поставлено в пример? Я и теперь думаю, что он малодушен и жаден до жизни, но не спрашиваю, зачем это поставлено в пример.

Теперь я знаю, как можно назвать этический идеал европейского романа: христианизированный стоицизм. Герои Библии делали то, после чего идеальный герой такой этики должен был бы запрезирать себя. Они же, вероятно, и до того как это сделать, не успели себя уважать. Они как будто не знали этого закона, любимого закона позднего Пушкина: «Чти самого себя». Они не поняли бы, зачем нужно «самостоянье человека – залог величия его». Они не поняли бы, почему честь дороже жизни. О том же, что взамен всему этому они понимали, не так легко рассказать...

Мир этики, казавшейся мне единственно возможной, был, в сущности, миром «Никомаховой этики», конечно, упрощенной, но зато патетично приподнятой. Драгоценная «золотая середина», конечно, была из нее вынута – зато сколько подсыпано альтруизма, жертвенности, бескорыстия... И другого стекляруса.

Итак, описывая историю мужества (а точнее, разворачивая во времени свой концептуальный материал идеи мужества), Тиллих пропустил времена другого напряжения, не «кризисные», а «начальные» или «финальные», переживающие себя в виду какого-то начала или конца. Такие времена, где не мужество отвечает на вопрос «быть или не быть», где, может быть, и вопроса этого не стоит. Самым неудобными для тиллиховской истории, конечно, окажутся эпохи «игры» или «детской веры»...

СТОИЧЕСКАЯ ДОБРОДЕТЕЛЬ ...И АРИСТОТЕЛЬ, МЕЖДУ ПРОЧИМ

По мысли Тиллиха, христианскую этику (в том числе, и гуманистический неостоицизм) от дохристианской отличает главным образом «космический оптимизм»: по учению о Творении мира бытие как бытие – благо. Идея же косной материи порождает античный пессимизм. Не говоря уже о достаточно распространенных в христианской цивилизации пессимистических воззрениях относительно «мира сего» («*настоящаго жития нощь*»), доходящих до простого отвращения к нему («О презрении к миру»), стоит вспомнить Аристотеля, чтобы не слишком верить такому разграничению. Его космический оптимизм ясен, как день. Красота, доброкачественность – божественность – мироздания и человеческой души (за исключением некоторых

неудавшихся уродов, которые правила не меняют) в его этике не оставляет за злом никакой реальности. Благородство аристотелева благородного человека – не плод «космического отречения», наоборот – уподобления космосу; его добродетель не «*несмотря на*», а «*в согласии с*». Мир Аристотеля несомненно прекраснее, чем мир гуманизма, ведь он не требует никакого усовершенствования, упорядочения, воздействия со стороны человека. Такой космос легче испортить, чем усовершенствовать, а уж мысль о власти над ним безумна или кощунственна. Культ творчества происходит не от большого космического оптимизма – скорее уж, наоборот. Культ творчества, который, как показывает Тиллих, превращается в культ производительности (американская модель «мужества быть»), и преимущественно технической производительности – той самой, которая теперь угрожает космосу, во всяком случае, его обитаемой человеком части. Этой угрозы Тиллих уже не застал...

Божественный же космос Аристотеля не взывает ни к какому творчеству: единственно правильное к нему отношение – внимание, то есть, любующееся созерцание, схватывание смысла и уподобление этому смыслу. И, конечно, мужество здесь не может отвечать на главный вопрос жизни: на него отвечает «дружба» (как русский переводчик назвал это отношение, избегая некоторых привычных оттенков русского слова «любовь»).

ОТВЕЧАЮЩАЯ ТЕОЛОГИЯ И ОТВЕЧАЮЩЕЕ МУЖЕСТВО

Как уже говорилось, основной принцип Тиллиха – отвечающая теология. Это значит, что каждое ее положение должно быть дано как ответ вопрошающей ситуации. Ответ должен быть выражен в терминах самой ситуации –

иначе это не ответ. Например, если тому, кто скажет, что его мучит страх смерти и страх фатальной судьбы, скажут, что ему нужно успокоиться и полечиться, – это не ответ: он отменяет ситуацию, в которой вопрос задан. Адекватным полагается ответ, реальный *внутри* ситуации. В данном случае, вероятно, такой: да, смерти не избежишь, судьбы не переменишь, это страшно, и нужно это мужественно принять – и *быть несмотря* на смерть и судьбу.

Тиллих нигде не объясняет, что значит «принять в свое мужество». Вероятно, это значит то, что мы выше представили. Но попробуем применить это приятие к остальным типам тревоги.

Тревога вины и осуждения? – Да, я грешен, я буду осужден, но несмотря на это, нужно *быть*. Тревога пустоты и отсутствия смысла? – Да, смысла нет, мой внутренний мир пуст, и во всей вселенной нет никакого смысла, но, несмотря на это, следует *быть*.

Не странно ли такое мужество? Особенно в последнем случае? Таким странным мне казался и мужественный ответ Достоевского об «истине и Христе» («если истина не со Христом, я останусь со Христом, а не с истиной»). Ответ, может быть, и прекрасен – но что это за вопрос? И кто задает такие вопросы? Их задает Небытие. С Небытием, наверное, иначе разговаривать невозможно (дескать, говори что хочешь, да мне-то что!) – но правда ли, что вся жизнь сводится к разговору с Небытием, что вся она *trotz, inspite of, вопреки*?

В постулате о непременном ответе всякой вопрошающей ситуации – в основной посылке Тиллиха – меня удивляет одна неотрефлектированная подробность: почему вопросу

не подвергается *сама* эта *ситуация, ставящая вопрос*? Почему ее задавание вопроса оказывается последней, не подлежащей критике реальностью? Быть может, не на все вопросы следует отвечать? Быть может, вопрос сам по себе есть следствие какого-то состояния, каких-то свойств того, кто спрашивает, есть изображение этих свойств? и это относится не только к человеку, но и к «эпохе».

Скажем, вопрос о пустоте и бессмыслице. Я знаю, что такое «я», когда я вижу абсолютное отсутствие смысла. Даже не надеясь, что мне когда-нибудь придется увидеть что-нибудь другое, я не сомневаюсь, что это абсолютное отсутствие смысла есть я. Что этому «я» никто не даст ответа, потому что ответом – настоящим ответом – было бы создание другого «я», то есть, полная отмена вопрошающей о смысле ситуации. Но в таком случае «отчаявшееся я» – не целиком «я»: есть еще нечто, со стороны видящее и оценивающее это «я». И, стало быть, эта ситуация не доходит до глубины экзистенциального отчаяния? Но нет, мне представляется, что ничего другого нет. И мне представляется, что, тем не менее, я знаю, что такое это «я». Знаю, даже если совершенно забываю. Мне представляется, что и человек, делающий шаг навстречу этому очевидному, неопровержимому небытию, самоубийца, не перестает знать, что такое «он» в этот момент. В теологических терминах, как говорит Тиллих, это, вероятно, значит, что я не допускаю возможности полной богооставленности. А это противоречит множеству известных всем историй из житий, об испытании богооставленностью. Но, замечу я, так испытывается великая святость. Обыкновенных людей (а тема Тиллиха – человек эпохи, такой как мы) так не испытывают. И в этом случае оставленность значит что-то другое: то, что сказано в молитве: «*Оставих Тя, не остави мене*».

Но к чему это? Какая, в конце концов, разница, видеть ли в крайнем отчаянии действительную богооставленность или только *переживание* богооставленности, только собственное покидание Бога, переживаемое как покинутость Им? Разница в том, что во втором случае речь идет не о *мужестве* – а всего лишь о *просьбе*.

«КОЛЛЕКТИВИЗМ», «ИНДИВИДУАЛИЗМ» И ЕЩЕ НЕЧТО

Откуда же у «меня» в той ситуации, которую Тиллих называет «ситуацией отчаяния», память или догадка о чем-то более реальном, чем это «я»? Откуда я знаю, что эта «ситуация» просто не относится к реальному бытию, где таких «я» нет и быть не может? Каким образом, находясь за оградой бытия и смысла и краем глаза всего этого не касаясь, я, тем не менее, вижу (или пред-вижу, или послевижу), что оно никуда не исчезло? Точнее: каким органом восприятия «я» это вижу, если не собственными глазами? Глазами другого опыта, глазами чужой жизни во «мне», которая несомненно реальнее, чем эта «моя». Это не «мной» заработанное сокровище, но оно «мое»: его оставили свидетели; их опыт и переживается как безотносительный; относительными же, то есть им измеряемыми, навсегда становятся собственные «ситуации», «состояния» и «вопросы».

В мысли Тиллиха такие отношения с собственным «я», вероятно, будут поняты как не до конца изжитый коллективистский конформизм, как самочувствие, не достигшее последней глубины индивидуализации. Никакого выбора, кроме дилеммы коллективизма – «мужества быть

частью» (средневековое мужество Тиллих называет «полуколлективизмом», не объясняя, впрочем, что значит это «полу-») и индивидуализма – «мужества быть собой» – в тиллиховской системе «мужества быть» как будто нет. Но если то, что описано выше, нельзя назвать «быть собой», то применимо ли к нему название «быть частью»? Частью чего? Не наоборот ли это выглядит? – нечто большее и лучшее, чем «я», входит в это «я» как его часть. Ничего менее похожего на лучезарное мужество коллективизма, так точно описанное Маяковским:

> Я счастлив, что я этой силы частица,
> Что общие даже слезы из глаз, –

ничего менее похожего, чем описанный опыт, нет.

Но может быть, это подходит под другую рубрику Тиллиха – «мистическая партиципация»? Но, как описывает это состояние Тиллих, мистическая партиципация непременно включает в себя самозабвенье, «восхищение» в старом смысле: вовлеченный в него человек не помнит себя, не может судить своего состояния; он переживает – по Тиллиху – или «ночь души» или восхождение в иерархиях иного мира, целиком взятый этим переживанием. Иначе это не мистическая партиципация. Как же назвать ситуацию оценки «я» собственной реальности как недостаточно реальной с точки зрения чего-то другого – не то чтобы выйдя из себя (как можно в доме, стоящем у холма, не выходить, не подниматься на него, даже не глядеть в окно, но знать, что он здесь) – и при том, что это вовсе не выход в «мистическое» пространство? Тиллиха нет на свете, и некому ответить, как называется и где размещается такой опыт переживания безысходности, в котором нет *никакого* мужества, поскольку нет абсолютного одиночества.

Я понимаю, что нарушаю основную предпосылку экзистенциалистской мысли – о том, что человеку не дано покинуть собственного места; ни с какого другого места его взгляд не будет обладать достоверностью. Но я бы не сказала, что то другое место, о котором идет речь, не «собственное». Представление о чистом, ни с чем не смешанном индивидуализме мне кажется лабораторным опытом над личностью. Стоит принять постулат о такой абсолютной индивидуальности, как все на свете окажется навязанным извне, репрессивным, насильственным (начиная с факта рождения, который не принадлежит индивидуальности). Старания, положенные новой европейской мыслью на освобожденье от репрессивных структур (а их все больше: это не только общество, это культура, язык, это пол), неисчислимы, а репрессивные структуры множатся и множатся. Но что останется после «освобождения», после вычета их из «я»? Не хотелось бы увидеть этот остаток.

Может быть, философский эксперимент каким-то образом внедрился в жизнь и стал непосредственным опытом «новейшего человека»? Может быть, он умеет переживать то абсолютное, беспримесное «я», «я-здесь-и-сейчас», которого мне встречать не приходилось? Но старые вопросы – вопрос Гамлета, вопрос 66-го сонета, вопрос Ивана Карамазова, вопрос теодицеи – задаются не из экзистенциальной ситуации: ни тревога смерти и судьбы, ни тревога вины и осуждения, ни тревога пустоты и бессмысленности – ни одна из трех тиллиховских тревог здесь не действует. То, что здесь действует и что в системе «Мужества быть» не нашло себе ни названия, ни исторического места, связано с *другими*. «Нужно ли, можно ли быть мне, если творится то-то и то-то?» Может, это называется: тревога соучастия в зле? Считать ли такой вопрос гипертрофией

личной ответственности за вещи, лежащие вне пределов личной компетенции, испытанием совести или соблазном гордыни – но отсутствие такого вопроса остается для меня одной из главных загадок «ответа Тиллиха». И ответ на этот предельно глобальный вопрос, вопрос о неправедности мира, может быть – как уловил Шекспир в помянутом сонете – только предельно частным: в таком мире можно быть *для* кого-то. Такого кого-то нет у Гамлета, нет у Ивана Карамазова: и в ситуации отсутствующего «для» эти персонажи делают единственно правильный выбор. Потому что в этом случае «быть вопреки», «принять в свое мужество» страдание или оскорбление другого как норму мироздания означало бы совсем не мужество, а подлость, cowardice, как говорит Гамлет. Такого рода «мужество» описывает «Человек из подполья»: «пусть весь мир рушится, а я буду свой чай с сахаром пить».

«ПРИНЯТИЕ В МУЖЕСТВО» И ЕГО ПОСЛЕДСТВИЯ

Итак, что следует за «принятием» каждой из «тревог» в мужество? Вероятно, ее внутреннее преодоление, ее отмененность.

После принятия «судьбы и смерти» (в античности, по Тиллиху, и второй раз – в Возрождении) судьба и смерть перестают действовать как культуротворческое начало, как то, что порождает творческое «вопреки». После принятия «вины и осуждения» у Лютера таким, требующим творческого ответа, принципом перестает быть грех. После принятия «тревоги пустоты и бессмысленности» (последняя описанная Тиллихом эпоха тревоги) культура перестает искать ответа в каком-нибудь *смысле*: смысла нет, но сле-

дует мужественно *быть*. Отсечение этих реальностей, невозможное до конца в частном опыте, кажется, на самом деле происходит в общей культурной истории. Во всяком случае, постмодернистская эпоха, которой Тиллих уже не застал, показывает, как культура может существовать, пережив шок всеобщей бессмысленности и уже не ставя вопроса о жизненно необходимом смысле и непустоте. И не оказывается ли этот путь мужественного утверждения бытия *вопреки* всем тревогам – путем к полному выветриванию бытия, к бытованию или витальному существованию, становящемуся собственной целью?

Единственной проблемой – и острой при том – остается *количество* этого существования и его своеобразное качество. Всемирное увлечение оздоровительными методами, невроз «полезного», какого, кажется, история не знала (диеты, упражнения, поп-религии вроде Christian Science или таких же восточных поп-версий, обещающие прежде всего здоровье; оздоровляющие одновременно миллионы страждущих колдуны и экстрасенсы и т. п.) – все это необъяснимое безумие по поводу собственной физической сохранности тоже должно быть увидено, как говорит Тиллих, в теологической перспективе. Как называется эта тревога? Мне кажется, она называется «тревогой самоотдачи». Мне кажется, эту же тревогу выражает и тираническое требование плюрализма как частной установки: откровенная приверженность чему угодно трактуется как фундаментализм. И, хотя рационально страх фундаментализма оправдывается как сопротивление тем ужасам, которые принесли человечеству фанатики, в глубине его есть неосознаваемая личная тревога «потерять себя», предаться чему-нибудь вне себя. Элиот в «Квартетах» описал этот

эскапизм как «пресловутую мудрость старости»: страх обладать и страх отдаться.

В перспективе же мужества, которое «откроет нам, что такое бытие» («мужество откроет нам, что такое бытие и бытие откроет нам, что такое мужество»), эти оздоровительные конвульсии показывают, как победительный путь «мужества быть вопреки всему» приводит к ценностному небытию. От Сократа, ждущего «исцеляющей смерти» и велящего по кончине принести петуха Асклепию – к человеку, который, чтобы уберечься от «вредного для здоровья», готов если не на все, то на многое. Причудливый путь, что ни говори. Но путь ли это? Или это просто сбивание с пути Сократа и Катона, Лютера и Кафки?

Есть убедительность в том, как Тиллих излагает историю мужества, есть последовательность в чередовании тревог, есть наглядность последствий их «принятия в себя». Все-таки это путь. Так и должен, видно, идти путь «вопреки», где само бытие в последнем рассмотрении оказывается «не-самоубийством».

«ВОПРЕКИ» И «ДЛЯ», МУЖЕСТВО И ПРОСЬБА

Главные слова, которых я не нахожу у Тиллиха, уже появились: «просьба», «другой», «для». (Богословские слова: «любовь», «смирение», «соборность», действительно, не стоит поминать: Тиллих прав, такие термины больше закрыты сейчас, чем пришлые, простые слова, которыми, в силу их несакрализованности, нельзя без всякого труда и опыта расставить все точки над i, как это делают эксплуатирующие богословский язык). Все эти слова – *для,*

другой, просьба – если вслушаться в них, довольно трудно соединить с образом аристократического мужества, чьей эмблемой у Тиллиха стала дюреровская гравюра «Рыцарь, дьявол и смерть». Так не предпочесть ли в самом деле этому мужеству малодушие, плебейскую привязанность к «своим», простую природную корысть блудного сына (умирать-то не хочется)? Впрочем, зачем предпочитать?

Мужество привело туда, откуда малодушие не уходило: к откровенному страху за собственную «жизнь». Только теплоты старого доброго малодушия в этом страхе не осталось: выветрилась на пути мужественного преодоления.

Касаясь систем, в которых мужество вписано в костяк мироздания, Тиллих не обращает особого внимания на его иерархическое положение. А его место там – второе: оно соответствует сословию воинов, а не мудрецов у Платона; кшатриев, а не брахманов у индийцев. Различие ступеней Мужества и Мудрости не представляется Тиллиху существенным: высшую ступень он описывает как особый род мужества. Так получаются «мужество доверия», «мужество мудрости», «мужество мистика». И здесь, вероятно, заключен весь смысловой сдвиг философии «бытия как мужества»: высшее открывается ключом низшего[1].

[1] Ключом мужества Тиллих предполагает открыть ставшее смутным и машинальным представление «веры», а с ним – и «надежды», и «любви». Космический закон, выраженный в последней строке дантовской «Комедии»: L'amor che move il sole e l'altre stelle (Любовь, которая движет солнце и другие звезды) – собственно, ритмически благоустроенная формула Аристотеля и Фомы – по Тиллиху, звучал бы так: «Мужество, которое движет...» Кроме очевидных смысловых различий, нужно заметить, что дантовская Любовь персональна: последняя строка кантики – разгадка ее первой строки: La gloria di colui che tutto move (Слава *Того*, Кто движет все). Можно ли представить Мужество – персональным? Разве что в виде аллегорической фигуры.

Если же начинать не со второй ступени, а с первой, как, кажется, естественно, и верхним ключом открывать все лежащие ниже – исчезнет необъяснимая странность, непреодолимая замкнутость «мужества». Исчезнет «вопреки» как высший фундаментальный принцип, из-за которого первое слово отдается тому, «вопреки» чему все происходит: ведь мужество в «теономной глубине бытия» означает, что это бытие – не более как ответ на вызов небытия, что оно, бытие – от противного – обусловлено и вторично. Совершенное же бытие если и мыслимо с каким предлогом, то не с «вопреки», а с «ради», с одариванием, а не с преодолением. И только *после* (в онтологическом смысле «после») этого «ради», только с памятью о нем (даже в его отсутствии, и более всего – в его отсутствии) становятся возможным «вопреки», становится возможным мужество, которое не превратится в собственную противоположность, поскольку не перейдет своих пределов, превращая все внеположное себе в «вопреки».

«ВОПРЕКИ» И «БЛАГОДАРЯ»: МУЖЕСТВО И БЛАГОДАРНОСТЬ

Если «мужество» все-таки не ключ к бытию, то малодушие поможет еще меньше. Не «малодушие откроет нам, что такое бытие» – и просьба, одна, этого не откроет. Никто не может вычесть мужества из христианской этики: воинскими образами полны слова сирийских отшельников...

С точки зрения классической этики, этики красоты, свободы и самостоянья человека, добродетели, которая сама себе награда и, чем она беспредельнее и бескорыстнее, тем прекраснее, – с этой точки зрения христианская этика с

ее «корыстью» и «попрошайничеством» не очень красива. Она, по всей видимости, – не для великих людей, а для малых, которые не ждут от себя такого величия души, *magnitudo animi*, как возвышающиеся над миром, ничего от него не желающие и ничего не страшащиеся стоики. Но, как мы знаем, эти бедные души показали вещи куда более головокружительные, необъяснимые для мужества и для этики вообще: искреннее счастье в запредельных мучениях (вспомним: по Аристотелю, «на дыбе нельзя быть счастливым»). Не покой исполненного долга или сохраненной чести, не добродетель «вопреки» или «ради» чего-то – их радость была благодарностью. За что они были так благодарны, могут рассказать только они.

1990–1992

Гермес.
Невидимая сторона классики[1]

Вот он идет, бог странствий и вестей...
Р.М.Рильке. Орфей. Евридика. Гермес

Переписка Томаса Манна и Карла Кереньи *по поводу* мифа и гуманизма сама по себе, как не раз отмечают оба корреспондента, представляет собой «мифическое событие», так же как событие «духовно-гуманистическое». Можно было бы говорить о нем и как о попытке события политического, ибо, словами Т.Манна, «сама политика есть не что иное как нравственность духа, без которой он разлагается»[2]. Не стоит напоминать, что в эти годы, в годы восхождения нацистской идеологии и ее зенита, миф был самой актуальной политической реальностью. Да, такова была *политическая* надежда обоих корреспондентов: «возвращение европейского духа к высшим мифическим реальностям» (С. 12)[3]. Иначе, глядя с другой стороны, со стороны мифа, они называют свой замысел «гуманизацией мифа».

[1] Написано в связи с проектом издания русского перевода переписки Томаса Манна и Карла Кереньи в издании «Восток – Запад» в конце 80-х.
[2] Th. Mann. *Kultur und Politik,* 1939, S. 297.
[3] Все ссылки на переписку даются по изданию: T.Mann – K.Kerenyi. *Gespräch in Briefen*. Rhein-Verlag. Zürich, 1960.

Почему именно эти две вещи взяты как полюса: *дух* и *миф*? «Образцово переданное (или: «переданное как образец», das musterhaft Uberlieferte) – а это и есть подлинный миф в его историческом значении – приходит из глубины, лежащей внизу, и это то, что нас связывает. Но Я – от Бога и оно принадлежит духу, который свободен. По-настоящему воспитанная жизнь – та, которая восполнит почву, связующую нас и передающую нам образец, божественной свободой Я, и не бывает человеческой воспитанности без первого (т. е. мифа или предания) и без второго (т. е. духа личной свободы)» (С. 24). Отметим в этой формуле «гуманистического равновесия» Т.Манна тему воспитания и воспитанности. К.Кереньи, предпринявший издание переписки, сообщает, что делает это ввиду заключенного в ней воспитательного значения. Гуманизм вообще непредставим без своей воспитательной, педагогической перспективы – своей доминанты, если угодно. Ведь для классического гуманизма человек не рождается человеком: им требуется стать, и не каждый становится. Только *homo humanus,* человек воспитанный и не перестающий воспитывать себя, входит в «человечество» гуманизма. Что же касается мифа, и он в свою очередь предполагает, что для того, чтобы стать человеком, недостаточно родиться один раз, биологически, и необходимо некоторое второе рождение. Для этого порога уместнее слово другого смыслового – или стилевого – регистра, чем воспитание: посвящение, инициация.

Итак, в равновесии *духа* и *мифа* должен был бы открыться культурный, исторический, политический выход из тупикового выбора между «черным мифом» неоварварства

(называющего себя неотрадиционализмом) – и оторванной от глубины и силы природного широтой «свободного» гуманизма. Иначе, и совсем упрощенно говоря, между энтузиазмом (как теперь сказали бы, пассионарностью), «глубиной» и «поэтичностью» фашизма – и скепсисом, поверхностностью и безнадежной прозой либерализма. Между двумя катастрофами. Но мы забегаем вперед. Непривычное для русского читателя значение «духа» и «духовности» в употреблении Т.Манна и Кереньи мы выясним в дальнейшем. Требует комментария и «гуманизм», значение которого для обоих собеседников самоочевидно, но оно совершенно не совпадает с ходовым употреблением этого слова в русском языке, смутным и эмоциональным – смутным прежде всего потому, что в российской истории гуманизма не было[1].

[1] Имеется в виду гуманизм в узком, то есть строго историческом смысле: *renovatio studiorum,* гуманитарная ученость, прежде всего, в области римской и греческой классики, развивающая культуру критического, «объективного» отношения к текстам и смыслам – и уважение к человеческой личности как субъекту такой способности суждения и его членораздельного выражения. Критицизм как культура никогда не развивался в России самостоятельно и по существу вплоть до нынешних дней остается непонятым. Плоды его, современные науки и просвещение, усваивались и развивались. Но позиция независимой мысли, когда ее перенимали русские «передовые люди», в их исполнении превращалась в пародийный цинизм и уродливые выходки «петиметров» XVIII века или вольнодумцев Лескова и Достоевского в XIX веке. Свобода суждения как культура с собственными правилами и логикой, а не самодурское смутьянство; независимость, а не крамола – вот это осталось неизвестным. Один из современных европейских исследователей русской культуры заметил, что все ее своеобразие – в том, что в России не было классической античности. Это не совсем точно: классической античности не было ни у кого кроме древних греков и римлян. Но в определенном смысле это справедливо: в России не было *своей*, то есть второй, гуманистической античности. Обыкновенно, говоря о «чертах гуманизма» (например, в эпоху Андрея Рублева) или о «гуманизме Достоевского»,

Итак, переписка как своего рода миф. У этого эпистолярного гуманистического «мифа» есть герой (ведь «просто мифа», замечает Кереньи, нет: миф – непременно миф *о чем-то*). Это Гермес, образ, странно, таинственно знакомый обоим, и писателю Томасу Манну, которого Кереньи именует doctor Hermeticus, и мифологу Карлу Кереньи. Свою новую историю Гермес разыгрывает в пространстве *между* ними, как и подобает богу-вестнику, посланцу, связующему множество полярностей. Присутствие Гермеса дает о себе знать не только там, где речь идет непосредственно о нем, о Третьем боге или боге Третьего (так, Кереньи предупреждает, что «тема Гермеса» в сочинениях Т.Манна не может быть сведена к реестру его гермесоподобных персонажей – реестру огромному, нужно заметить, от Тадзе из «Смерти в Венеции» до Феликса Круля[1]). Герметической стихией проникнута мысль собеседников. Ее можно узнать прежде всего в волнующей обоих теме *связей* или *отношений* (Beziehung), начиная с «предустановленного родства» самих корреспондентов: глубоко интуитивного художника, развившего в себе «холодное», рефлектирующее, дистанцирующее начало (его собственно и называет Т.Манн «духовным») – и ученого, в котором на исследуемый смысл (исторический, культурный, мифологический) отзывается «не только сознательное, но и бессознательное

имеют в виду смутное значение «присутствия личного начала» в первом случае и «любви к человеку» во втором. Ничего связывающего эти употребления с характерностью классических гуманистов вроде Эразма Роттердамского здесь обнаружить нельзя. «Эллинизм» русской культуры, о котором пишет Мандельштам, это нечто другое, пришедшее не через гуманистические двери.

[1] В юбилейном слове к 60-летию Томаса Манна Кереньи именует его Doctor Hermeticus, «чьи труды и самая сущность – откровение этого божества» (С. 14).

в существе интерпретатора» (С. 31), то есть, тот орган *причастности* собственному материалу, которым по преимуществу работает не исследователь, а художник.

Миф и гуманизм; природа и дух; вневременное, существующее в образах (Gestalt) и преходящее; священное и обыденное; серьезность и игра... Каждое из этих ключевых слов переписки требует комментария, но пока важно другое: усилие собеседников связать, *поставить в отношение* все эти полюса антитез – в духе Гермеса, психопомпа, проводника в загробье и пастуха душ, дружелюбного к человеку (philanthropotatos), человеколюбивого божества. Центральная и многократно повторенная календарная точка нашего эпистолярного сюжета – ночь солнцеворота в промежутке между Рождеством и Новым Годом, «время космического поворота, естественная точка равновесия, время выдоха и задержки дыхания» (С. 92): момент вполне герметический. Он глубоко пережит собеседниками («в это время хочется писать только самым близким», замечает Кереньи) и отчетливо отрефлектирован – то есть само отношение к нему герметично.

Кереньи утверждает, что в их переписке с Манном был впервые преодолен ницшеанский дуализм аполлонического и дионисийского. Герметическое – Кереньи предупреждает, что не следует путать его и манновский символ Гермеса с вырожденным, гностическим или алхимическим; он также не связан с «герметизмом» как направлением новейшей лирики – герметическое в античном, мифологическом смысле предстает как искомое третье начало, отменяющее безвыходный и уже ходульный к этому времени контраст «просветленно-разумного» (аполлонизм) и «экстатически-ночного» (дионисийство).

Впервые ли? Великая тень герметического художника и герметического человека – Гете – осеняет переписку. (Кстати, и ночь солнцеворота – гетевское время, *кайрос* Гете.) Позитивное – «образцовое» – присутствие Гете оказывается, в конечном счете, существеннее для исторического разговора в письмах, чем полемика с коллегами (для Кереньи это классический академист Виламовиц[1], для Т. Манна – иррационалисты типа Лоренса[2] или Клагеса[3]). Гете – и в этом сходятся оба собеседника – «совершивший прыжок из литературы в миф», с его глубоким чувством символов, его протеизмом, его живостью и глубиной (как бы Сократ и Алкивиад из строф Гельдерлина в одном лице: «Кто глубочайшее знал, любит живейшее, И склонится мудрец, чтоб почтить красоту» – ср. мучительную неразделенную любовь «глубокого» Тонио Крегера к «простой жизни»),

[1] Говоря о своем разрыве со школой У. фон Виламовица-Мейллендорфа (см. U.von Wilamowitz – Moellndorf. Der Glaube der Hellenen. 3dln., Darmstadt, 1959), Кереньи имеет в виду свое стремление продолжить начатое В.Ф. Отто «теологическое», а не предметно-академическое изучение античности.

[2] David Herbert Lawrens, известный своей «апологией плоти», для которой он прибегает к мифу «священного брака» . В переписке обсуждается его Glastonbury Romance (1933).

[3] L. Klages (1872–1956) с его призывами к современному человечеству «спасти душу от духа», вылечиться от духа как «болезни жизни» , вернувшись к первому, наивному, раскованному состоянию через дионисийский экстаз, «космогонический эрос», «ритм» (см., напр.: L.Klages. *Vom Wesen des Rhytmus,* 1944, *Der Geist als Widersacher der Seele,* 1954 и др.) был, естественно, чужд Т.Манну. Однако само это противопоставление *души* (жизни, ритма) – и *духа* (разума, исследующего начала) вполне совпадает с манновским, и происходит из Ницше. Каким образом сложилось это представление о *духе,* совершенно чуждое христианской традиции (где дух – Дух Святой – не только не противопоставлен жизни, но является ее источником: «дух животворит»)? Тем не менее, оно устойчиво, и не только в германской традиции (ср. Вас.Розанова).

Гете, посещавший тьму пифического безумия и при этом друг здравомыслия, Гете – любимец неба и земли, благословленный материнской беспечностью *(von Mütterchen die Frohnatur)* и отцовской основательностью – наверное, самая герметическая фигура европейской легенды. Любимая формула искусства у Т.Манна – «серьезная игра» – несомненно, цитата из Гете. В афористическом четверостишии Гете «игра» (*des ernsten Spieles)* рифмуется с «многим», vieles: «Ничто живое не одно, оно всегда – многое» *(Kein Lebendiges ist ein Eins, Immer ist's ein Vieles)*. «Откровение Гермеса» и состоит в обнаружении множественной подвижности, *игры*[1] на месте какого-то «окончательного смысла» и «последнего слова»[2]. Мы можем добавить, что черты герметического художника можно заметить и в Пушкине (естественно, не обсуждаемом Манном и Кереньи и едва ли знакомом каждому из корреспондентов), и в пуш-

[1] Не нужно уточнять, что речь здесь идет не о той унылой «игре», которую предлагает постмодернизм – игре в поддавки или в дурака, и не об «обучающих играх» современной педагогики. Игру, в которой в каком-то смысле больше правды, чем в серьезности, потому что в ней – исполненность бытия, его полная полнота, которой больше ничего не не хватает – такую игру замечательно описал Б.Пастернак, играя богатством русской фразеологии:

«Сколько надо отваги, Чтоб играть на века, Как играют овраги, Как играет река, Как играют алмазы, Как играет вино, Как играть без отказа Иногда суждено. Как игралось подростку На народе простом В белом платье в полоску И с косою жгутом» («Вакханалия»). Другое название этой игры у Пастернака – красота, поскольку и для той, и для другой требуется одно условие: отвага: «Но корень красоты – отвага».

[2] Ср. совсем другой образ игры как служения в «Часослове» Р.М.Рильке: Das ist das wundersame Spiel der Kräfte dass sie so dienend durch die Dinge gehn: in Wurzeln wachsend, schwindend in die Schäfte und in den Wipfeln wie ein Auferstehen *(вот чудесная игра Сил, то, что они так служебно идут сквозь вещи: в корнях разрастаясь, исчезая в стволах и (являясь) в вершинах как воскресение)*.

кинском образе Моцарта. Вообще, не будучи совсем неизвестным в истории Нового времени, герметический тип художника никогда не был преобладающим. Одной из отличительных его черт, помимо знаменитого протеизма и своеобразной «нецельности» («Пока не требует поэта»), можно считать благосклонность и почтение к *норме*, к обычному и рядовому – «добрый малый, как вы да я, как целый свет»: вот уж чего не встретишь ни у аполлонийских, ни у дионисийских гениев!

Что же касается «герметического ученого», то здесь прецедент в Новое время найти труднее...[1]

К своему Третьему, к Гермесу, Кереньи (и в лице его классическая филология) и Томас Манн (и в лице его словесное искусство эпохи) пришли с противоположных сторон: от «аполлонийского» отстраненного академизма «предметной учености», Fachwissenschaft (Кереньи)[2] – и от «дионисийского» ночного неоромантизма (Манн). Соответственно, от «середины», в которой они сошлись, их влекло в противоположные стороны: Манна – все дальше в сторону «духовного», то есть, отчетливо морального и критического, Кереньи – в сторону «природного» и его

[1] Ср. определение науки у Кереньи: «У науки есть та особенность, что она не существует и не пребывает в наличии: Наука по существу *случается (geshieht)*. Другое – уже ремесло, techne» K.Kerényi. *Umgang mit Göttlichem,* 1961, S. 152. Но так обычно говорят об искусстве или о философии, о вещах, зависящих от озарения!

[2] Таким отношение к античности стало в XIX веке, замечает учитель К.Кереньи В.Ф.Отто: «Во всех предшествующих открытиях или возрождениях античности новая человечность узнавала себя в зеркале греков и строила по нему свой образ» (W.F.Otto. *Die Wirklichkeit der Götter. Von der Unzerstörbarkeit der griechischer Weltsicht,* 1963, S. 45). В XIX столетии греческое наследие становится чистым объектом академического исследования по образцу естественных наук.

реабилитации (ср. их знаменательное расхождение в оценке неомифологического сенсуализма Лоренса и Пойса[1]).

Сам этот диалог, как мы заметили, стал возможен благодаря внутренней диалогизации каждого из двух собеседников (теперь я имею в виду не персонально Манна и Кереньи, а то, посланниками чего они предстают): искусства и гуманитарной науки. В какой-то точке искусство (и это не исключительный случай Т.Манна) сочло необходимым проститься с «неведеньем о себе», стать собственным аналитиком, диагностом, критиком. Наука же включила интуитивно-жизненный опыт исследователя в само интерпретаторское усилие, т. е. стала отчасти художеством идей (прекрасный пример тому – другой великий собеседник Кереньи, К.Г.Юнг). Но что, может быть, еще важнее: общим пафосом такого рода науки и искусства стало внимание, *Achtung,* и слушание, *Gehör* (а не инвенция, конструкция, концепция и другие виды интеллектуального активизма[2]); объектом же этого внимания стало то, что можно назвать *целым* или *миром в его единстве* – причем говорящим, самораскрывающимся целым[3]. Это целое, как

[1] John Couper Powys. В своем понимании культуры как целиком репрессивной системы («The Meaning of Culture», 1930) и противопоставлении ей «естественного» ничем не сдерживаемого биологизма («The Art of Happiness», 1935) Пойс – один из родоначальников контр-культуры.

[2] «Правильное отношение к мифологии состоит в том, чтобы дать самой мифологеме говорить – и просто слушать ее. Слушать значит здесь и со-трепетать с ней (mitschwingen) и со-изливаться (mitergiessen): «Кто, как родник, изливается, тот и знает познанье». C.G. Jung, K. Kerényi. *Einfürung in das Wesen der Mythologie.* Amsterdam – Leipzig, 1941, S. 12. Ср. постоянный призыв Отто в воспоминаниях Кереньи: «Wenn wir aufmerksam sind!» – «Будем же внимательны!» – K.Kerényi. *W.F.Otto. Errinerung und Rechenschaft,* 1959, S. 152.

[3] «Бытие в акте его само-раскрытия (в образе); акт знака как самозначение бытия» (ibid.).

мы увидим дальше, говорит языком *образов,* то есть того, что приводится в движение мифом.

И в этом пафосе «активной послушности вселенной» мы, конечно, узнаем старого Гете с его заветами вроде «никогда не форсировать» или «не штурмовать высоту, а падать вверх». Но не только Гете. Дух Гермеса витал в воздухе эпохи. Он был одним из духов времени – тех духов предвоенного времени, которые противостояли неоромантизму, стремясь к динамично-уравновешенному, таинственно-разумному, множественно-цельному началу: к полусвету-полумраку Гермеса. Вспомним хотя бы «мифически полноценное» явление бога-вестника в элегии Р.М.Рильке «Орфей. Евридика. Гермес», да и всю поэзию «Dottore Serafico»[1], которую никак не привяжешь ни к одному из двух ницшеанских полюсов. Невозможно отождествить с пресловутым «аполлонизмом» прозрачную и темную одновременно мысль и письмо П.Валери – или русских акмеистов, «преодолевших символизм» как своего рода мифическое ради реабилитации «здешнего»: но таинственно-здешнего. В особенности здесь приходит на память О.Мандельштам с его темами «божественной физиологии» или искусства как «игры с Богом». Чудесная мандельштамовская интуиция мифических связей, его скачки в глубину досознательного, невозможные для классицизма, – и, одновременно, критическая, историческая, филологическая отчетливость, чуждая романтизму, вместе создают мерцающий облик «герметического искусства». Острая и чистая гармония, без психологической мути. Светотеневой ландшафт, играющий между резкими перепадами темноты и света («как светотени мученик Рем-

[1] Так Рильке подписывал письма друзьям: шутка, но серьезная шутка.

брандт»). К напряжению обеих полярностей, сознательного и бессознательного, интеллектуального и чувственного (чувственного в смысле быстрого, чуткого и очищенного от «психологических тривиальностей» восприятия: слухового, осязательного, зрительного и т. п.) можно добавить и такое свойство «герметического» художника, как его гуманистически открытое приятие реальности, «антидемонизм», своеобразное нецерковное благочестие, *religio*.

О возрождении этой *religio,* нецерковного, недогматического, неконфессионального благоговения в европейской цивилизиции как о *политической* задаче думают Кереньи и Манн. Противоположность *religio* для них – бездумная дерзость, бесстыдство, небрежность, орудование *(Handhaben)* вещами, смыслами, человеком. Утрата дистанции почтения и бережности[1]: «Держание дистанции, верное восприятие и передача воспринятого – внимательно *(achtsam)* и значит: религиозно»[2]. «Непосредственная бытийная связь с этой тонкостью (нежностью, чуткостью – *Feinheit*: в других случаях Т.Манн предпочитает французское Finesse): что же такое *religio,* если не это?» (С. 191).

Кереньи, в отличие от Манна, толкует латинское *religio,* связь, не в привычном значении «связи *между* божественным и человеческим», обоюдного договора, завета, а в смысле связи как «связанности», то есть, обузданности человека (ср. такие значения лат. *religio* как «совестливость», «тщательность», «опаска», «воздержание», т. е. соответ-

[1] Того, что воплощает платоновский «благородный конь» души, который останавливается перед возлюбленным.

[2] Kerényi. *Umgang*, S. 5. Ср. любимые П.Целаном слова Малебранша: «Внимание – природная молитва души» – и то сердцевинное место, которое в духовной жизни отводит вниманию Симона Вейль.

ствие греч. *eulabeia*): связанности мысли и действий «стыдом» и «честью»[1], глубинными интуициями запретов и дозволений, которые не требуют рациональной аргументации, и значат просто: *Deo concedente,* Божьим попущением, если Бог позволит. В утрате такой «религии», в забвении того, что всякий новый шаг делается *Deo concedente,* оба собеседника видят разрыв цивилизации с собственными корнями и моральную катастрофу[2], за которой неизбежно последуют катастрофы вещественные. Третье, интроспективное истолкование «религии» как «связи» мы встретим у Юнга: «Религия – это живая связь (сношения, контакт) с теми событиями в душе, которые не зависят от сознания, но обретаются по ту сторону его, в темноте душевной подпочвы»[3]. Разрыв этой связи так же, по Юнгу, грозит катастрофой. В данном случае, катастрофой личности, оторвавшейся от собственных корней. Вероятно, все эти три смысловых аспекта «связи», *religio,* не исключают друг друга, а восполняют.

Классический гуманизм искал в античности освобождения от доктринально-религиозной регламентации душевной

[1] Греч. Aidos, богиня стыдливости и чести – и любви к богам, «целый мир, обнимающий все», как описывает греческую религиозность учитель Кереньи В.Ф.Отто (W.F.Otto. *Theophania. Der Geist der Altgriechischen Religion.* Hamburg, 1956).

[2] «Религия как противоположность небрежности и нерадивости, как добросовестность, умеющая быть внимательной, почтительной, осмотрительной, как metus (лат. благоговейный страх) и, наконец, как заботливая внимательная восприимчивость против духа мира сего – чего мне еще нужно?» (С. 75). В том, что современная культура утратила религиозность такого рода, Кереньи склонен видеть вину традиционного церковного христианства, «секуляризующей религии». Ср. ядовитую эпиграмму Гете:» «Религия пусть будет у того, у кого нет разума и чувства». Несомненно, религией здесь Гете называет привычную набожность.

[3] Jung, Kerényi, S. 109.

жизни и мысли, «распрямления человека» (мучительный жест фигур Микельанджело, разрывающих на себе замкнутое пространство, как цепи: мучительный и надорванный – видно, что, вырвись они на волю, им останется только упасть без сил). Неогуманизм Кереньи, Отто, Юнга, Т.Манна, отталкиваясь от секуляризованной, обезбоженной действительности XX века, ищет в классической мифологии средство «связать» современного человека, впавшего – скорее, провалившегося – в безудержность, в слепой утилитаризм, в невнимательную спешку, вернуть его к религиозной глубине и благому страху (*metus,* священный трепет) перед тем, что недоступно сознанию[1] и в мире, и в себе самом: перед *началом*, перед непочатым – где *еще* возможно *все*, и потому страшно шевельнутся, чтобы не разбить этой возможности. Пластического образа нового движения, сопоставимого с микельанджеловским мы, кажется, не вспомним... Впрочем, вот он: фигуры и группы Родена, которые как будто на глазах зрителя вписываются в некое замкнутое пространство, которое сами же они и создают. Эти фигуры уходят в свою глубину, как улитки. Имена скульпторов как самые наглядные символы двух гуманизмов (первый мы будем называть классическим, второй, о котором думают Манн и Кереньи, – новым; послевоенное движение гуманизма – новейшим[2]) приходят в голову не-

[1] Речь идет не о «еще не осознанном», настаивает Юнг, но о бессознательном по существу, концентрация разума на котором невозможна. Все его расшифровки, все приписываемые ему смыслы – не более, чем «как бы» (als-ob). Именно так, через «как бы», hos, описывает апофатическое богословие св. Григорий Палама! *Бессознательное* в терминологии Юнга очень напоминает *мистическое* в церковном богословии, с той разницей, что вся эта не поддающаяся разуму реальность у Юнга интравертирована.

[2] Его пластическим символом будет «акция» публичного разрушения пластики: сожжения, разрубания и т. п.

случайно. Веками первым образом эллинской классики в Европе были ее мраморы с их необъяснимой, непобедимой красотой. И та (микельанджеловская) и другая (роденовская) монументальная пластика гуманизма наследуют многие качества своего классического прообраза, кроме разве что первого и последнего: его бессмертной улыбки (той улыбки, о которой говорит Сафо в своей «Оде Афродите»), улыбки блаженства ясного, как день, и простого, как вода: блага, победившего всякую тяжесть и тяготение, всякую заботу. Эту улыбку мы еще встретим, но совсем не там, где «возрождают античность»: в линейности и цвете некоторых византийских образов, икон и фресок, в сверкающей зелени мозаик Равенны. Улыбка всадника, пронзающего копьем змея; ангела, сидящего на могильном камне. Прошу читателя простить мне мое дилетантское искусствоведение! «Пластический человек» Нового времени уже не может стоять – как стояли, «держась за небо», фигуры архаики, как стояли, с чудесной необъяснимой непринужденностью классические фигуры. Как с той же античной грацией стояли фигуры ранней и средневековой храмовой фрески. А жест прямостояния Кереньи считал первым дословесным мифом человечества – мифом о небе.

Однако вот что интересно: в исходной ситуации, которую требуется поправить, новый гуманизм, как и первый, обвиняет христианство. В первом случае в нем видели источник закабаления личности догматикой, символикой, иерархией; во втором – его объявили ответственным за развязывание рук человеку, за создание такого совершенно секулярного пространства, какого не знали архаичные культуры[1]. В

[1] В наши дни этот укор часто повторяют в связи с экологической катастрофой, видя в ее истоке «освобождение» человека от почитания природы,

опустошении обыденной жизни – да, в общем-то всего мироздания – от ореола божественности, «святости» (не в терминологическом смысле, а в том античном, в каком Гельдерлин называет «святым» Рейн или свою Диотиму) Кереньи видит результат действия христианства, вынесшего «священное» в особую, специальную сферу[1] и всему остальному оставившего смиренный статус «всего лишь» твари, которая сама по себе не свята, и только может быть освящена. Для античности, и тем более для архаических культур рассечение мира на «сакральное» и «профанное» весьма затруднительно[2]. О возрождении такого положения вещей, о чувстве «святой реальности» мечтают новые гуманисты. Мечтают – слово, уводящее не в ту сторону: они решительно утверждают, что без этого цивилизация обречена. «В новой религиозности, религиозности познающего и творческого человека, будет нечто от греческого природного благочестия (Naturfrommigkeit)»[3]. Античная *religio* должна вернуть божественное в обыденный мир, «разбожествленный» христианством. В этом состояла надежда не только Т.Манна, Кереньи, Отто, в каком-то смысле Хайдеггера; великие лирики девятнадцатого века возвещали возвращение Греции в пустую и мелочную современность:

совершенное христианством. И одновременно обскурантизмом называют выступления Церкви против клонирования и других необратимых шагов вперед!

[1] Другой соавтор Кереньи, Юнг и вся его школа идут еще дальше, видя вину в крушении природной religio и в разлуке человека с собственной душой и ее образами (см. дальше) в монотеизме, в библейском иконоклазме.

[2] Ср. парадоксальное утверждение Отто: «Великие эпохи греческого (и римского) язычества несомненно были благочестивее (frommer), чем христианские (сравни гомеровский эпос – и Нибелунгов)» (Otto. *Theophania,* S. 10).

[3] Kerényi. *Umgang,* S. 45.

Они еще придут, твои родные боги:
Земля исполнилась пророческой тревоги...

Это «Дельфика» Жерара де Нерваля – и почти теми же словами у себя в Тюбингене пророчествовал новую епифанию эллинства Гельдерлин («К Диотиме»).

Что же это была за «олимпийская» – или «парнасская» вера, вторая квази-вера христианской Европы, сокровище ее души[1]? Можно сказать определенно: эта преданность была не по обязанности, ex officio, и не по наследству (как, увы, часто случалось с церковным христианством), а по свободному выбору самых творческих и одаренных людей Европы. Она была пленительно неформальна, не связана ни с государством, ни с институциями, ни с какой-нибудь жесткой иерархией кроме иерархии таланта и учености. Это была религия не в службу, а в дружбу: мы можем принять это русское присловье в буквальном смысле. Прежде всего, потому что вообще *дружбе* здесь отводилось священное место как лучшему и божественному роду отношений между людьми[2]. Но кроме того, сами античные боги – «друзья

[1] Забавный эпизод из «Итальянского путешествия» Гете хорошо иллюстрирует эту «веру». Смотрительница в римском музее, указывая Гете на какую-то изумительную античную статую, сообщает: «Вчера здесь были англичане, это их бог: они перед ним вставали на колени». Характерен и комментарий Гете, быстро представившего себе, как растроганные английские путешественники совершали этот невольный жест преклонения: «Бедная женщина знала только один вид набожности. Ей было неизвестно это восхищение человеческим гением».

[2] В этом тоне звучат пушкинские похвалы дружбе: «Нам целый мир чужбина; Отечество нам Царское село». И еще сильнее: «Друзья мои, прекрасен наш союз! Он, *как душа*, неразделим и вечен». Ср. его же прозаические высказывания о том, что он хочет соблюдать церемонность с ближайшими друзьями никак не менее, чем с посторонними. В дружбе стыдливость и честь не преступаются. В историческом христианстве «святыне дружбы» не нашлось места ни в монашеском, ни в мирянском

людей» (конечно, «мудрых, чистых людей», не «черни», vulgus), а философы и поэты – «друзья богов»[1]. В.Ф.Отто, стремясь объяснить «облегчающее» впечатление, которое всегда рождают в нас греческие божества, в отличие от богов других языческих пантеонов (Вотана или Осириса), связывает его именно с этим обстоятельством: с характером отношений богов и людей в «эллинской вере». Эти боги несравненно ближе к человеку, они не «совершенно иное», ganz Andere, как говорят богословы о Боге Св. Писания: они не творцы человека, не законодатели, они – бессмертные друзья смертных[2]. Они знакомы человеку изнутри как его собственные душевные движения или феномены – ведь они и представляют собой фигуры, образы этих феноменов (Эрос, Айдос). Их «равнодушие» и «беспечность» отвечают некоторой глубинной человеческой потребности – потребности в существовании ничем не смущаемого бытия[3]. Это бывает нужнее, чем прямая помощь: гераклитовская вечность-дитя, переставляющее шашки, дитя дитятствующее.

Греческое благочестие Кереньи, вслед за Отто, описывает как свободное и бескорыстное: богов почитают за то, что они боги и за то, что они есть. Их почитают из сродства:

> И почитает раб только могущество.
> Веруют в божество те, в ком есть божество, –

благочестии, ей бесконечно предпочитаются кровные семейные символы, такие, как братство: а ведь друг – это евангельское слово! См. наст. изд.: Европейская традиция дружбы.

[1] Изумительно описывает это переживание как собственный опыт детства Гельдерлин («Da ich ein Knabe war»). – См. наст. изд.: Переводы.

[2] Ср. обращение Сафо к Афродите в ее знаменитой оде! А ведь это религиозная инвокация и храмовая молитва, как полагают новейшие исследователи.

[3] «Но в искре небесной прияли мы жизнь, Нам памятно небо родное» (Е.Баратынский).

сочувственно цитирует Кереньи Гельдерлина. Отто приводит слова Гете против расхожего представления об «антропоморфизме» греческой религии: «Дух и устремление греков в том, чтобы обожествить человека, а не очеловечить божество. Здесь теоморфизм, а не антропоморфизм»[1]. Соучастие же человека в божественном, его приобщение к блаженной области бытия, к «дому Муз, в котором нельзя плакать» – это сказывание и пение, *Sagen und Singen*. В интуиции божественности человека Отто и Кереньи видят уникальность греческого, то, что отличает его и от библейской веры, и от других языческих религий.

Легко различить, что темный фон, по которому здесь прописывается светлый образ эллинского благородного благочестия, – это традиционное церковное христианство (Т.Манн воспитывался в протестантской традиции, К.Кереньи – в католической). Догматы тварности и первородного греха, по мнению упомянутых нами мыслителей, делают такую облегчающую, соприродную человеческой душе *religio* невозможной.

Можно заметить, что некоторые из приведенных нами возражений христианству и библейскому монотеизму происходят из простого недоразумения: так, почему сотворенность непременно унижает человека и мир? она может быть, напротив, источником восторга и вдохновения, как это видно из стихов псалмов: «Руки Твои сотворили меня и создали меня»! Или: разве тема божественности человека чужда христианству? странно даже напоминать известные слова: «Бог стал человеком, чтобы человек стал Богом» и др. Многие возражения происходят и из довольно поверхностного знакомства с христианской традицией. Однако не

[1] Otto. *Theophania,* S. 60.

удивительно ли, что такие любознательные и многознающие люди, как Гете или Манн, совсем не интересовались его мистической или аскетической традицией? Или что Юнгу, обращавшемуся к экзотическим восточным религиям и алхимии, не пришло в голову познакомиться с «глубинной психологией», выработанной веками христианской монашеской аскезы? Да, нужно было, видно, сильно отбить вкус ко всему этому у «познающего и творческого человека». Другие точки сопротивления христианству связаны с его исторической практикой, с неизбежными последствиями его положения: как государственной и общеобязательной религии. Можно говорить и о том, что никто из них не пережил личного призвания, подобного клоделевскому на рождественской мессе в Нотр-Дам. И, тем не менее, вопрос о религиозной тоске творческих людей христианской Европы по «святой Греции» и ее божествам, призывающим человека к «пению и сказыванию», а не к посещению лазаретов[1], стоит перед христианской апологетикой. Если, конечно, не остановиться на известном положении о том, что Царство Небесное – для малых и убогих, а гордым гениям вроде Гете делать там нечего[2]. Они будут «петь и сказы-

[1] Имеются в виду злые слова Гете о том, что мир в христианской перспективе – это лазарет, в котором калеки ухаживают за калеками. Что в нем делать здоровому? А человек на земле знает минуты здоровья: бессмертия и невинности. «Нас не изгнали с тысячи небес», как пишет об этом Эзра Паунд. И стоит задуматься о том, что в высказываниях такого рода обычно звучит вызов христианству.

[2] Великий современник Манна и Кереньи Дитрих Бонхеффер в своих тюремных записках тоже думал о скрещении двух начал, гуманизма и христианства, о «вере для взрослых», то есть христианском гуманизме. Существенно то, что для него речь при этом шла не о «демифологизации» христианства, а о более глубоком восприятии гуманизма в веру: о взрослой благородной вере, которая уже не ищет личного спасения, а хочет одного: «исполнить правду Божию». Среди того, что упущено

вать» в своем Лимбе, как это изображено у Данте. Или – в Элизии, «другом рае» нашей цивилизации[1].

Историко-критический взгляд, несомненно, деконструировал бы созданный Отто и Кереньи идеальный образ классической греческой *religio* как ее тенденциозное отражение в новоевропейском зеркале: а в действительности, а в разные эпохи, а в разных слоях... Да и без историков: разве мы не знаем, за что убили Сократа? Где же тогда была эта афинская свобода свободно чтить божественное? Однако Отто пишет не о Сократе, а об Эпикуре, которого *не* убили за его «атеизм», за «веру Эпикура», в которой Отто видит квинтэссенцию античной *religio*. Тем не менее, как бы ни относилась картина Кереньи и Отто к гипотетическому оригиналу, именно такое эллинство было верой души творческой Европы. Верой в «блаженную сферу бытия», на христианском языке – в рай, из которого человека и его мир не изгнали окончательно[2]. Оттуда призывали «девственных Муз». Да, теперь, по всей видимости, мы можем сказать: было...[3] И за железным занавесом самого передо-

историческим христианством и теперь встает как актуальная задача, Бонхеффер говорит о почтении к качеству (мы долго учились почитать малое и убогое мира сего и забыли о почтении к дарам и качеству): имена Гете и Баха постоянно возникают в его размышлениях. При этом «мифическое», замечает он (называя, в частности любимого им до тюрьмы Рильке), меркнет в той крайней ситуации, в которую он поставлен, а «простое реалистическое», XIX век, оживает.

[1] Замечательное исследование истории Элизия в европейской культуре см.: Г.Смирнов. Элизиум как универсальный символ европейской культуры // сб. «Из истории христианской символики. Символ рая» (в печати).

[2] Кереньи приводит слова Шопенгауэра: «Греческое (Griechentum) значило для нас то же, что святые для католиков».

[3] См. наблюдение американского поэта об исчезновении Музы в современной поэзии (или таких замещающих ее вестников from beyond, из вечности и величия, как «Западный Ветер» Шелли или «Соловей» Китса) –

вого учения кончилось позже, чем в других местах, где свободные неомарксисты обличили традиционную культуру как ворованную у бедных интеллектуальную собственность, нечто вроде классовой привилегии и рыночного товара. Да, сам Маркс был в этом отношении еще не таким последовательным «гуманистом», как Пьер Бурдье. Но мы Бурдье еще не знали, и в воздухе «священной культуры» прошла молодость людей моего поколения. «Россия, Лета, Лорелея». За железным занавесом мы пропустили еще один необратимый шаг гуманитарной культуры вперед, в гуманистическую деконструкцию. И пустились, как всегда, догонять и перегонять, сочиняя такое, что не снилось Бурдье и Деррида. Похожее мне приходилось слышать от польских, венгерских, албанских друзей...

Но вернемся к Гермесу, ангелу моей юности. Итак, сам по себе «дух Гермеса» – не исключительная находка наших корреспондентов. Они следуют Гете, они окружены творческими современниками, ищущими чего-то сходного. Но дело не в приоритете. Последовательное, живое и *политически* понятое (вот чего не было у всех тех, о ком мы говорили выше!) выращивание «мифа Гермеса» на смену наличному аполлоно-дионисийскому мифу культуры, которым заняты в своей переписке Манн и Кереньи, и составляет ее значительность. Гермес должен был стать мифом гуманизма, у которого недоставало не то чтобы своего мифа – таким мифом традиционно был Прометей, богоборец и друг людей[1], – но не было общего *чувства* мифического как

Robert B. Shaw. *The Muse at Loose Ends*. Magazine 177. February 2001, p. 345.

[1] Тем более что и сам Прометей был истолкован иначе: сущностью его образа, в исследовании Кереньи, стало не тирано- или богоборчество, а *учреждение жертвы*. K.Kerényi. *Prometheus. Die menschliche Existenz in griechisher Deutung*. Zurich, 1959.

смысла, как содержания (об этом дальше). Само это чувство и этот смысл открылся только в двадцатом веке, вдруг, как взрыв, сразу во многих эпохальных трудах историков религии и антропологов, решительно изменяя просвещенческую картину человека.

Миф Гермеса, как уже говорилось, – это миф срединности и посредничества, связывающего «небо» и «землю», «миф» и «дух», «природное» и «разумное», близкое и отдаленное. «В духе Гермеса» можно говорить об ответственности искусства и о духовной обоснованности академической науки. «В духе Гермеса», бога связи и обмена, бога торговли и странствий, вообще говоря, только и осуществим продолжительный, понимающий и взаимозаинтересованный диалог: ведь и аполлонический, и дионисийский гении – радикальные монологисты.

Поскольку симпатии художников и мыслителей в посленицшеанскую эпоху по преимуществу принадлежали «дионисийскому» началу[1], возрождение «культа Гермеса» в неомифологии – точнее, мета-мифологии или даже свободной теологии[2] европейской культуры означало бы

[1] В России начала века «дионисийствовать» полагали своим долгом не только такие мало склонные по природе к безумию и стихийности художники, как В.Брюсов и Вяч.Иванов: молодой П.Флоренский, по воспоминаниям Н.Ельчанинова, с одобрением наблюдал в себе «дионисийские силы». Впрочем, когда Бетховен сравнивал себя с «Дионисом, выжимающим виноградную гроздь для людей», никакой примеси декадентского дионисийства в этом не было.

[2] Теологом «в первичном, т. е. не церковном смысле слова» Кереньи называет своего учителя В.Ф.Отто: «единственное исключение среди филологов, истинный теолог мифологии». K.Kerényi. *Vom Wesen des Festes.* Paideuma, 1938. Теологичны в этом смысле и его исследования. Память о греческой дохристианской теологии позволяет обсуждать в качестве теолога и их современника М.Хайдеггера, в каком-то отношении близкого им, хотя и отстраненного от классического греческого пантеона со всеми

прежде всего разрыв с иррационализмом, с эротической тягой к «бездне» и «силе». Чудовищную обезьяну неоромантического дионисийства европейские интеллектуалы с ужасом узнали в национал-социализме: ср. беспощадный опыт самоанализа в «Брате моем Гитлере» Т.Манна. Но Аполлон, «бог дали, бог дистанции и объективности, бог иронии – то есть, эпического взгляда, взгляда в высшей мере свободного и спокойного, видящего никаким морализмом не замутненную предметность», как описывает его в 1939 году Т.Манн[1], холодный и «правильный» бог, не мог составить соперничества дионисийскому эросу. Стоит заметить, что об Аполлоне к этому времени знали больше, чем во времена Ницше: темная хтоническая подкладка «бога света и разума» была выведена на свет исследованиями того же Кереньи о «волчьем Аполлоне»[2]. Дистанция и смерть, дистанцирование и убийство (изначальная функция Аполлона – демона смерти) – повторяющиеся темы Кереньи. В образе Гермеса открывался как будто более дружелюбный, более соразмерный человеку житель Олимпа, его помощник в Аиде.

Итак, Гермес несет с собой мягкую, укрощенную мифологию. Если посмотреть с другой стороны – он укрощает и гуманизм, замещая Прометея, традиционный символ са-

Гермесами, Аполлонами и Дионисами не меньше, чем от христианской топики. В терминах Переписки Хайдеггер, конечно, более «мифичен», чем Кереньи и Манн, поскольку совсем, без тени игры и иронии, не «погуманистически» серьезен и жрески торжественен в своих постулатах – и поскольку язык его – мифологический язык, язык последних властных слов (об этом см. дальше).

[1] T.Mann. *Die Kunst des Romans,* S. 282.

[2] K.Kerényi. *Apollon. Studien über antike Religion und Humanität. Unsterblichkeit und Apollonenreligion*. Wien, 1937.

моотождествления гуманистов. Тем самым, мотив богоборческого нарушения космического порядка в пользу человека оказывается отодвинут. Не героическая воля, а чуткость – главное достоинство нового гуманиста, заключившего мир с мифом: мудреца, умеющего вовремя поддаться воле момента, или «таинственному», или бессознательному – и при этом остаться собой (вспомним гетевское: не брать высоту, а падать вверх, Fall nach oben). Лучший образец такого героя «герметического мифа», любимца небес и земли, которому все обращается во благо, и старое, и новое, – Иосиф из библейской эпопеи Манна. Вот образец гуманизации мифа или возвращения гуманизма к мифу, о чем, как о главной задаче времени, постоянно идет речь в переписке. В каждой из составляющих – и в гуманизме, и в мифе – происходит определенный сдвиг, модерация, смягчающая их исходную несогласуемость.

На все, что миф, на все, что близко мифу, «дух» или гуманизм (это, в общем-то, синонимы у Кереньи и Манна) привык смотреть глазами Евгемера и Вольтера: он демифологизирует, он производит деконструкцию «суеверий» и «предрассудков» – ради «божественной свободы личности»[1]. Мифическое в такой духовной трактовке – тьма,

[1] Так, если «Иосифа и его братьев» Кереньи считает истинно мифическим произведением, то другую манновскую обработку библейской темы – «Закон» – уже «немифическим», «особым духовным (т. е. гуманистическим, дистанцированным) образом отмеченным пост-мифическим созданием» (С. 31). Вообще традиционно гуманистическое отношение к мифологии (классической мифологии) не знает мифа в смысле Кереньи, т. е. мифа как особого восприятия мира, знаками которого являются сюжеты и фигуры. Достаточно было самих этих знаков: ими оперировали как аллегориями, как стилистическими подцветками, которые сути дела не меняют (так Данте именует библейского Бога «нашим Юпитером» в своей христианской поэме, ни в малейшей мере не придавая этому конфессионального смысла).

которая должна быть просвещена разумом, тень, которая исчезнет при свете дня[1]. Впрочем, нельзя упустить того, что классический гуманизм, враг мифической тьмы и «сверхъестественного», то есть, чудесного, усвоил основную мифическую интуицию античности: интуицию божественного достоинства и свободы человека. Это и в самом деле таинственная, мифическая, никакими рациональными аргументами не обосновываемая интуиция.

К.Кереньи и Т.Манн, истинные наследники европейского гуманизма и Просвещения, знают о мифе нечто другое, чем Евгемер и Вольтер. Они знают не только то, что мифическое непреодолимо светом разума, который может только загнать его в подполье, откуда оно будет выбрасывать грозные разрушительные протуберанцы. Они знают и то, что его вовсе не следует «преодолевать» и «вытеснять». Они знают красоту, силу и смысловую глубину мифического.

Один из серьезнейших исследователей классической, а затем и общей мифологии, К.Кереньи понимает мифическое как «идееподобное», ideenhaft: «нечто более непрозрачное, чем идея, и, тем не менее, подобное ей в сравнении со слепым чувством: откровение какого-то смысла, еще нераскрытого, как бутон» (С. 151). Тем самым, главным

[1] Впрочем, есть более мягкое отношение к мифу – плутарховское, о котором оба корреспондента вспоминают как об оптимальном гуманистическом подходе. Толкуя экзотическую для него египетскую религию через призму греческой («Моралии. Об Исиде и Осирисе»), Плутарх видит и в греческом, и в египетском мифах выражение некоторых более универсальных представлений философски-богословского порядка. При этом, что импонирует Манну и Кереньи, позиция Плутарха равно удалена и от евгемерической демифологизации, и от наивного буквализма народного восприятия.

в мифе оказывается не его иррациональная *сила*, подчиняющая себе личность (то, что привлекало фашизм), сила не обсуждаемая, не анализируемая, враждебная разуму, индивидуальности, свободе, различению добра и зла. Миф (вначале классический, а затем и экзотический) предстает прежде всего как особого рода познание, родственное эстетическому[1]: он, как говорит Кереньи, есть «первая встреча космоса с самим собой» (С. 33). «Мифология не форма, она содержание. Миф держится или рушится вместе со своим содержанием»[2]. У мифического мышления, как мы теперь хорошо знаем, свои законы; выяснением этих законов занимались многие мифологи двадцатого века. Но не это интересует Кереньи: его мифическое не размещено в историческом ряду смен форм мышления человека (предшествуя понятийно-логическому и «развиваясь» в него, как детское восприятие мира сменяется взрослым). Оно универсально и присуще человеку всегда, во все исторические эпохи и во все его биографические возрасты. Оно определяется своим предметом, отвечает ему. Этот предмет иначе как мифически схвачен, понят быть не может. В этом смысле мифология в высшей мере *нормальна*[3].

«Бутоноподобные смыслы» вспыхивают в сознании всякий раз, когда оно встречается с бытием в его парадоксальности, не схватываемой рассудком, – в его неразделимой смерти-и-жизни, пребывании-и-становлении, дев-

[1] «От гносиса или теологии ее (мифологию) отличает творчески-художественный характер». «Образы (Bilder) составляют ее материю, как тоны – материю музыки» (С. 9).

[2] Kerényi. *Umgang,* S. 31–32.

[3] Тезис Кереньи о нормальности мифологии противостоит позднеантичной и просвещенческой критике мифа как выдумки и невежественной фантазии – и, одновременно, неомифологизму, в котором миф связан с экстраординарным, психоделическим состоянием или неврозом.

ственности-и-рождении и т. п. Миф, тем самым, не просто особый род мышления: это мышление об особом ракурсе бытия, которое – относительно его зрителя – можно назвать *изумляющим*[1]. Это мышление о бытии как о чуде. Словесный миф и ритуал, две формы существования мифического мира, первичность каждой из которых отстаивают разные школы антропологов, Кереньи (в своем исследовании Элевсинских мистерий) представляет как два рода высказываний о таком чудесном бытии: ритуал, мистерия (и в этом ее основной смысл) утверждает, что нечто *есть*, слово (миф) – что нечто обладает силой, или *значит*. *Быть* и *значить*, пустые связки в логических утверждениях типа: «А *есть* то-то», «А *значит* то-то», переживаются в мифологическом универсуме – независимо от того, *чем* конкретно быть и *что* конкретно значить – в своей таинственности или, что то же, в точке своего вечного возникновения. Или – в своем образе (Gestalt, Bild)[2].

Содержательное понимание мифологического отличает Кереньи от других исследователей XX века, которых в мифе интересовала прежде всего особая «прелогическая структура» (Леви-Брюль) или «символическое мышление» (Кассирер) – и дальше, тот же интерес к «другой мысли» в структурной антропологии К.Леви-Строса, в культурном номогенезе О.М.Фрейденберг. Однако *какой мир* познает это «другое сознание», эта «pensée sauvage»,

[1] Здесь вновь невозможно не вспомнить Гете, его мысль о «прафеномене», знак встречи с которым – изумление: вершина и предел познавательного движения. Нам уже не нужно знать, *что* это: достаточно того, что это *есть*. В утверждении того, что нечто *есть*, Кереньи видит основной смысл мистерии (ритуала вообще).

[2] Ср. сходную тему образа (в искусстве), говорящего прежде всего о *собственном рождении* в современной переписке Манна и Кереньи «Охранной грамоте» Б.Пастернака.

эта «архаическая метафора»: тот же ли, что понятийно-логическое сознание, или другой? Если тот же, оно закономерно им сменяется, если другой – оно сосуществует с ним как вторая и необходимая человеку возможность отношения к вещам (как, для сравнения, умение думать отвлеченно не отменяет необходимости слушать конкретные звуки: это простое сравнение уместно в связи с постоянным уподоблением мифологии музыке у ее исследователей). Для того, чтобы задаться таким вопросом, и нужно было быть, видимо, не только ученым, но «герметическим ученым», собратом Гете. Нужно было быть «посвященным в бытие». Кереньи изучает не «миф», а «миф о чем»: миф о божественном бытии[1], о «блаженной области существования»[2].

Как другие исследователи мифологии XX века (в России А.Ф.Лосев[3]), Кереньи хочет проникнуть за поверхность пластичных хрестоматийных образов олимпийцев и героев, к которым европейская культура веками прибегала как к словарю готовых сюжетов и аллегорий. Открытие классической мифологии «как она есть» происходило параллельно перевороту в психологии, открытию бессознательных зон личности. И там и здесь требовался

[1] Образ, в котором Кереньи, вслед за Отто, видит сущность мифа, характеризуется своей отграниченностью. Однако границы образа – не «нечто другое», но всё, *Alles*. Таким образом границы образа не столько отделяют его от чего-то другого: они привлекают к рассмотрению вместе с ним *всё* и «позволяют увидеть всё во всем. Так становится очевидным, что бытие, которое хочет заключить себя в образе, божественно» (Otto. *Theophania,* S. 152). Эту мысль Кереньи развивает в своем исследовании Прометея как парадигмы человеческого существования.

[2] Die gluckhafte Sphare des Daseins – (Op. cit. S. 61). Эта беспечальная, не знающая морализма сфера существования, по Отто, представлена особенно символом Гермеса.

[3] Лосев А.Ф. Античная мифология в ее историческом развитии. М., 1957.

отказ от рационалистических схем, не позволявших видеть человека и его создания в их реальном составе. Вновь открывшиеся возможности интерпретации и образного творчества поражали своим богатством. «Психологические тривиальности» развеивались, как дым. В своей глубине, там, где мифология переживается реально (то есть религиозно, в обсуждавшемся выше смысле), хрестоматийные антропоморфные персонажи ее рассыпаются на те составные, которые Кереньи называет «идееподобными» образами, «смыслами-бутонами» (О.Фрейденберг – архаическими метафорами, структуралисты – системами оппозиций) или объединяются как вариации одного сверхобраза (в таком общем образе Девы – Коры Кереньи объединяет Анадиомену, Гекату, Деметру, Персефону). В конце концов, все олимпийцы – это нечто Одно, играющее своими разными гранями, одна «блаженная сфера бытия», как называет это Отто: бытие в модусе чистоты – Аполлон, в модусе мудрости – Афина... Каждый богперсонаж – только «зерно своего образа», целый же образ же этого бога составляет его «мир» («мир Гермеса», «мир Афродиты»)[1].

Сюжеты оказываются множественными, и существеннее всех действующих лиц и их историй становится живая система *связей целого*, связей неожиданных и для понятийного рассмотрения необъяснимых: совсем им забытых (таких, например, как смысловое тождество образа младенца – и геометрических фигур шара, круга и под.[2] или символическое единство стола и неба). Исследователь попадает на ро-

[1] Kerényi. *Umgang,* S. 41.

[2] «Мотив младенца – символ единящего, делающего цельным. Его выражают также круг, крест, шар, квадрат – формы цельности» (Jung, K.Kerenyi. *Einfürung.* S. 123).

дину человека, в мир первых смысловых универсалий, столь очевидно общий, что материал классической Греции, занимающий такое привилегированное место в европейской культуре, здесь не слишком отличается от какого-нибудь совершенно экзотического (индонезийского, например, у Кереньи) – притом что ни о каких заимствованиях, бродячих сюжетах и подобных вещах из арсенала старой гуманитарной науки речи идти не может[1]. Путь Кереньи от классической мифологии к всеобщей совершенно естественен. Естественен и его приход к сотрудничеству с глубинной психологией Юнга: универсалии, которых он коснулся в своей интерпретации классического наследства, – универсалии человеческой психики, говоря по-гуманистически, а по-мифически – Психеи человека[2]. «О каких началах – *archai* – говорит миф? О началах органического бытия человека»[3]. Это область «общечеловеческого, прединдивидуального, пред-монадного. Там творят великие художники»[4]. Это мир *души*, Психеи (характерно отсутствие самой такой вещи, как душа, в рационалистской материалистической картине мира; известно, с другой стороны, и традиционное недоверие к «душевному» в христианской аскетике: с «душевным» здесь умеют обходиться не менее жестко, чем с «плотским»).

Путь симпатического (или эмпатического) приобщения к мифу как смыслу в каком-то смысле уравнивает интер-

[1] Прикоснувшись к мифической магме, исследователь начинает распознавать ее и в позднейших явлениях. Интересно, что для Кереньи, как и для О.Фрейденберг, едва ли не ключом к архаике оказался поздний жанр греческого романа: ему посвящены начальные работы обоих исследователей.

[2] Сходная идея одушевляла замысел «Symbolarium'a» П.Флоренского.

[3] Jung, Kerényi, op.cit., S. 32.

[4] Ibid.

претаторские возможности ученого эрудита и художника, если взгляд их направлен на прообразы, архетипы, идееподобные смыслы. Поэтому манновская художественная интуиция важнее для гипотез Кереньи, чем суждения его академических коллег, неспособных освободиться от «психологических тривиальностей» (один из примеров мифологической проницательности Манна – угадывание им метафоры смерти и воскресения в спуске в колодец и выходе из колодца в «Иосифе и его братьях»). И если ученому Кереньи прорыв в мир мифических монад позволяет читать в позднейших жанрах их древние прообразы, то художнику Манну «прыжок в миф» позволяет просвечивать в обыденной бюргерской реальности ее символическую подкладку. Чего стоит, например, финал его «Тристана» с внезапным появлением перед униженным героем смеющегося ребенка в коляске: младенца вполне реалистического – но так явно *значащего* для читателя со вкусом к архетипам. И дело здесь, как всегда в случае с мифическим, не в специальной эрудиции. Можно не обладать никакими особыми познаниями в области плутовского романа (и тем более, его мифических корней, сюжетов о божественном плуте), и при этом в каждой авантюре Феликса Круля уловить вспышку чего-то «давно знакомого», чего-то более многозначительного, более интимно связанного с общей человеческой участью, чем это могло бы следовать из того же сюжета, прочитанного прозаически. Интересно, что Кереньи-исследователь ставит такие поздние и авторские («литературные») сочинения, в которых раскрывается потенция мифических смыслов, наравне с древними источниками: для него это один ряд епифаний мифа. В способности Т.Манна просвечивать мифическую реальность за предметами современного быта Кереньи видит «воз-

вышение человека» – или возвращение искусства на его родину.

Мифическому здесь противопоставлено обыденное: отчужденное социальное существование, «совсем секулярное», из которого все выходы в мир образов наглухо закрыты и все «последние вещи» удалены – и, прежде всего, Смерть. Миф же всегда – слово о жизни-и-смерти, о жизни ввиду смерти (как это представлено в «Волшебной горе»: существование ввиду смерти в горном туберкулезном санатории делает каждую деталь происходящего с героями образом; они стали «избранниками» благодаря болезни; болезнь, затемнение на рентгеновском снимке наделяет «маленького буржуа» «духом»). Еще точнее можно сказать: миф говорит о *жизни как границе смерти*. Дело в том, что греческая, как и всякая мифология, чрезвычайно противоречиво описывает пространственное расположение «иного мира», «мира умерших», Аида: входом в него может быть море, река, гора... но при этом он может объявиться в любой точке здешнего мира. *Границей* загробья в сущности оказывается *весь здешний мир*; вся человеческая жизнь – граница смерти (это более сильный образ, чем известное «бытие-к-смерти»). В этом заключена основная мысль Кереньи о ситуации человека, как ее представляет миф. С этой темы начинается переписка Манна и Кереньи. Мифическая реальность для обоих – это реальность, которая вспыхивает ввиду смерти, и *потому* ее образы – это не просто вынесенные из потока времени в его исток, очищенные от всего случайного образы вещей: это образы «благочестивые» (fromm), окруженные аурой святыни – *природной* святыни человека, предметом врожденного благоговения «смертного».

Однако иррационалистическая волна европейской культуры (то, что Кереньи и Манн называют «интеллектуальным фашизмом») возвращаясь – точнее, рушась – в миф, как известно, достигла эффекта прямо противоположного «возвышению человека», и тем более возрождению «благоговения» в смысле Кереньи. Быть может, речь шла о другом мифе? Можно представить себе различие «опасной мифологии», практический предел которой составляет неограниченная манипуляция человеком, и мифологией Манна-Кереньи, «проясняющей вселенную» в мифических же образах. Первую мифологию населяют Горгоны, Пифоны, Немейские львы и Лернейские гидры, вторая мифология включает в себя и Пифона, и поражающего его Аполлона (см. в переписке восторг Кереньи по поводу «алмазно острого рассекающего серпа, который Зевс заносит над Тифоном: Он разит чудовище в пах!» (С. 178). То есть претворение хаоса в космос происходит не за пределами мифического, а внутри него и его же средствами.

Несомненно, неоварварство, «враг человечности», словами Т.Манна, избрало иной ракурс мифологии, чем Манн и Кереньи. Но опасность имманентна любому мифу[1]. Его до-личная глубина, которую многие исследователи характеризуют как «дорелигиозную» (в другом смысле «религии», чем у Кереньи: в смысле институционализованного

[1] См. слова Кереньи об опасности мифа в современности: мифическое слово опасно, поскольку это слово авторитарное, слово откровения, тем самым предоставляющее говорящему право личной безответственности. (Kerényi. *Umgang,* S. 36). «Рассказывающий не отвечает за то, что говорит. Авторитета некоей смутной традиции для него достаточно» (op. cit., S. 37). Начиная с софистов и Сократа *мифу* противопоставляется *логос*, как слово ответственное.

культа с отчетливой доктриной) и «доэтическую», предполагает поглощение отдельного человека чем-то более обширным, родовым, коллективно-бессознательным, «природным»– беспредельным; поглощение человеческого поступка космической фатальностью. Спуск в эту глубину требует жертв: в жертву приносится разум, ответственный выбор, способность различать, историческое чувство (все ценности гуманизма). Мифическое позволяет своему адепту единственное отношение к себе: слияние, полную самоотдачу. Ни о каких возможностях дистанции и критики речи уже быть не может. В этом смысле «мифическим» Манн может назвать и ветхозаветный рассказ и определить цель собственной обработки его как «гуманизацию» («Иосиф и его братья»). Гуманизировать миф, объясняет автор «Иосифа», европейского «романа воспитания», действие которого перенесено во времена библейских патриархов, значило для него увязать сакральную реальность с секулярной[1]: с конкретной бытовой психологией действующих лиц, конкретными «натуральными» мотивировками событий, благодаря которым герой перестает быть чистым медиумом высшей воли, а происшествия – разыгрыванием по нотам готовой небесной партитуры. У манновского Иосифа-«гуманиста», нового человека в сравнении со своим почти целиком «мифическим» отцом Иаковом (хотя и тому одержать верх над простоватым братом помогает нечто «гермесовское» или «гуманисти-

[1] О внесении представления о секулярном в библейский сюжет как об анахронизме см. выше. Выделение saeculum как чисто профанного (ирелигиозного) пространства и секуляризация, т. е. выведение определенных зон жизни из круга действия неких абсолютных, сверхъестественных сил – достаточно позднее явление. См. альманах *Saeculum.* Freiburg – München, 1951, 1952.

ческое»: собственное хитроумие – и благословение неба), всегда есть зазор между предрешенным свыше – и предпринятым им самим. Его не ведут за руку, как мифического героя: он каждый раз *угадывает*, что ему *здесь* положено делать. Он «падает вверх», тогда как его братья и другие незадачливые персонажи романа карабкаются вверх и падают вниз.

«Гуманизация» библейского повествования, мягкий комизм, в котором нет ничего от деструктивной иронии, окутывающий у Манна невероятно детальное изложение событий, занимающих в Книге Бытия 13 глав, едва ли не в первую очередь происходит благодаря словесной ткани романа, Sprachwerk.

Заметим, что именно ссылками на «языковой статус» (а не на «художественность», «воображение», «творческую переработку» и т. п.) Манн оправдывает анахронизмы своего повествования. За этим стоит определенное представление о языковой реальности как о мире значений и именований, не слишком жестко (в случае Манна, а у более радикальных модернистов и вовсе свободно) связанных с реальностью того, что они именуют.

Здесь мы касаемся одной из важнейших тем переписки, темы *языка* в ее отношении к мифу и гуманизму. У двух этих миров, мифического и гуманистического, разные языки: настолько разные, что перевод с одного языка на другой просто невозможен. В переводе мы получим другую реальность. Переводя с мифического на гуманистический, мы получим нечто вроде вольтеровского изложения преданий. Переводя с гуманистического на мифический, мы получим, например, на месте современного политического лидера «Зверя из бездны».

С гуманистическим полюсом связывается все более и более остывшее слово, уже не язык, а метаязык, язык о языке, рассмотренном с критической дистанции. В такой бесплотной негативной словесности (Sprachwerk) уже неосуществим образ – и, тем самым, поэзия.

С мифическим полюсом связано слово, расплавленное, как магма, теряющее свои смысловые очертания, значение которого возникает ad hoc: это слово не столько значаще, сколько значительно. Значительна его пифическая тьма, его необыденность, его магическая сила. Говорящий такими словами не обязан отчитываться за свои употребления: речь, которую он говорит, как бы не его, она выше его собственного понимания. На таком языке невозможна мысль – мысль не как внезапная вспышка смысла, догадка о смысле, его короткое замыкание, а как движение и развитие смысла. А ведь протяженная, длящаяся мысль, мысль как последовательное проведение смысла – не только дань внешним обязательствам логики: это одно из лучших наслаждений человека.

Мифическое захватывает и мысль такого рода, и словесное общение: его невыразимость в словах провоцирует распад языка, явление нового или «совершенно своего» слова (крайний случай такого слова – «Манч, манч!», слова умирающего Эхнатона у Хлебникова), такого слова, которое скорее заклинает, чем называет свой предмет (такой язык Т.Адорно назвал «жаргоном произвольности», Jargon der Eigentlichkeit). Ведь мифическое, как это ни странно, в своем существе не соприкасается с наличным языком. Мифическое не только «дологично»: оно вообще дословесно, оно до всякой речи. В каждой отдельной жизни мир мифических связей, младенческий мир, уходит и забывается параллельно усвоению языка.

Мифологию часто сравнивают с музыкой; Кереньи помещает ее между поэзией и пластикой. Однако самая суть мифа, говорит он, еще проще, еще ближе: это внутренний жест, осанка (Haltung): такая, например, как поклон или торжественная прямизна «как по струнке», «шаг навстречу и предстояние божественному»[1]. При этом «уже первичным и внутри помысленным религиозным жестам присущ стиль (стиль телесности). Так, устремленная к небу осанка человека есть первый знак мифа о небе... он не в словах, а в позе, в держании тела»[2]. Только странное, неразгадываемое, властное слово может хоть как-то передать этот смысл-жест, как часто и случается в поэзии двадцатого века. Такое слово, как все мифическое, требует нерассуждающего доверия к себе. На месте общения и свободного обмена смыслами (к чему, казалось бы, и призван язык) устанавливается магическое, властное воздействие, непосредственная передача некоей *силы*[3].

Парадоксальным образом язык, как мы говорили, неспособный без потерь передать «жестовое» содержание мифа, и сам может переживаться как миф, как вторая реальность, существующая в форме слов – и исключительно в форме слов: другого мифа, чем мир имен, и не предполагается. Так, по определению П.Валери, «миф – это все то, что существует исключительно в форме слова».

[1] Kerényi. *Umgang,* S. 48. При этом то, перед чем человек склоняется или выпрямляется, может быть и Ничто, как в буддизме, уточняет он.

[2] Op. cit., S. 50.

[3] Как попытку гуманизировать (в обсужденном смысле евгемеризма) язык герметичной лирики, предложив «расшифровки» того, что там «зашифровано», можно понять критические опыты М.Л.Гаспарова, в частности, его фраппирующие комментарии к Мандельштаму.

Т.Манн – создатель своих Sprachwerk и здесь ищет герметического третьего пути. Сила имен, создающая мир отдельный и не соотносимый с «действительностью», то есть, с опытным переживанием вещей, названных этими именами, ему хорошо знакома: одно из самых ранних его сочинений, «Разочарование» (1896) посвящено трагическим ножницам между названием и названным (герой новеллы надеется, что хотя бы последнее, что ему осталось пережить, собственная смерть, не разочарует его в сравнении с тем, что обещает ее имя). Но выработанная Т.Манном языковая стратегия – ясное и классически правдоподобное слово. Его романное письмо кажется последним, странно поздним образцом большого реализма, «нормального» письма, настаивавшего на том, что оно «отражает» жизнь. При ближайшем рассмотрении эта классичность оказывается иллюзорной: в действительности это герметическая игра с классикой, поскольку – как сказано в «Избраннике»– не «реальность», не «то, как все было взаправду», а «дух повествования» раскачивает колокола в Риме раннехристианских времен, о котором идет речь. Дух повествования, *почти* самоцельная игра с языковыми образами событий и персонажей. Особенного блеска эта игра у Т.Манна достигает в Sprachwerk комического регистра: в многоязычных, многостилевых повествованиях «Избранника» (которого сам Манн в переписке называет своей сатировой драмой после трагедии «Доктора Фаустуса» (С. 24)) и «Феликса Круля». Да, это игра, и повествователь не скрывает того, что перед читателем «языковая реальность», и не больше – и только в реальности языка существуют сочинения Адриана Леверкюна: но кто, читая, усомнится в том, что ему описывают то, что есть «на самом деле», что такая музыка в самом деле где-то записана и мо-

жет быть исполнена! Слишком правдоподобно, слишком дотошно, слишком детально для выдумки все это прописано (стоит сравнить, в каких смутных очертаниях обычно писатели передают содержание произведений своих героев, если те сочиняют музыку, пишут картины или исследования!). И сама эта «немецкая основательность», «в духе» которой Манну не лень было всерьез изучить музыкальную систему Шенберга, египетскую мифологию, средневековые хроники или клинические описания развития сифилиса – не что иное как игра: игра всерьез, das ernste Spiel. Внятное и отстраненное, остроумное, афористичное слово повествователя у Т.Манна играет на грани того бездонного мифического, власть которого над человеком он прекрасно знает (ср. «Марио и волшебник»).

Решение Т.Манна своеобразно, но в большом обобщении язык многих значительных авторов первой половины двадцатого века можно назвать «герметическим», в каждом случае по-своему «гуманизирующим» мифический по своему происхождению и по своему существу язык поэзии, «язык богов». Самый простой путь такой гуманизации – прозаизм, то есть, заземление, снижение; но в своей окончательно последовательной форме это путь евгемерический: «мифа» вообще не остается. Возможны и куда более сложные и тонкие пути «укрощения» или «отрезвления» или «взросления» языка поэзии: риторические стратегии Рильке или Элиота или Мандельштама или Джойса (подробнее аргументировать тезис о «герметизме» языка каждого из названных и многих других авторов здесь у меня нет возможности).

Итак, о *мифе*, как его видят Кереньи и Манн, пожалуй, довольно. Добавим немного к тому, что по ходу дела уже го-

ворилось о *духе*. Мы уже говорили, что этот *дух*, противостоящий *жизни,* как его понимают и Кереньи, и Манн (и Клагес, и Вас.Розанов, и, видимо, вся посленицшеанская эпоха) совершенно отличен от *духа* христианской традиции. Это исключительно человеческое, субъективное и индивидуальное начало (отсюда синонимия «духа» и «гуманизма» у корреспондентов), свобода дистанцирования, предметного рассмотрения и анализа, систематическое сомнение, просвещенческий *ésprit*. Это то, что отличает человека в живом мире. «Духовное» в таком понимании, критичное по преимуществу, то есть, судящее и рассуждающее, холодное, близко рассудочному и ироничному (во всяком случае, умственному и никак не сердечному). «Божественность» такого «духа» (см. начальную цитату из Т.Манна), отдаляющего его носителя от наивной «жизни» и тоскующего по ней (частая тема тоски «духовного» по живому у Т.Манна: «Тонио Крегер») единственно в том, что он сообщает свободу человеческому Я. «Я вам не игрушка!» – как бы говорит такой «человек духа» всем надчеловеческим и недочеловеческим стихиям. Без «духа» он отдался бы им с потрохами (что и предлагает «философия жизни»). С «духом», однако, он становится как бы иноземцем среди людей и изгоем космоса. «Дух» – это его высокая болезнь; здоровье «недуховно», простота «недуховна», сердечность и чувствительность «недуховны». Произведения искусства создаются не «духом», а гением (инстинктом, манией и т. п. – мифической стихией). Каким путем из Жизнеподательного Духа получилось это странное, почти садомазохистское, отнимающее нас от «природы» начало, может проследить историк идей. Мы же в «Переписке» застаем его уже таким, готовым.

Заметим, что такое употребление «духа», хотя и подхваченное в предреволюционные годы в России, тем не менее, расходится с обиходным (тоже совсем не церковным) употреблением слов «дух», «духовный», «духовность» в русской традиции. Здесь «духовным» называют начало творчески-культурное – и конечно, не критическое, а позитивное. Обобщение этого представления мы найдем в трудах Я.Голосовкера: «Слово «дух» и означает *высший инстинкт культуры*, который живет в воображении, сидит в нем и через него развился и развивается, то есть проявляет себя как знание»[1]. Иначе он называет «дух» «Имагинативным Абсолютом» (С. 75) и противопоставляет его отвлеченному разуму, ratio, «рассудку-контролеру» – то есть, «духу» в значении Т.Манна! Порождения «духа» у Голосовкера – «культуримагинации», иначе «смыслообразы» (такие, как Прометей и Демон, но также и такие, как Красота, Благо, Истина)... Все, что описывает Голосовкер и что так привычно в русском употреблении, совпадает с *мифом* Кереньи! Это отступление в сторону российского современника – и коллеги – Кереньи и Манна я делаю для того, чтобы подчеркнуть, как трудно представить нам другое, негативно-критическое, именно «контролирующее» (как это возмущает Голосовкера!) представление «духа». В конкретно духовном контексте православной аскетики этот, немецкий «дух» отчасти близок «духу трезвения», который и в самом деле – враг *воображения,* понятого как «мечтание» и «соблазн» (впрочем, Голосовкер противопоставляет воображение фантазии, хотя все его попытки

[1] Я.Голосовкер. Имагинативная эстетика. Публикация Н.В.Брагинской. // Символ. № 29. 1993. С. 76.

определений своих основных терминов совершенно неудовлетворительны: еще бы, зачем «контролировать»!).

Но вернемся к *духу* Кереньи и Манна. Оставаясь собой, «духовность» такого рода вряд ли может гуманизовать миф: она его просто упразднит, переобъяснит, деконструирует (так в последние десятилетия мы видели множество деконструкций таких вещей, которые во времена Манна к «мифу» или «мистике» еще не причисляли). Но, как мы говорили, речь и не идет об одностороннем просветлении *мифа* рациональным адогматичным *духом.* Речь идет об укрощении и возвышении этого «духа»: о восстановлении почтительного внимания к преданию, к древним прообразам, о доверии к ним (подобном отношению юного Иосифа к отеческим преданиям или – в комическом варианте – уважении авантюриста Круля к *природе*), о благоговении перед неразгадываемой глубиной традиции и космоса. *Homo humanus* нового «религиозного гуманизма», о котором думают Манн и Кереньи, осуществляет себя не через «победу над природой» (в том числе, над собственной природой, физической и психической), но через дружеское сотрудничество с ней, через почтительное исполнение ее законов. Чтобы исполнить эти законы, их нужно услышать: и такой гуманистический человек более всего занят познанием и самопознанием, медитацией и рефлексией, вслушиванием в то, что говорит через него. Исполнить законы надличного и остаться при этом свободной личностью – задание парадоксальное. И здесь Т.Манн предлагает стратегию *игры* с прообразом, игры серьезной и самозабвенной: так играет с преданием его Иосиф.

Таким образом должна была бы смягчиться прирожденная антидогматичность гуманизма, ставшая его соб-

ственным догматом – и часто более жестким, чем все позитивные догматы религий. Миф, как мы помним, это то, «что нас связывает» (связывает между собой; связывает с Иным; связывает с собственной молчащей глубиной; связывает руки нашей дерзости). Тогда, в примирении с мифом, с общим и глубинным, должен был бы смягчиться индивидуалистический идеал гуманизма – и казалась бы не безнадежной перспектива гуманистической «соборности», «своего рода гуманистического католицизма», как называет это Кереньи, «всемирного Веймара». Казалось это, впрочем, только Кереньи: Т.Манн ясно видит утопичность такого проекта: «Веймара больше нет, мирового правительства (при котором только и была бы возможна такая наднациональная внеконфессиональная «церковь» гуманистов), еще нет» (С. 140).

Мы уже говорили, что от «среднего мира» Гермеса пути Кереньи и Манна идут в разные стороны. Т.Манн проницательно видит реальность «нового варварства», явление «расчеловеченного человека (entmenschente Mensch)», одичавшего или вообще не знавшего воспитания, в роли главного действующего лица истории. В это время и в ответ на это, полагает он, и «дух» вступает в свою «эпоху упрощения и мужественного различения добра и зла... не усматривая в этом (различении) никакого ущерба нашей тонкости *(Finesse)*»: «Это его (духа) способ одичания и омоложения. Да, мы вновь знаем, что такое добро и зло»[1]. Не удивительно ли? Не только *мифическое*, но и *дух*, начало дистанции и различения, оказывается, в своем зрелом,

[1] Th. Mann. *Kultur und Politik,* S. 295.

утонченном состоянии не различал добра и зла! Ему нужно «упроститься», чтобы их различать! И мы не можем не чувствовать, что это правда о *духе* и гуманизме. Что этот свободный и освобождающий дух каким-то образом избегает такого элементарного различения. Оттого ли, что это недостаточно культурно? Или оттого, что это более, чем мифично: в том смысле, что это различение глубже человека, раньше его? Но что же тогда различает эта воспитанная столетиями культурной работы *Finesse?* Она различает – так мне представляется – упрощение, незаконную генерализацию. Она сигнализирует о таких ложных утверждениях, как миноискатель. И все. И разве этого мало? В иные времена вполне достаточно.

Но добро и зло, жизнь и смерть различает, видимо, какой-то другой прибор. И, кажется, мы даже знаем, как называется этот прибор: в Библии он называется *сердцем*. Мерцающая связь, которую осуществляет Гермес между полюсами духа и природы («маятник, колеблющийся между духом и природой, – вот закон Гермеса» (С. 30)), между двумя началами, как выясняется, равно не знающими различения добра и зла, – это все же не Третье. Третье – что-то совсем другое. В блаженной зоне бытия играет безучастность, в мире смертных различает сердце: «А сердце человеческое все поймет», как говорит над погибшим протагонистом «Доктора Фаустуса» матушка Швайгештиль (матушка Помалкивай – так можно перевести ее фамилию).

Наш *Doctor Hermeticus,* обратившись к «расчеловеченному миру», неожиданно принимает образ, близкий простодушному средневековому хронисту, который описывает «историю несчастной души человеческой, соблазненной диаволом» («Доктор Фаустус») – историю, которая по существу своему не мифична и которую «гуманизиро-

вать» невозможно[1]: это шаг за пределы мифа и гуманизма, классического и неоклассического, герметического – перед лицом реальностей вины, греха и совершенно неведомого ни мифу, ни гуманизму дьявола. Таким путем, говорит Т.Манн, «дух вернется к вечно замысленной для него роли: роли Давида против Голиафа, к образу Святого Георгия против змея лжи и власти» (Kultur und Politik). Но не другой ли уже это *дух*? Это уже не дух дистанции, а дух, ввязавшийся в битву с небытием, то есть дух творчества.

Итак, мифическое событие «Переписки» закончилось как будто без последствий. Во всяком случае, без исторических и политических последствий. Герметического гуманизма, гуманистической внеконфессиональной религиозности эллинского образца как культурно-политической реальности не получилось. *Homo humanus* этого замысла – в конечном счете, это человек-художник. Это он соединяет в себе миф и дух, и делает это всегда, когда создает вещь, просто потому, что этого требуют законы искусства, законы соблюдения одновременно дистанции и вовлеченности, глубочайшего почтения и острого недоверия, «хищного глазомера». Искусство двадцатого века с новой ясностью явило этот двойственный герметический образ. Мы можем сказать, что это и в самом деле была, быть может, последняя епифания античности, последнее явление классики, в которую *верят*, явление ее нового лица. На этот раз не эстетические, логические, этические нормы, как бывало прежде: явилась невидимая сторона классики. Гермес снял

[1] Естественно, реалистическая мотивировка продажи души дьяволу действием бледной спирохеты – в определенном смысле секуляризация сверхъестественного. Но пожалуй, она только приближает, а не дистанцирует мистический сюжет.

свою шапку-невидимку, скрывавшую его даже от всевидящего Аргуса. Или и в этой своей шапке он вдруг стал видимым, как в элегии Рильке:

> Вот он идет, бог странствий и вестей.
> Торчит колпак (Reisehaube – дорожная шляпа) над
> светлыми глазами.
> Мелькает посох тонкий перед ним,
> Бьют крылья по суставам быстрых ног[1].

Явилась неуловимая зрячим разумом мифическая глубина классики – и ее гибкое сознание, знающее свой путь к этой невидимой глубине. Путь ума на ощупь: словами Мандельштама, «зрячих пальцев стыд». Бог толкователей, Гермес. Без него художественная удача стала вряд ли уже возможной.

МАЛЕНЬКИЙ ЭПИЛОГ

Заметим существенную деталь. Почтение к природе, к мифу как органике человека, к бессознательной глубине личности предполагает уверенность в каком-то исходном благородстве предмета нашего почтения. И это действительно так для Манна, для Кереньи, для Юнга. Их «глубинное» и бессознательное, какие бы сомнительные с точки зрения расхожего морализма мотивы туда ни вплетались, по сути своей благородно и позитивно (так, наличие бога воров Гермеса *в каком-то смысле* освящает воровство; таким образом в пантеистической *religio* освящено может быть все существующее, потому Кереньи ценит в Льюисе способность пережить «черную Афродиту» как позитив) – ведь это живое зеркало божественного космоса. Бессознатель-

[1] Р.М.Рильке. Орфей, Евридика, Гермес. Пер.В.Микушевича.

ное, утверждает Юнг, вообще более этично, чем поздние рационально установленные системы этики: оно непосредственно, как инстинкт, отзывается глубинным законам мироздания; оно чувствительно к таким порокам, которых поздняя мораль не сочтет злом, но именно они влекут нашу цивилизацию к катастрофе[1].

Совершенно ясно, что мыслителям и художникам, не обладающим этой первичной интуицией космического и психического оптимизма, «религиозный гуманизм» (включивший в себя прежде чуждое ему мифическое и бессознательное) не скажет ничего. Там, где под культивированной поверхностью личности предполагаются лишь разрушительные или сексуальные инстинкты, ни о какой «гуманизации мифа», то есть, о приятии сознательным бессознательного, речи идти не может. Остается только «деконструировать» бессознательное, действуя все более и более «духовно». Или, не анализируя, выплескивать его в устрашающие и омерзительные создания, занимаясь таким образом автотерапией собственных неврозов (популярное понимание творчества в последние десятилетия), собственной паники смерти. Это движение с большой последовательностью и совершает послевоенная культура Европы. Гуманизм, продолжая отстаивать свободу человека (от языка, от пола... уже почти от всего), утрачивает свою изначальную веру в его благородство: человек новейшего

[1] «Современный человек смеется над христианской надеждой на потусторонний мир – а сам срывается в хилиазмы, которые в тысячу раз неразумнее идеи блаженного потустороннего мира смерти». «Идеал движения вперед, прогресса (идеал сознательного) более абстрактен, неприроден и тем самым «неморален», поскольку требует предательства традиции... Более древнее понимание вещей знало, что каждый шаг вперед возможен лишь *Deo concedente*. Полный отрыв от корней наступает там, где это *Deo concedente* забыто» Jung, Kerényi. *Einfürung,* S. 121.

гуманизма – весьма непривлекательное создание. Воспитывать его бесполезно. Знаменательна в этом отношении книга Андрэ Глюксмана «Одиннадцатая заповедь»[1]: ее можно считать манифестом новейшего гуманизма. Одиннадцатая заповедь, по Глюксману, состоит в том, чтобы не забывать, что человеку по природе присуще зло. И что это зло он неизбежно внесет в самые благие свои проекты. Поэтому лучше ничего позитивного сообща не предпринимать. Но при этом и такой, ничтожный, злой человек достоин свободы: в том числе, в осуществлении своей мелкости и зла.

За этим отрезвлением гуманизма (иначе говоря, за «смертью человека» вслед за «смертью Бога»), не признававшего реальности грехопадения[2] и перекладывавшего вину с человека на обстоятельства, воспитание и т. п., стоит, как об этом пишет сам Глюксман, травма ГУЛАГа, в который вылилась гуманистическая утопия. Новейший пессимистический гуманизм по-прежнему защищает человека: но защищает он нечто совсем другое, чем то, что на этом месте видели Гете или Кереньи. В человеке новейшего гуманизма осталась, кажется, одна ценность: его телесное биологическое существование. Это не человек-художник, человек-мыслитель классического и нового гуманизма: это человек-пациент. Недаром последнее движение гуманизма, в кото-

[1] Andre Glucksmann. *Le XI Commandenement*. Flammarion, 1991.

[2] В личной беседе с А. Глюксманом в Париже в 1993 году я заметила, что его одиннадцатая заповедь избыточна: если бы зло не было присуще человеку, ему не нужно было бы давать и Десяти Заповедей. Глюксман ответил, что моя критика либеральна: некий раввин сказал ему, что он счел себя Господом Богом, дающим новые заповеди. На мой вопрос, кто ему близок в современной философии, он ответил, что ему близки не философы, а люди действия: Врачи без границ.

ром дышит высота и героический пафос гуманистической классики – это движение «Врачей без границ». Никаких параллелей в творческой гуманитарной культуре (то есть, там, где дело идет не о телесной, а о душевной сохранности человека) этому движению представить невозможно. Да и телесность человека, ради которой жертвенно трудятся «Врачи без границ», в новейшем искусстве иначе как с крайним омерзением не изображается: эта телесность есть, собственно, сплошное тление. Не вернулись ли мы таким кружным путем к ненавистному для Гете «лазарету»?

Другая историческая травма, Аушвиц, сделала совершенно невозможным, запрещенным, политически некорректным любой разговор о мифе, попытку любого рода «приобщения к мифу». Вместе с мифом оказался элиминирован и образ. Изысканные и совсем не церковные теоретики искусства напоминают о библейском запрете создавать образы и в нарушении его видят все беды нашей цивилизации. Искусство – «актуальное искусство» – уже давно и не создает образов, а разрушает их, и часто самым немудреным, физическим образом, поджигая, рубя, уродуя разнообразные вещи на глазах зрителя (акция, перформанс) или выставляя уже изуродованные и разрушенные (инсталляция). Творческая акция понимается как по преимуществу – или исключительно – разрушительная акция. «Мифическое», «мистическое», а заодно с ними часто и «метафизическое» в современном культурном контексте могут прозвучать лишь в резко отрицательных рецензиях и быть не только эстетическим, но и политическим приговором. Трудно представить себе круг, в котором теперь всерьез можно было бы говорить о епифании Гермеса: разве только в кружке юнгианцев. «Эллинская вера», о которой

мы говорили, со всей очевидностью кончилась. Богов Гельдерлина больше не ждут и Муз не призывают (см. прим. 1, С. 141). Место греческой легенды в качестве «области блаженного бытия» или Имагинативного Абсолюта отчасти заняла буддийская: там для современного художника еще светит что-то «неотмирное» и откликающееся в его глубине, что-то размыкающее обыденность, что-то посылающее образы и ритмы – но как далеко это от Аполлона, Диониса, Гермеса и «святой дружбы»! Как традиционное застолье от шприца с «дозой». Это другое, одинокое опьянение... Как ни странно, буддизма пока не деконструировали. Об античности мы теперь слышим только в окончательно гуманистической трансляции (такой, как античность И.Бродского), где никакая епифания Орфея в духе Рильке уже невозможна[1].

Что же касается изгнания «последних вещей» и смерти и памяти о *Deo concedente,* послевоенная цивилизация ушла в этом направлении далеко вперед от той точки, которую застали Кереньи и Манн, и идет дальше, к технике изготовления человека. С исчезновением «последних вещей» патриарх современной поэзии Чеслав Милош связывает конец лирики. В мире непредельного поэтическое слово не звучит.

Все эти печальные и слишком хорошо известные – фельетонные – вещи о «наших временах» как будто целиком зачеркивают значение переписки Манна и Кереньи, значение их мысли о воспитании «энтелехии» или «сре-

[1] Мне известно единственное исключение: поэзия Елены Шварц, где Музы являются во всей своей реальности, и совсем иначе, чем у Рильке или Мандельштама. Но что делают эти Музы? Они в конце концов в позднейшей поэме Шварц заказывают по себе панихиду в православном храме.

динного начала» человека, в котором бы сообщались ум, воля и чувство, сознательное и бессознательное, ночное и дневное, глубина и ясность. Да и само право «воспитывать» давно уже поставлено либеральной педагогикой под вопрос: воспитывать – значит репрессировать; человеку нужно дать следовать своей «природе» (впрочем, как это согласуется с тем, что в природе этой ничего хорошего нет, трудно понять).

И если теперь, в виду новой цивилизационной конфронтации – на этот раз не мифа и гуманизма, а интегризма и либерализма – в виду шока 11 сентября заходит речь о каком-то поиске смягчения противостоящих начал, о какой-то модернизации фундаментализма и упорядочивании либерализма, как обыкновенно убоги и слабы эти рассуждения в сравнении с богатством обсуждаемого Манном и Кереньи! Это богатство растрачено. Богатство первой половины двадцатого века уже не доступно. Мы в бедном мире (недаром эта тема так популярна в последние десятилетия: «бедное искусство», «слабая мысль» и под.). Бедном и опасном, как опасно все скудоумное. И что же нам делать в этом бедном и опасном мире?

Разве что просить помощи – не у вечно блаженных богов души и Греции – а у нашего страшного, ревнивого, страждущего и милующего Господа. А возможен ли *христианский* гуманизм – это уже начало другого разговора.

1989–2001

Героика эстетизма

Тридцать три лекции Мераба Мамардашвили – и весь огромный корпус прустовского произведения, который самым активным образом участвует в его мысли[1], – смысловое целое, напоминающее сложное музыкальное построение. Сам Мамардашвили, на глазах своего слушателя (а теперь – читателя) работая с разными темами или мотивами своей мысли, оставляя их, подхватывая, связывая между собой, предлагает держать в уме музыкальную аналогию. Выбрав всего один мотив и следя за ним, я прошу читателя помнить, в какую богатую и многообразную ткань философствования он входит: то есть, я прошу помнить о неизбежном упрощении и выпрямлении мамардашвилевской мысли в таком одноголосом изложении.

[1] Активность Пруста в мысли Мамардашвили стоит отметить: он не объект этой мысли, но ее инструмент, или орган; перед нами не видение *Пруста*, но видение *Прустом*. Можно для контраста вспомнить мандельштамовский «Разговор о Данте», где о самом Данте, в конце концов, можно забыть. Во всяком случае, общий замысел «Комедии», архитекторский, высчитанный, опирающийся на догму, на готовые теологические и этические концепции, просто необходимо забыть – чтобы вполне углубиться в нервную, косвенную, импровизационную ткань мысли Мандельштама. Мандельштам ведет речь – его словами – «против шерсти» Данте, Мамардашвили – не то что даже «по шерсти» Пруста, но как бы изнутри него, так что порой не знаешь, к кому отнести твои читательские согласия или возражения – к самому Прусту или к его истолкователю.

Тема, которую я выбираю из сложного плетения «Лекций о Прусте», – быть может, и не та, которую сам автор назвал бы осевой. Но она ближе всего связана с той идеей философии, которая дорога Мамардашвили: с философией как наукой жизни (и, соответственно, с искусством как наукой жизни) – и даже, как сказано в первой лекции, с философией как наукой «личного или личностного спасения» (С. 11)[1]. В контексте книги «жизнь» и есть, собственно, желание жизни, голод по жизни, воля к жизни, переживание ее неизменной недостаточности: «Жизнь... это единственное, к чему мы стремимся, даже когда живы» (С. 127)[2]. И потому личная жизнь (или жизнь личности), как в самом начале предупреждает Мамардашвили, и есть, собственно говоря, личное спасение: усилие превышения обыденного,

[1] Все ссылки на лекции даются по изданию: М.Мамардашвили. Лекции о Прусте. М.: Ad Marginem, 1995.

[2] Можно было бы сказать еще определеннее: не даже, а именно тогда, когда мы живы, мы стремимся жить, то есть превосходить наличную интенсивность. Этот апофеоз жизни как динамизма и роста, конечно, напоминает вдохновенный образ жизни у Ницше и еще, совсем как будто из другой картины, – интуицию Альберта Швейцера: «Я жизнь, которая хочет жить в живом окружении жизни, которая хочет жить». Вторая тема швейцеровского изречения – о другом желании жить, которое окружает «жизнь, желающую жить» – остается в тени, и немудрено. В мертвом воздухе всеобщего рабства, из которого вырывалась мысль Мамардашвили, взгляд встречал прежде всего живущее, которое хочет не-жить, и больше того: хочет вовлечь в это свое стремление каждого. Шаг к свободе по необходимости был шагом вопреки окружающему, вон из его среды. Свободная жизнь захочет жить среди того, что хочет жить, – точно так же, как совершенный человек в «Никомаховой этике» хочет иметь друга. Но прежде этого, для самого входа в такую свободную жизнь придется переступить порог умертвляющих отношений с кем бы то ни было, прежде человеку придется посметь быть одиноким, чтобы быть живым. Без этого «исторического» комментария мы не поймем инвектив дружбе как роду трусости, как способу сбежать от истины и глубины, так убежденно произносимых Мамардашвили.

готового, данного существования. Потому что оно, это готовое или непроснувшееся существование – то, что уже есть, – не что иное как утрата, потерянный рай, потерянное время, потерянное Я. Некая всеобщая, в каждый момент опережающая наше присутствие утрата. Мы приходим туда, где чего-то *уже нет*. С этой потерей что-то надо делать. Этим «чем-то» и занят Пруст; вслед за Прустом переиначивая евангельский стих, Мамардашвили называет это занятие так: «работать в свете, пока есть свет». Замена «хождения» («ходите в свете») «работой» существенна; но пока оставим эту прустовскую поправку в стороне.

Итак: преодоление данного, рискующее преодоление (то, в чем нет личного риска, ничего не стоит, многократно напоминает Мамардашвили; реально только то, ради чего мы не побоимся погибнуть). Но в тех же вводных словах сказано: «Философия должна реконструировать *то, что есть*, и оправдать это» (С. 10).

Но ведь было сказано, что ничего, собственно, и нет, если оно не проработано в свете! И это не единственное из конфликтных положений, высказанных Мамардашвили. Конечно, можно попробовать устранить этот конфликт – предположив, например, что во втором случае (оправдать то, что есть) имеется в виду то, что есть *на самом деле*, тогда как первое «то, что есть», из которого требуется спасаться, – мнимое существование. Но на самом деле такое снятие противоречия не поможет. Конфликт реален. Два противоположных суждения относятся к одному и тому же, а не к «мнимому» и «настоящему». В такой открытой конфликтности, в отказе сводить концы с концами, я думаю, нужно видеть не бесформенность мысли Мамардашвили или недостаточную ответственность этой мысли, но ее остроту, ее поставленность на острие, где, как говорит он

в другом своем сочинении, неклассическим образом решается классическая задача: воссоздание человека.

Название моих заметок подчеркивает эту принципиальную конфликтность. Героизм как позиция и эстетизм как позиция – и к тому же, принятые в своей радикальной форме – трудно соединимые вещи. Я думаю, необходимо объясниться, в каком смысле я говорю об эстетизме и героизме в связи с Мамардашвили.

Героическая установка, позиция мужества, о которой так ярко и вдохновенно говорил Мамардашвили, – как *личная* позиция – это мышление и существование «вопреки», «несмотря на». Так обыкновенно описывают мужество; таково его классическое описание у протестантского теолога П.Тиллиха[1]. И, подобно Тиллиху, говоря о вере, Мамардашвили заостряет *мужественную природу* веры, тертуллиановскую абсурдность ее приятия: «Верить можно лишь в то, чему все противоречит»; вера – непременно отношение с невозможным, опытно и мыслительно невозможным. Так нужно для картины мира, центрированной на мужестве. В другой картине реально было бы совсем иное понимание веры: не «вопреки», а «ради» чего-то; веры не как мужественного отказа, а как гибкости и доверительности...

С темой героизма связана тема отказа от механизмов страха, лени и надежды. Страх, лень и надежда – как бы тройное чудище, которое заслоняет путь к настоящей реальности. Неожиданна здесь лень, новая и очень глубокая, собственно прустовско-мамардашвилиевская тема. Но с такими образами страха и надежды и с необходимостью от

[1] P.Tillich. *The Courage To Be*. Русский перевод О.Седаковой // Символ. № 28. 1992.

них отказаться мы знакомы: это, конечно, стоическое отношение к страху и надежде[1]. Единомышленника в своем неприятии страха и надежды Мамардашвили находит в Данте. Он ссылается на знаменитый стих: «Lasciate ogni speranza voi ch'entrate» (*Оставьте всякую надежду, вы, входящие* – надпись на вратах Ада): так, по Мамардашвили, начинается всякий опыт встречи с подлинной реальностью; этот императив написан над входом в реальность. Заметим, как сдвинута дантовская ссылка! По Данте, с этого начинается не всякий, но только адский опыт. Где нет надежды, так это в Аду: именно это отличает Ад «Комедии» и от двух других областей загробья, Чистилища и Рая, и от земной жизни. Сам же Данте называл себя «верным (т. е. служителем) Надежды» (воплощенной в его небесной покровительнице св. Луции); из трех богословских добродетелей именно с Надеждой он ощущал самую непосредственную связь.

Но каково понимание надежды у Мамардашвили? Различает ли он иллюзию и самообман, упорное нежелание видеть вещи как они есть (то, что в невнимательном бытовом употреблении часто и называют «надеждой»: «Быть может, это так, но я надеюсь на лучшее!») – и надежду в онтологическом смысле? Быть может, он требует оставить только эту лукавую игру в прятки с реальностью? Мне кажется, есть основания предположить, что надежда ни в ка-

[1] Подобный образ аскезы как борьбы со страхом (паденьем) и надеждой мы встретим в Третьей части «Пепельной Среды» Т.С.Элиота:

> В схватке с дьяволом лестницы; тот имел
> скверное лицо надежды и паденья.
> .....
> сила сверх надежды и паденья
> на третьей ступени. (Перевод мой, – *О.С.*).

ком объеме не согласуется с общей философской позицией Мамардашвили – так же, как она не согласуется с теологией мужества, с той «верой взрослых» Бонхеффера, которая имеет мужество отказаться от надежды[1].

Можно наверняка сказать, что формула *понимания* у Данте, если бы он ее дал, была бы точной антитезой формуле Мамардашвили: «Понимание есть одновременно отсутствие надежды» (С. 187). Данте, как видно из многих изображенных им эпизодов собственного недоумения, начинает *понимать* вещи в тот самый момент, когда ставит их в перспективу надежды.

И со страхом у Данте дело обстоит сложнее. В самом деле, в начале путешествия Вергилий призывает Данте оставить страх: страх, происходящий из *viltà* (низости, малодушия). Но католик Данте не мог осудить другой, благой страх. Что, собственно, сделали обитатели его «Ада»? именно это: они забыли страх. Они забыли страх и надежду – это у Данте и значит утратить il ben dell'inteletto (благо разума). Их любовь потому и ошиблась: она или нашла себе неверный предмет или нарушила меру (так описывается всякий грех, наказуемый в Аду) – потому что только Разум, руководимый страхом и надеждой, помогает правильно различать и предметы любви, и ее меру. Заключенные в дантовском Аду выбрали неправильно, как раз потому, что сделали то, что полагает необходимым стоическая позиция: они отказались от страха и надежды.

Но вернемся к теме героизма. Героизм *держит* мир. Это слово – *держание* – очень важное слово Мамардашвили, очень дорогое для него. Эта тема вызывает образ мифиче-

[1] О надежде у Данте см. подробнее наст. изд.: Мудрость надежды.

ского держателя мира, Атланта: если он дрогнет, небо рухнет на землю. Можно вспомнить многочисленные высказывания Мамардашвили о том, что существование вещей в мире поддерживается нашим усилием; они рухнут без нашего рискующего понимания. Топос держания – мучительно фиксированная, предельно напряженная точка. И, если герой держит мир, это значит, что он его *не принимает*. Чтобы что-то держать, надо его в самом существенном смысле не принимать. Мир как принятый мир держится сам. Он не нуждается в поддержке извне, а, как «период без тягостных сносок» в «Восьмистишиях» Мандельштама,

...лишь на собственной тяге,
Зажмурившись, держится сам.

Вот предварительный очерк того, что называю у Мамардашвили героической позицией: позицией предельно напряженного держания мира.

Эстетическое же отношение (я следую за Бахтиным) предполагает любующееся приятие мира, «да» всему: и себе, и тому, что вне. В эстетической установке злое и безобразное каким-то образом «облачаются», довершаются – так, что всерьез – в моральном смысле, скажем, – о них уже можно не думать. И чем более далекие от красоты и благости вещи покрыты этим покровом любующегося довершения, тем больше сила эстетического отношения. И здесь *держание* как пространственный, топологический образ совсем неуместно. Эстетическая позиция, если представить ее в пространственных образах, как к тому склоняет мысль Мамардашвили, это или растворение во всем, когда Я теряет всякие вещные очертания, и очертания самих вещей размываются; они становятся похожими на флюиды, на волнения в воздушной или водной среде, – или же взгляд с

такой огромной дистанции, из такой дали, откуда все представляется немучительным и даже приятным; вещи складываются в узор. В узоре же всему найдется композиционное место – и, тем самым, оправдание. Пространственная метафора, топос эстетизма – очарованное растворение или изумительная даль, из которой все видится как принятое, как желанное. И такой фигуре, как Атлант, можно найти место в эстетическом пространстве: в нем он превратится в архитектурный элемент, причем не конструктивный, а декоративный: украшение фронтона, фигура кариатиды. Реальная же деятельность держания, позиция героизма эстетическим пространством не предполагается.

Парадокс Мамардашвили в том, что он предлагает соединить эти две деятельности, героическим путем прийти к эстетическому оправданию, к потерянному блаженству, к «новой растроганности» (так Мамардашвили переводит французское *la tendresse,* нежность). Быть может, в таком соединении – одна из реализаций постоянного образа книги: целого, расколотого надвое; половин, ищущих воссоединения (аристофановский образ любви из «Пира»).

Вопрос мой состоит в том, находят ли друг друга эти две половины на самом деле? Или, читая Мамардашвили, мы остаемся все с тем же (его словами) «человеком-амфибией», жильцом двух стран, раздираемым между двумя пространствами?

Признаюсь, что вплоть до последней, 33 лекции, мне казалось, что так и есть. Что взыскуемого синтеза не происходит, что мучительный путь героики, освобождения от власти предметов ведет только ко все более герметичному замыканию во внутреннем пространстве, по отношению к которому все прочее – лишь его эманации. «Из ложного

положения моего бедра возникла женщина» и т. п. Имеет ли смысл «воссоединение» с таким фантомом? Его нельзя обнять, как тень Анхиза. Если же речь идет о «воссоединении с богиней как частью своей собственной души», тогда Мамардашвили описывает то, что у Юнга называется процессом индивидуации. Разве это соединение с Другим (с Другой)? И Мамардашвили настойчиво повторяет тему принципиальной невозможности коммуникации, невозможности встретиться с Рашелью или Альбертиной, *как они есть*. Когда они не возникают «из ложного положения моего бедра», а ведут собственное, абсолютно непроницаемое, вбирающее недоступное для меня время, существование. Самая мысль о такой встрече и есть та надежда, которую необходимо оставить.

Каким же образом появилось нечто, с чем можно соединиться и в чем – как говорит Мамардашвили – умереть («умереть в богине»)? Где берется это нечто, что не есть ни моя эманация (проекция моего одиночества, моей тоски вовне, создающая «мою Альбертину»), ни, с другой стороны, «упаковка», в которой действует нечто совсем другое («богиня времени»)? Каким образом Мамардашвили на Герионе покинул ад, как обещал в начале лекций, – я имею в виду ад герметичного заключения «внутри»? Я стараюсь решить эту загадку хотя бы для себя.

Одно из открытий Пруста, которыми занят Мамардашвили, – мерцающий характер того, что называют нашей жизнью, или «внутренней жизнью», хотя этот эпитет избыточен. Оказывается – и показывается – что самая непрерывность нашего существования, самый континуум нашего Я – мнимость, «предрассудок», «привычка»; мы считаем «себя» тем же Я и свое нынешнее существование

продолжением прошлого только в силу лени, страха и надежды. В действительности же между моментами жизни – вспышками особой интенсивности – пролегают мертвые зоны сна и машинальности. Эти моменты Мамардашвили, следуя за употреблением Джойса, называет епифаниями. В момент такой епифании предмет является в особом свете («видеть первым светом», как называет это Мамардашвили) – и во «мне» оживает другое Я, само существование которого есть экстаз и счастье; при этом трудно уловить, кому принадлежит инициатива этого моментального воскрешения: предмету – или Мне. Вот замечательное наблюдение Пруста над явлением этого другого Я в себе: «Что это за существо, я не знаю... оно умирает, когда гармония перестает звучать, возрождается, когда встречает другую гармонию, питается лишь общим или идеей и умирает в частном, но в то время, пока оно существует, его жизнь приносит экстаз и счастье и *лишь оно одно должно было писать мои книги*» («Против Сент-Бева», С. 55). Оживление вот этого Я – «пафосный топос», по Мамардашвили, – преображает предметы и лица внешней реальности, так что из пафосного и непафосного топосов они выглядят настолько различно, что совместить их в одной «объективной» реальности просто невозможно. (Пример тому – Рашель, которую видят восторженные глаза Сен-Лу и невосхищенный взгляд Марселя, для которого Рашель – никак не предмет епифании; что же такое Рашель in se?) Между такими вспышками, между моментами, когда предмет является в победительном и побеждающем тебя образе, болезненно причиняющим «новую растроганность», располагаются пустынные зоны неистинного, машинального, непрожитого существования в мире готовых вещей и дурной зависимости от этих вещей. Вопрос стоит так: что делать

с этим мерцанием, как между этими точками, между епифаниями установить связь, распространить их свет на пустые темные пространства потерянного времени, потерянного Себя, как осуществить слияние того, что изначально предназначено к единству? Вопрос состоит в осмыслении и финальном преодолении этого мерцания (во всяком случае, в героической попытке преодолеть его), в том, чтобы сделать эту вспышку непреходящей. Это бы и значило «работать в свете», обрести потерянное Я и потерянное время.

С возвращением к непреходящей епифании связаны такие слова Мамардашвили, как *спасение, бессмертие*, *искупление*, *освобождение*. Они взяты из доктринального христианского языка, но, в общем-то, сильно отвлечены от него. (Я не буду описывать этих различий; Мамардашвили не раз говорит о том, что евангельские темы и эпизоды он берет как метафоры; «символическая структура сознания» для него первичнее; Гефсиманский Сад, сошествие в ад и другие события для него – символы, входящие в эту структуру *внутреннего.*)

Я хочу заметить, что есть художник, который много раньше Пруста сделал мерцание человеческой жизни одной из своих центральных тем. Его имя ни разу не упоминается в лекциях Мамардашвили. Это Лев Толстой. Уже «Детство» Толстого (1854 год) начинается совершенно прустовской сценой пробуждения. Николенька просыпается в детской, видит своего Карла Ивановича – и нам даются два мгновенно сменяющихся портрета: сначала Карл Иванович противный и тут же Карл Иванович милый до слез! Причем описание составлено из тех же деталей: какие противные туфли, какой противный колпак – и вдруг: какие милые туфли, какой милый колпак! Внутри Николеньки

Марсель, глядящий на Рашель, сменился Сен-Лу. Что же произошло? Произошел сдвиг сознания Николеньки, который описан так: стало стыдно и жалко Карла Ивановича, и он сразу увидел другое существо, то самое, которое приносит «новую растроганность». Подобными мерцаниями исполнены все вещи Толстого – и, может быть, это в каком-то смысле сверхсюжет и «Войны и мира», и «Воскресения», и всего, что писал Толстой, вплоть до народных рассказов (особенно показателен «Чем люди живы», где вспышкам «живой жизни» дана простая мотивация; почти целиком при потухшем свете описана жизнь героев «Смерти Ивана Ильича»). Толстой так же напряженно, как Пруст и Мамардашвили, искал ответа, что делать с этими мерцаниями, хотя совсем в другой области. Его «Исповедь», его истолкование Евангелия центрированы на той же теме непрерывающейся епифании, несомненной живости жизни – при некотором искомом условии. Толстой с неменьшей резкостью, чем Пруст, показывал несоизмеримость события с его «объективными», объектными причинами (например, предлагая показать больному микроб и сказать, что это и есть причина его страданий). Толстой делал совершенно иные выводы из фантастически ярко описанных им мерцаний жизни и смерти-прижизни и неразличимой слиянности впечатления и впечатленного, или же сознающего и того, что сознается. Но само то, что он опытно и художнически их знал, что они занимали его глубочайшим образом как жизненное задание, противоречит постоянному тезису Мамардашвили об «антипрустовском» характере русской культуры.

На примере Толстого и Пруста мы можем, кроме прочего, заметить и то, что сходное открытие находит сходные отзвуки в формообразовании, такие, как сверхдлинная

и сверхсложная (равно в русском и во французском контексте) фраза; синтаксис, реализующий процесс; утопание событийного сюжета в стихии повествования. Движущий принцип и прустовской, и толстовской формы – сопряжение, сцепление... Но, в отличие от Пруста, Лев Толстой еще ждет своего Мамардашвили.

Вернемся к теме мужества и эстетизма, к возможности их слияния. Для описания существенной раздвоенности человеческого бытия Мамардашвили употребляет очень сильные слова: *разодранность*, *распятость* между двумя мирами. Какое примирение, какое разрешение этой мучительной ситуации может предложить мысль? Не является ли постмодернизм – не как философия или художественный метод, а как определенное умонастроение – своего рода разрешением этого конфликта?

Поскольку и Пруст, и Мамардашвили провоцируют стихию воспоминания, я позволю себе вспомнить недавнюю историю. Этой зимой мне пришлось увидеть дом Гельдерлина в Тюбингене, знаменитую башню и комнату на втором этаже, где три эркерных окна полукругом показывают Неккар. Так вот, в этой комнате вместо обычной музейной утвари была размещена инсталляция (ведущий жанр постмодернистского искусства) современного художника по имени Hubertus Gojowcsyk. Там были часы с серым булыжником на месте циферблата; были два совершенно идентичных текста, помещенные по две стороны центрального окна, соединенные какими-то бечевками; были стружки в прозрачном контейнере (не забудьте о добром плотнике Циммермане, хозяине дома)... Всем знакомая «философичность» постмодернизма.

Но один экспонат был, пожалуй, интереснее других: книжный лист с выжженными строками, вывешенный на стене. По конфигурации обуглившихся краев и дыр можно было понять, что сгоревшее было стихотворными строками; более того – семью строфами античного образца. Я подумала было, что здесь подразумевается сжигающая сила поэзии, особенно очевидная в случае несчастного Гельдерлина. Но это была неправильная разгадка. Автор в соответствующей надписи прокомментировал собственную пластическую идею. «Свет чтения исходит из глаз. В момент чтения текст превращается в дым и пепел. Все на свете может быть прочитано лишь один раз». Так что это кто-то уже прочитал стихи – и нам остались прогоревшие дырки.

Я думаю, каждый согласится, что в этой радикальной прокламации *уникального*, с одной стороны, и с другой – *субъектно-объектной неразличимости*, точнее, истребления объекта в субъекте (причем в субъекте, герметически замкнутом, неспособном коммуницировать собственное впечатление) есть какая-то особая, неизвестная прежним, до-постмодернистским временам печаль. И что же: не стал ли этот взгляд, съедающий свой объект, прямым продолжением, простым заострением того, о чем говорят Мамардашвили и Пруст? Иначе говоря: жизнеощущение постмодернизма, так компактно выраженное этим пластическим образом выжженных строк, не есть ли это продолжение той позиции, о которой говорил Мамардашвили, позиции героического понимания? Освободившегося от « чистых объектов, их магической власти над нами» (С. 522), узнавшего в них эманации собственной символической структуры или проекции собственной тоски? Сжигающее строки

чтение – не продолжение ли это «чтения в себе», о котором говорит Мамардашвили: «Посредством читаемого мы читаем в самих себе, а не то, что читаем» (С. 167).

И вплоть до последней, тридцать третьей лекции я была готова ответить утвердительно: да, следующий – и последовательный шаг за Мамардашвили – постмодернизм. В прустовском курсе настойчиво утверждается несколько вещей. Во-первых, разделение предмета и его впечатления: «В самом предмете нет оснований для интенсивности», это мы их вносим; эти основания содержатся в нашем пафосе. Отсюда – отрицание всякой иерархии внешних вещей – по одному тому, что они в равной мере внешние: «можно открывать великие истины или великие красоты не только в «Мыслях» Паскаля, но и в рекламе туалетного мыла» (С. 33). В том числе, отрицание готовой моральной иерархии («Порок и добродетель – слова из готового мира, посредством которых мы что-то объясняем, чтобы не видеть» (С. 121). *Настоящим* пороком, который с такой силой ощутило новейшее время, оказывается одно: *имитация*. «Великая тема Пруста – мир имитаций». Имитация возникает там, где метафизические явления понимаются предметно, овеществляются: где это не более чем предмет, который можно *повторить* (удвоить, использовать по желанию и т. п.). Она возникает там, где сознание отказывается идти на риск. «Работать в свете» означает избавиться от готовых вещей, от иллюзии длительности, от жизни на собственной поверхности, где нас встречают известные вещи и человеческие отношения («В точке соприкосновения с другими людьми я нахожусь на поверхности самого себя» (С. 63)). В самом деле, переживание имитации как порока по преимуществу, такого порока, по сравнению с которым традиционные Содом и Гоморра, ска-

жем, уже мало что значат, поскольку и они могут содержать в себе вспышки жизни, и только имитация исключает их полностью, – это глубоко этическое переживание, урок нового морализма, который дают Пруст и Мамардашвили. Готовый предмет должен исчезнуть; все длится только творясь – из нашей глубины и темноты: «вокруг истин, которых мы достигли в нас самих, будет витать атмосфера поэзии, неясности, тайны или мистерии... без этого истины остаются сухими и плоскими, без очарования, нежности и мягкости тайны...». Метафизическое не может быть предметом, который в наличии, под рукой, который употребляется, а не творится.

Итак, предмет познания как внешний предмет отменяется, причем двояко. С одной стороны, он создается нами изнутри и есть эманация нашей глубины. С другой стороны, он потому отменяется, что за ним есть нечто, для чего этот предмет – только «упаковка». Мамардашвили называет это нечто, «упакованное» в предметы, «богиней», «божеством», «демоном бесконечности», «тайной», наконец, невидимым бытием: «только то, что не является ничем из того, что мы видим, есть бытие, бытие того, что мы видим». Но чему принадлежит оно: это тоже «моя глубина» (ср.: «воссоединение с богиней, как с частью собственной души», С. 384) – или «глубина видимого»? Я не нахожу ответа у Мамардашвили; более того, я не нахожу самого этого вопроса...

Итак, предмет познания предельно распредмечен. Второй его полюс – мыслящее Я, и это также никаким образом не объективируемое Я, более глубокое, чем то Я, которое может описать биограф, Я без качеств, некая «нулевая субъективность», которую ничто не может объективировать.

Здесь, мне кажется, в этом обнаружении в себе «моментального существа, приносящего счастье», Мамардашвили описал нам реальный опыт встречи с душой, с тем «очарованием души», которое некогда отметил Юнг: «Современный человек идет к внутреннему, к созерцанию темных оснований души». Я имею в виду работу Юнга 1928 года «Душа современного человека», где он регистрирует необычайное притяжение, которое стала оказывать душа в XX веке: «Притяжение души столь сильно, что даже отвратительные ее стороны не заставят очарованного отпрянуть»[1]. Глубинное темное собственное Я без черт, без качеств, или с единственным качеством – очарования и неизмеримой темноты. Тема темноты нам, конечно, напоминает о Прусте: о его уходе за вещами, лицами и истинами – за миром – в бархатную темноту внепредметного Я.

Об этом Я, бессмертном, божественном и беспредельно свободном много говорили художники начала века. Вот звучащие как манифест стихи Эзры Паунда:

И если дух мой дрогнет, если вдруг
Я буду схвачен, связан чем угодно,
Там ты найдешь меня, о злое ты,
Стучащее с тоской в мои ворота.
Нет, говорю, мой дух не здесь, он чуден.
Не требуй губ моих, Любовь, пусти:
То, что ты видишь, не из рода смертных.
Увидев тень мою без очертаний,
Увидев это зеркало мгновений,

[1] Интересно, что имя Юнга также не упоминается в «Лекциях», притом что Мамардашвили часто говорит прямо на языке глубинной психологии: «Потому что когда я говорю обо всем этом, я сталкиваюсь с самыми архаичными и вечными пластами, со сцеплениями нашей душевной жизни, которые имеют свои исторические фигурации» (С. 384).

Волшебное стекло пустых вещей,
Не называй их мной: я там, где ты
Ни зги не различишь; я ускользнул.
(«Пламя»)[1]

Философия Мамардашвили рождалась в те годы, когда встреча с собственной душой переживалась как ошеломительное, глубоко интимное событие. Память об этом сохранило кино Тарковского, ранняя поэзия Бродского (картина космоса, являющегося в «Большой элегии Джону Донну» венчается откровением: «Это я, душа твоя, Джон Донн!»). Нужно ли напоминать, каким особым волнением была окружена встреча с душой, открытие души после всех уроков практического материализма?

Неведомая, прекрасная и темная душа самодостаточна. В ней нет Другого и быть не может, все другое – лишь проекция ее движений («Из неправильного положения моего бедра родилась женщина»); следовательно, какая бы то ни было коммуникация невозможна, она на поверхности; другой может только отвлечь меня от моей глубины в мир готовых вещей, имитаций. Героический путь состоит в отважном приятии одиночества, «труда проникновения в Я». И единственно возможный путь встречи с Я – «труд создания произведения» (С. 23). Между прочим, всеобщая интериоризация кажется настолько естественной для современного мыслителя, что Мамардашвили, не задумываясь, говорит за Данте, как если бы это было естественно и для флорентийца: «По мысли Данте – ! – в действительности Ад – в нашей душе, в виде наших страстей, решений, наших мотивов; Чистилище – тоже в нашей душе и Рай – там же» (С. 19). По мысли *Данте* – можно поручиться –

[1] Перевод мой – *О.С.* См. наст. изд.: Переводы.

Ад, Рай, Чистилище, так же, впрочем, как Беатриче и Флоренция, несомненно, расположены по меньшей мере и еще где-то, в непсихологическом пространстве.

И вместе с тем, и Пруст, и Мамардашвили говорят вещи, никак не увязываемые с этой самоцентрированностью. Главным в конце концов оказывается особое, непроизвольное воспоминание: «то, чего нельзя вызвать». Пруст так много говорит о труде понимания, об освобождении от готовых форм – и, вместе с тем, то, что является в епифаническом образе, никаким трудом и никаким освободительным усилием и никаким произвольным погружением в собственную темноту тобой вызвано быть не может! Оно явно не в наших руках; больше того – оно как будто вопреки нам: так пронзающее воспоминание бабушки является вопреки Марселю! «Наше полное присутствие является непроизвольным» (С. 91). Каким же образом тогда применимо здесь представление о мужестве? Я думаю, таким: мужество состоит в том, чтобы не отклонить того неизбежного страдания, которое предлагает *явление настоящего*. Мамардашвили много говорит о страдании, о боли, которую несет с собой такое епифаническое явление предмета в его красоте. Ибо такая красота – уже не красота эстетической дали: она разбивает нас. Это боль собственного изменения, страдание своей – частичной – смерти, болезненность рождения неизвестного для себя Я. И мужество, и риск состоят в том, чтобы остаться без уловок самосохранения и принять эту опасность, за которой может последовать новое. Готовые формы тем и соблазнительны, что они обещают, что все обойдется без страданий, но и без этой «новой растроганности» – «каким-то незнакомым мне присутствием, божественным присутствием... это существо

было я и больше, чем я» (как говорит о себе, посещенном памятью бабушки, Марсель).

Но окончательный и неожиданный переход к Другому в последней лекции связан не только с этими «явлениями метафизического» в их явственной субъектности, которые вспыхивали и прежде – и не мешали представлять предметы и лица «упаковками интенсивностей».

Скачок, молния другой мысли связана не с этими епифаниями и прояснениями сознания, а с неожиданно введенной темой множественности субъектов. Если абсолютная нулевая субъективность предполагается за каждым другим человеком (а не только за Марселем и рассказчиком), тогда тема некоммуникабельности приобретает совсем другой смысл. Тогда эта некоммуникабельность другого субъекта – не обреченность на одиночество. Наоборот. Это правильная связь. Это сохранение за тем, с кем ты входишь в общение, очарования и достоинства, невмешательство со своей интерпретацией в то, во что нельзя вмешиваться, что нельзя понимать, поскольку «претензией понять мы уничтожаем бытие». «И я должен принимать в других лишь то, что неприкосновенно для меня, это очерчено магическим кругом» (С. 532). Качества в другом (в том числе, порочные качества), которые я вижу и готов объяснить, – в той же мере «упаковки» какой-то иной, высшей страсти, что и мои качества – внешняя оболочка моего «эксперимента веры», моего стремления к бесконечному, к тайне, к новому.

Это изумительное открытие Другого как Другого происходит, когда Марсель рассуждает о том, почему Альбертина никогда не признавалась ему в своих порочных наклонностях. Потому что «никто не желает открыть свою душу до

конца»: и не из закоренелости в пороке, не из порабощенности своим пороком, как объяснит расхожая мораль: а потому что не хочет «отдать на растерзанье» главного и незавершенного в себе, абсолютного поиска, который в пороке лишь нашел себе «неадекватную форму». И эта-то форма, будучи открытой, будет понята как последняя данность, как окончательное объяснение всего, что происходит. В то время как Пруст и Мамардашвили (с еще большей страстью, чем Пруст) утверждают, что это не более как маска: неудачная неловкая маска, *penchent,* за которой – благородный порыв человеческого существа к бесконечному. Как было замечено прежде, «зло делается потому, что в него может быть вложен пафос – бег справедливости и добра» (С. 177). И любовь, таким образом, состоит в некотором глубочайшем *непонимании*: в *необщении* с тем, что самому человеку в себе неведомо.

Но не только этим очерчиванием «магического круга очарования», этим сохранением неприкосновенности Другого дело кончается. Оно кончается чем-то большим: оно кончается восполнением. Художник (и мыслитель) общается с неведомым, восполняя ведомое до неведомого. «Работая в свете», он знает то, что, скажем, сама Альбертина не знает о себе, даже когда она инстинктивно надеется, что ее порок, быть может, – это эксперимент с бесконечным.

Но *знать* это может другой: тот, кто эту ее страсть восполняет истинным содержанием, для которого «от нас требуется чудовищное или чуть ли не божественное великодушие». «Потому что я заглянул внутрь длящегося и неизвестного для самого человека призвания».

Это отношение Мамардашвили называет «структурой искупления». И здесь впервые евангельские темы кажутся

мне употребленными всерьез: «тканью нашей души играет то, что уже символизировано образом Христа, взявшего на себя склонности людей, в которых они никогда не признаются. Он довершает их так, что их можно любить».

И, мне кажется, здесь найдена вещь необычайной ценности, потому что это то, что так долго забывала историческая мораль, христианская по своему происхождению, занимаясь пороками, добродетелями и другими «готовыми вещами»: тайна благой человеческой страсти к бесконечному. Философ помещает эту тайну в самую глубину личности и общения; он видит ее за любыми масками и упаковками.

Вероятно, для этого и нужно было уходить в несообщающуюся глубину Я, в радикальный солипсизм, нужно было поставить под вопрос превосходство «Мыслей» Паскаля над рекламой мыла: чтобы прийти вот к этой чрезычайно отчетливо выраженной вещи, найденной в собственной темноте: к уточнению представления о любви.

Построение книги лекций – тоже разрушение готовой упаковки: а именно, расхожего образа мысли как «пути», опредмечивания метафизического образа пути как последовательного и неуклонного продвижения в определенном направлении. Мамардашвили показывает, как бывает иначе: как в конце крутящегося водоворота нас встречает скачок, сдвиг, молния. Они являются почти вопреки всему предыдущему, как прустовское истинное воспомининие, «которое нельзя вызвать», – и они не могли бы явиться без него.

1996

*

Письмо об игре и научном мировоззрении

Это письмо написано в ответ на исследование К.Б.Сигова «Игра как проблема философской антропологии», которое автор защищал в качестве диссертации на соискание ученой степени кандидата философских наук (Киев, 1991).

Ваша попытка построить новую философию игры противостоит самой влиятельной, перекрывающей разные школы тенденции гуманитарной науки новейшего времени (словами М.Шелера, «спекуляции на понижение»).

«Научность», «строгость», «трезвость» совпадают в этом направлении мысли с «разоблачением иллюзий» («нас возвышающего обмана»). В антропологии это означает, в конце концов, редукцию человека к «простейшим» функциям, а в теории культуры – сведение ее к «договорным» операциям с произвольными знаками. При этом сама *первичность* этих функций (по отношению к которым вся другая активность человека представляется лишь «сублимацией» или метафорой, символом низших – а следовательно, фундаментальных реальностей) на самом деле располагается *за* пределами доказательства. В частности, почему самое реальное расположено «внизу» – а не, наоборот, «вверху», что не вызывало сомнений ни у Платона, ни у Фомы Аквинского? Но поразительным образом недоказуемость основной предпосылки не рефлек-

тируется. Видеть вещи в такой перспективе представляется «естественным» (что в действительности значит: *привычным*, и привычным с определенного времени).

За «научным дискурсом», претендующим на совершенную прозрачность, чистоту от идеологических, моральных и тому подобных предвзятостей, в реальности стоит очень определенная (хотя и не эксплицируемая) моральная и, посмею сказать, догматическая установка и уж несомненно – эмоциональная характерность. Это легко увидеть на примере. Максимы в духе Ларошфуко: «Наши добродетели суть замаскированные пороки» или – в духе множества других авторов: «Альтруизм есть тонкая форма эгоизма», несомненно, будут оценены как более «научные», чем противоположные им. Попробуйте сказать: «Наши пороки суть замаскированные добродетели» или «Эгоизм есть тонкая форма альтруизма»: дефиниции этого рода будут восприняты как нелепые парадоксы ради парадоксов: в лучшем случае, как необычайная наивность, прекраснодушие.

А ведь на аксиомах такого рода строится антропологическая система, строгая и последовательная: порок в ней вторичен по отношению к благу и представляет собой не более чем «искажение любви», поскольку (это общее основание и антропологии, и космологии) «дурных семян не сеялось». Все существующее существует в силу сообщенной ему любви, которая может быть дезориентирована, ослаблена или преувеличена:

> «Né creator, né creatura mai»,
> cominciò el, «figluol, fu sanza amore,
> o naturale, o d'animo; e tu 'l sai.
> Lo naturale é sempre sanza errore;
> ma l'altro puote errar per malo obietto,
> o per troppo o per poco di vigore

Ни творец, ни творение никогда, – начал он, – сынок, не бывали без любви, или природной, или духовной: и тебе это известно. Природная всегда безошибочна: но другая может заблуждаться – или по причине дурного предмета (любви) или по причине своей чрезмерной или недостаточной силы (Чистилище, XVII, 91–96).

«И тебе это известно» – говорит Вергилий Данте, и еще бы, это само собой разумеется! Это известно любому просвещенному современнику Данте: другого *научного* мнения быть не могло.

В перспективе этой этики Аристотеля – Фомы все меняется местами – и, скажем, пресловутый «эдипов комплекс», вместо того, чтобы быть последней и универсальной разгадкой, сам должен был бы быть расшифрован, как расшифровываются вторичные по отношению к *любви* «гнев», «зависть» и т. п.

Наука Аристотеля и св. Фомы с точки зрения новейших представлений «ненаучна». Но стоит задуматься, *чем*: тогда мы, может быть, и поймем наш культ «научности», сциентизм как идеологию. «Старая» наука не менее строго следила за последовательностью, логической добротностью, ясной экспликацией собственных положений: свой аппарат и «правила игры» она передала новой науке. «Донаучной» в глазах человека Нового времени ее делает не что иное как позитивная исходная точка, первичная интуиция Смысла и Любви в основе вещей. Эта интуиция и воспринимается как «мечты поэта», как «мифологизм» или «идеализм» – одним словом, «донаучность».

Но, повторюсь, противоположная первичная интуиция не более доказуема научными средствами и, следовательно, так же «идеологична» и «мифологична». Ее миф, миф

злокачественной Материи красноречиво изложил в «Философии имени» А.Ф.Лосев. Беспристрастность «научного» отношения к объекту при ближайшем рассмотрении оказывается простым, сильным, последовательным пристрастием к снижению и редукции. И вопрос об истинности той или другой картины мира можно было бы поставить иначе – как вопрос об *авторе* этой картины...

Ваша философия игры принадлежит к гуманитарным исследованиям того рода, который можно назвать неоапологетикой, своего рода анроподицеей. Важно то, что Ваша полемика с «человеком сциентистским» происходит внутри актуальной ситуации, а не просто отменяет ее как целиком ложную, выдвигая темы, которых позитивизм вообще не касается, заклиная «духовностью», «человечностью» и под. «Защита человека» происходит на одном из излюбленных полей позитивистской культурологии – на поле Игры.

Любой исследователь, имеющий в виду «оправдание человека» с необходимостью будет искать нечто объединяющее те membra disjecta, в которые превратился этот объект исследования в психологических, социологических, биологических и многих других рассмотрениях, будет искать какой-то принцип цельности, превосходящий привычный дуализм «разумного» и «эмоционального», «природного» и «культурного», «этического» и «эстетического» и т. п.

Объединяющее – в смысле описания: в реальности же – пред-стоящее этим дихотомиям, излучающее из себя и «волю», и «разум», и «ответственность», и «свободу». В этой сердцевине, как Вы полагаете, располагается Игра. Решение неожиданное! Если мы спутаем «сердцевину», «центр» с «целью», то и вообще сомнительное: но Вы не

раз оговариваете это различение. Игра не может быть ни последней целью, ни предметом нашего поклонения.

Игра, по всей видимости, целиком принадлежит мысли позитивистского стиля. Классическая этика не слишком внимательна к игре; не без опаски смотрит на нее традиционный гуманизм; трудно представить теологический труд об игре. Условность, несерьезность (неутилитарность), внеэтичность (приглушение дихотомии добра и зла), самоотчуждение человека в игре (маска, роль, ирония) – все эти мотивы, неразрывно связанные с обсуждением Игры, кажутся лучшим материалом для де-онтологизирующего взгляда.

Сама Игра обыкновенно представляется отличным механизмом деонтологизации любого события и акта (так называемое переключение в игровое пространство). «Этические оправдания» Игры (вроде ее педагогического задания или способа сублимировать реальные трудности) слишком натянуты и слабы, чтобы что-то значить. Ваша работа берется показать онтологическую укорененность Игры, ее центральность, точнее, вершинность в существе человека. Как центр или вершина, Игра не может быть внеположна ничему из целого. Но сами его «составные» в своей соотнесенности с центром меняют значение: это происходит с этикой, эстетикой и др.

Из многозначности, которую русский язык заключил в имени «игра» и в глаголе «играть», опорным для такой концепции служит семантика «преизобилия», «самодостаточности, достигшей такой степени, что она не может не изливаться вовне» («река играет», «драгоценный камень играет», «вино играет»). В этом смысле синонимами «играния» становятся метафоры «звучанья», «цве-

теньи», «блеска», «полета». Игра в более узком смысле, игра как особого рода активность человека вторична по отношению к этому *бытийному* субстрату.

Играть – это *быть* вполне, и больше чем вполне. Или же: *значить* в такой мере, что уже не значить *ничего конкретного*, но сообщать многообразное, изменчивое множество смыслов:

Kein Lebendiges ist ein Eins,
Immer ist's ein Vieles.

(Ничто живущее – не одно, оно всегда – многое), как выразил сущность «серьезной игры», das ernste Spiel, один из ее магистров – Гете.

Игра, таким образом, превосходит одно из фундаментальных противопоставлений: вещи – и смысла, или же природы – и культуры. Если культуру рассматривают как «систему знаков» (вопрос о мотивированности или произвольности знаков отступает перед темой их структурированности, взаимосоотнесенности), тогда Игра представляет собой парадоксальный знак. Знаковость ее напряжена до такой степени, что трансцендирует саму идею значения – и этот Знак фактически *ничего не значит*. И, «ничего» или «слишком много» знача, Игра как знак не исполняет (или пере-исполняет) прагматическое задание знака: сообщение о чем-либо, побуждение к чему-либо, установление какой-либо коммуникации. Характер знаковости Игры в сущности предельно приближен к характеру знаковости самого бытия (которое, в зависимости от интерпретации, может редуцироваться во множество конкретных знаков – и может быть воспринято как абсолютно незначащее, бессмысленное). От «просто вещи» *игру как смысл* отличает *особого рода выделенность, как бы восклицательный знак, сопровождающий «вещь»*.

Теоретики игры обыкновенно описывают ее от противного (не-труд, не-долг, не-продуктивность и т. п.) и через ее структурные характеристики (имея в виду прежде всего игру по правилам). Но Вы начинаете с другого: с позитивного, онтологического основания игры: это радость, «сердечное веселие», словами Григория Сковороды, францисканская *laetitia spiritualis*. Прообраз и обоснование этой радости – Эдем, начальные дни Творения. Здесь и проходит водораздел с позитивистской теорией игры – как и с постмодернистской практикой игр. Чему-чему, но «цветению», «звучанию», «блеску» эти игры никак не синонимичны. Они утрированно «культурны», что в этой системе значит: внеприродны.

Вторая общая опора «философии Игры» – условность. Мне представляется необыкновенно глубокой Ваша постановка «условности» в связь с темами *образа* и *подобия*. Эта связь отменяет привычное тупиковое колебание между «абсолютно условным, произвольным, конвенциональным» – и «абсолютно безусловным». Первый подход имеет своим практическим следствием скептическое или полностью секуляризованное отношение к миру значений; второй – идолопоклонство или идеологизм. Сложное отношение подобия (единство через разрыв) – установка, гораздо более трудная для сознания, чем простое отчуждение и простое отождествление.

Сложность этой установки (*то* и одновременно *не-то*) делает ее «невидимой», несхватываемой бытовым сознанием (взрослым сознанием, как Вы уточняете: ребенок схватывает эту установку с врожденной легкостью и удовольствием). И потому, не справившись с таким динамическим равновесием, человек вынужден или «разоблачать»

условность как простой обман («свободный ум») или запрещать всякое внимание к несовпадениям, всякое критическое осознание зазора между вещью и смыслом (мифическое или идеологическое сознание). Говоря о «разоблачении условности», я не имею в виду ее *осуждения.* Наоборот, деструктурируя условность, демифологизируя ее, освобождая себя от обязательной смысло-вещной связи, «свободный ум» в конце концов с упоением принимает обман как обман, как культурную «игру» в своем понимании: давайте честно играть по правилам, не обманываясь и не обманывая других насчет «правды» и «реальности» происходящего.

Сложные отношения *подобия* никак нельзя назвать ни синтезом противоположностей (тождественного и нетождественного), ни пресловутым их «снятием»: это *третье* по отношению к ним, вертикаль по отношению к их плоскости.

Такие же счастливые вертикали Игра выстраивает к другим парам плоских антитез: свободы и ответственности; этики и эстетики; дела и забавы.

Игра в своем онтологическом смысле противостоит насилию и принуждению: нельзя играть по приказу. Нужно заметить, что в этом своем свойстве Игра не исключительна: точно так же «нельзя быть мужественным по приказу», «нельзя приказать быть справедливым». Все классические добродетели (virtus arete) исключительно свободны, «добродетель по приказу» невозможна. Свобода – абсолютно необходимая предпосылка всего, что может рассматриваться как этическое. Этическое непринудительно – и непринужденно. То, что эта аристотелева предпосылка так прочно забыта, заставляет надолго задуматься...

Ответственность – еще одна тема, связанная с Игрой (обыкновенно отрицательной связью: играющий снимает с себя какую-то «ответственность», позволяя себе беспечность). В таком употреблении «ответственность» понимается как «долженствование», как «непозволение себе того или другого». Такое смещение в негативность пережили и другие изначально позитивные представления: *вкус* и *воля*. И, как в случае этих представлений, стоит обратиться к самому слову: к основе *«ответ»* в «ответственности». Ответственность меняется в связи с тем, чему она отвечает. И, поскольку отвечать можно не только долгу, но и свободе, ответом может быть и благодарная беспечность, ответственностью – вступление в игру.

Еще две поставленные Вами темы – тема отношения Игры к различению добра и зла и тема риска – представляются мне глубочайшим образом взаимосвязанными. Исходя из райской генеалогии Игры, Вы располагаете ее в пространстве *до* различения добра и зла.

Но спрашивается: каким образом возможен хотя бы моментальный, частичный возврат к непадшему состоянию в падшем мире? Там, где это различение не только неминуемо дано, но и задано, где духовный труд состоит во все более и более тонком различении добра и зла? Можно предложить такую гипотезу. Смысл рассечения добра и зла состоит в последующем отказе от того, что распознано как зло, в отказе от все более трудно распознаваемого зла.

Но чистая Игра ведет себя так, будто зла нет. Она – проявление высшей доверительности бытию, полной разоруженности перед ним. Ребенку, еще незнакомому со злом во всей его силе, это проще. Для взрослого же, посвященного в массивность и мощь зла в мире, и внутри себя, и вовне,

приобретшему тот опыт недоверия, который обычно называется «школой жизни», *забыть* о зле и разоружиться, как это необходимо для игры, – это своего рода подвиг.

В этой-то помещенности «поведения не в виду зла» в мир, где зло реально, и заключен фундаментальный риск Игры (я продолжаю говорить о чистой игре, не об «игре на выигрыш» или игре как культурной затее). Потому так серьезна мысль Пастернака:

Сколько надо отваги,
Чтоб играть на века,
Как играют овраги,
Как играет река...

Сколько надо отваги – которая, может быть, больше дар, чем плод труда – чтобы, будучи человеком, ведающим зло, вести себя как неразумная тварь, зла не ведающая, или как ангел!

Эта способность к Игре в человеке связана с Вашей темой Игры как «выхода из себя» – «из человека наличного» к «человеку возможному».

По-новому увиденное лицо Игры открывает и другие возможности науки, когда она освобождается от чужеродной ей идеологичности сциентизма: от плоского противопоставления «тьмы низких истин» и «нас возвышающего обмана» восстанавливается вертикаль «возвышающей истины».

1991

Творчество и вера. Время и язык. Автор и читатель

Ответы на вопросы Яны Свердлюк[1]

1. ТВОРЧЕСТВО И ВЕРА

Это не простой и не безболезненный вопрос: отношение творчества с традиционным благочестием в новое время. Стоит вспомнить гневные слова святителя Игнатия Брянчанинова о державинской оде «Бог». Пути светской культуры – и философии, и поэзии, и других искусств и наук – давно, очень давно проходят в каком-то другом пространстве. За эти века разлуки «эмансипированная» культура развила свой язык: язык динамичный, изменчивый, одновременно включающий в себя опыт предшественников – и рвущийся из него прочь, поскольку новизна составляет его категорический императив (это свойство К.Леви-Строс назвал «проблемной традиционностью» индивидуалистической культуры); свой образ символизации мира, свои законы построения целого; наконец, свой тип творческой личности. Художник нового времени, несомненно, испол-

[1] Беседа с философом Яной Свердлюк была опубликована в двух изданиях под разными названиями: «Защищен?» – Сегодня, 31.12.1994 и «Беседа с молодым философом» – альманах «Такая жизнь», Минск, 1995. За невозможностью найти эти тексты и с извинением перед Яной Свердлюк мы публикуем здесь только ответы на ее вопросы.

няет какие-то требования и запреты – но они так далеки от привычных этических норм! В иные эпохи – в романтическую, например, или «в конце века», fin de siècle – художник почти вынужден исполнять требования имморализма и даже того, что в его время именуют «демонизмом» (по дневникам Блока, например, можно видеть, как он почти планирует собственное «падение»: это для него своего рода моральный императив, едва ли не религиозный долг, жертва или кенозис своего рода: это гибель, которой необходимо платить за создание высокой поэзии). В такие эпохи и возникает острое противопоставление искусства – Церкви; творческой свободы – «заветам священным» и любой содержательной определенности. Художник видит себя не то жрецом некоего иного, неведомого и стоящего «по ту сторону добра и зла» божества, не то «новым иереем» – как у Блока:

> И в алом от зари притворе
> Свою обедню отслужу.

Неоромантическая богемная идея искусства и художника осталась не передуманной до нашего времени; именно этот, если не «демонический», то, во всяком случае, разнузданный образ Артиста (который может – и должен! – «позволить себе все», пока его не призовут к «священной жертве») и составляет расхожее обывательское представление о «гении». Оно порождает бездну имитаторов и спекулянтов, обычно не слишком талантливых. О глубоких художниках, которым по причине больших и требовательных замыслов просто некогда дебоширить, паясничать и выяснять отношения с «обывателем», при этом обычно не вспоминают: это не интересно, не сюжет. Поэтому мнение людей Церкви о том, что может сделать художник ар-

тистического темперамента, если он возьмется за духовные темы, во многом оправдано.

Но, с другой стороны, – только светское творчество приняло историю всерьез, как задание; светские художники и мыслители отвечали своему времени на его языке, и если время было больным, они писали его историю болезни. Для этого, видимо, им и приходилось заболеть: ведь художник не может выразить того, чего он не пережил сам и в полной мере (как это легко может моралист). Поэтому и блоковский «демонизм» – не его личная причуда, а мобилизация эпохи.

У лирика вообще очень немного «личного», точнее, приватного. Даже история его любви (я согласна с мыслью Блока о Катулле) – не столько биографическая реальность, как историческая: история времени, являющегося ему в облике Лесбии, Беатриче, Лауры, пушкинской «безымянной любви», Незнакомки. Не только неталантливо, нелирично, но просто невозможно было бы Данте в его дни полюбить «женственную тень» с характером катулловской Лесбии. Или – не уходя так далеко – остаться певцом своей Каменной Дамы. В университетском курсе о Данте я говорила о том, что смена дантовской Беатриче – благой путеводительницы, спасающей своего певца от гибельного блуждания, и петрарковской Лаурой – очаровывающей Медузой, под взглядом которой Петрарка, как он рассказывает в «Канцоньере», каменеет и не может шагу сделать по «правому пути», – что в одной этой смене Героини мы можем увидеть весь перелом эпохи[1]. И конечно, «Августа»

[1] См. наст. изд.: Беатриче. Лаура. Лара: прощание с проводницей.

Бродского тоже несет в себе – по воле автора или помимо нее – исторический смысл. «Душа ведь женщина» (Мандельштам), и «душа эпохи» тоже. Но это отступление.

Я неточно сказала: *отвечали* своему времени. Скорее, претерпевали его, поскольку ответить художнику чаще всего нечего; отвечают мудрецы, а художник нового времени – совсем не мудрец, он просто дает истории что-то сделать с собой и высказаться через себя. И не только настоящему моменту истории, но и будущему, стоящему на пороге. А когда на пороге стоит такая катастрофа, как в блоковские дни, можно вообразить тяжесть, свалившуюся на Кассандру.

Не Троя кончается – некий
Будущий город с мильонным его населеньем.
(Виктор Кривулин)

Времена, когда Франциск складывал свои песнопения (первые стихи на итальянском народном языке сложены им), когда творили Иоанн Дамаскин, Козьма Маюмский, Симеон Новый Богослов и Роман Сладкопевец, чьи гимны и стихотворные молитвы составляют наши молитвословы, октоихи, минеи, – не наша эпоха. Мы не знаем, на каком художественном языке заговорило бы благочестие теперь. В Европе есть опыты новой христианской поэзии – Поль Клодель, Шарль Пеги, Шимус Хини, переводящий Данте; поэзия и драма Т.С.Элиота. Я говорю о поэтах, признавших над собой безусловный авторитет церковной догматики, как это было у Данте. Их поэзия стала своего рода новой апологетикой в секулярном обществе, которое они видели как отступническое:

Это пишу я, Поль Клодель, из Азии
Во времена великой апостасии.

Есть, с другой стороны, усилия современных богословов прочесть в религиозном измерении светских, во всяком случае, не отождествляющих себя с догматикой авторов, таких, как Бодлер, скажем. У нас попытку таким образом прочесть Мандельштама предпринял С.С.Аверинцев... Ждет такого прочтения Пастернак. С Ахматовой проще: в ее голосе явственно звучит традиционное народное и монашеское благочестие:

> Земной отрадой сердце не томи,
> Не пристращайся ни к жене, ни к дому,
> У своего ребенка хлеб возьми,
> Чтобы отдать его чужому.

Видите, я не говорю в связи с этой трудной темой ничего нового и говорю «объективно», не с авторской, а с наблюдательской позиции: ведь о собственных сочинениях в такой перспективе говорить невозможно. Я могу только заметить, что по моему – не то что убеждению, а простому физическому ощущению – эмансипированная линия творчества достигла своего предела. На том эстетическом языке, каким он дошел до нас, уже нельзя говорить серьезно – даже ниспровергать серьезно, с пафосом классического авангарда было бы теперь смешно. Авангардные формы стали бытовыми, перешли в дизайн – и всякий формальный поиск уже не кажется слишком обещающим. Мы пришли к «сонорным экстазам» Дм.Пригова – или к «бессловесности», «молчанию», которое стало актуальной темой европейских интеллектуалов. Но я не думаю, чтобы кто-нибудь был в самом деле рад тому, что все творческие возможности теперь сводятся к Sound Poetry, инсталляциям и бессловесности. Хочется думать, что «при тебе», «в наши дни» кто-то, где-то делает что-то, по всей видимости, не-

возможное, совсем неожиданное – и при этом отвечающее самым глубоким нашим ожиданиям. Так что, увидев эту вещь, вскрикнешь: «Наконец-то! Вот *этого* никогда еще не было. Вот *это* должно было когда-нибудь явиться!» Эта вещь заступится за нас, как это делали симфонии Моцарта или офорты Рембрандта.

2. О ВРЕМЕНИ

Искусство и наука могут смотреть на одни и те же вещи, в том числе, на такие «вещи», как время и язык, но делают они это разным образом: мысль видит свой «объект» прямо, наставляет на него взгляд (если не какой-то специально изобретенный для этого оптический прибор), а искусство – краем глаза, боковым зрением, «нечаянно и наугад». То, что оно видит, – в общем-то, и не «объект». А что? Встречный, собеседник, советчик... не знаю, как назвать. Прямой и неотрывный, выпытывающий взгляд – не в этом усилие художника. Мыслитель, как говорят, «вопрошает». Но поэт, если он не получил ответа прежде, чем задал вопрос, может дальше не стараться. Иначе он получит не что иное, как унылую амфибию «философствующей лирики», вялое размышление в стихотворной оболочке. Пастернак в «Охранной грамоте» уподобил науку световому столпу, а искусство – силовому лучу. В самом деле, образ проходит предметы, не высвечивая их, не «останавливая» ради удобства умственного обозрения, как это делает дефиниция. И, хотя мне много приходится писать дискурсивным способом, родной для меня язык – образный, и перевод какого-то смысла с образного языка на понятийный никогда не кажется мне исчерпывающим. Прибегая к геометрической аналогии, это подобно тому, как выразить длину окружно-

сти через прямую. Нужно держать в уме иррациональное число π. Это относится и к смыслу времени.

Сколько я помню, никто не сказал доброго слова о времени – ни поэты, ни мыслители. Кажется, один Гете, «любимец богов», сказал о восторге времени, («временения», как сказал бы Хайдеггер) в своих новогодних стиха, в ритме вальса:

Zwischen dem Neuen
Zwischen dem Alten...

(Между новым – и между старым...). Время обыкновенно – предмет плача: благородно сдержанного, как в элегиях, или отчаянного, из которого рождается гедонизм, изящный или грубый в зависимости от того, кто его практикует (все преходит, поэтому лови день! – горацианская тема, очаровательно развитая М.Кузминым:

Мы знаем,
что все – тленно
и лишь изменчивость неизменна...
Вот что мы знаем,
вот что мы любим,
за то, что хрупко,
трижды целуем!)

или черная меланхолия, которая может сойти за аскетизм (все преходит, поэтому ничего здесь не стоит ценить и ничему не следует доверяться). Это восприятие времени как потока ежеминутной смерти («Смерть и время царят на земле»), уносящего все дорогое, как неодолимой преграды между человеческим существованием и «вечным», «истинным» миром, настолько привычно, что кажется естественным. Но так ли это? Оставаясь с тем же образом времени-потока, «реки времян», державинскими слова-

ми, можно заметить и другое: можно смотреть не только вниз по течению этой реки, но и вверх. Можно заметить, что время, *прежде чем все унести, все приносит*.

Однажды мне довелось въяве увидеть этот образ времени-реки. Дело было в Германии, в Тюбингене, в знаменитой «башне» Гельдерлина. В этой комнате на втором этаже три эркерных окна полукругом показывают Неккар, любимую реку Гельдерлина, сразу в трех временных перспективах. В левом окне река течет к нам, навстречу, впадая в зрение, как будущее; в среднем окне – она прямо перед нами, как настоящее, и уже в правом – поток уходит вдаль, в прошлое, в элегию, унося с собой наш взгляд... И здесь я поняла, что мы привыкли глядеть на время в одно, правое окно. В окно прощания.

В детстве, когда мы ждем будущего и любим ход времени, его дарящий, приходящий к нам как бы из ничего характер очевиден. Но ведь время не перестает приходить и приносить жизнь и потом: просто мы почему-то склонны замечать только то, что от нас уносится. Поэтому-то я и говорю «вместе с временем».

При элегическом понимании времени искусство мыслит себя как противостояние его ходу, как великая и едва ли не единственная возможность выхватить хоть что-нибудь из этого беспощадного потока и спасти в надвременном пространстве языка или холста. Именно так выглядит Язык – и служители Языка, поэты – в мысли Бродского и Одена (кстати, вот он, в стихах Одена «Памяти У.Б.Йейтса», сжатый до пословичной простоты элегический образ времени:

Time that is intolerant
Of the brave and innocent,
And indifferent in a week
To a beautiful physique,
Worships language and forgives
Everyone by whom it lives... –

Время, которое не потерпит Храброго и чистого И которому за неделю наскучит Прекрасное живое существо, Поклоняется языку и прощает Каждого, благодаря кому он живет...).

Но, повторю, таким выглядит время со времен Горация; об ужасе, который наречен «бегом времени», говорила Ахматова...

И конечно, это не было так у Франциска Ассизского. Хотя среди его «Похвал творениям» (в которые входит и «Похвала сестре нашей смерти телесной») нет «Похвалы времени», ее там легко представить. Чем, собственно, мы обладаем иначе как через время и благодаря ему?

Что-то вроде этого я хотела сказать в стихах, посвященных пианисту Владимиру Ивановичу Хвостину, моему учителю и другу, уже давно умершему[1]. Тема времени неслучайно возникает здесь в связи с музыкой, которая, как известно, – искусство времени. В ситуации концерта и успеха – когда шум аплодисментов и цветы сменяют вышедшую к нам, прошедшую перед нами и покинувшую нас «вещь», скульптуру из времени, как Владимир Иванович называл изделие исполнителя (здесь, как видно из обрывочных немецких слов, этой вещью была песня Шумана «Орешник», а пела ее чудная Виктория Иванова), эта вре-

[1] См. наст.изд.: Маленькое посвящение В.И.Хвостину.

менная природа музыки является во всем великолепии. Не отдельная от времени «вечность», а подвижное бессмертие времени, «время в бессмертных слезах».

3. О ЯЗЫКЕ

Вы знаете, моя филологическая специальность – история русского языка, и поэтому с языком у меня как бы двойная, двойственная связь. Но я иначе отношусь к языку – словесному языку – чем Бродский: у него Язык замещает не только Музу; это едва ли не главное действующее лицо истории, что-то вроде античного Фатума. Вы помните, из особенностей русского языка он выводит, в частности, утопический эксперимент (в эссе о Платонове)...

Кроме того, Бродский противопоставляет поэзию, искусство языка, музыке и другим искусствам: по его мнению, поэзия семантична, а другие искусства чувственны. Мне кажется, это недоразумение: об интеллектуальном характере музыки излишне говорить, а Леонардо, скажем, самым интеллектуальным родом искусства считал живопись – и его можно понять! Пластический и музыкальный образ – так мне представлялось с детства – часто прямее и сильнее выражают смысл, чем последовательность слов, особенно непоэтическая их последовательность. Ведь смысл – это не семантика (языковая семантика). Больше того, семантика может быть пустой от смысла: слово и последовательность слов могут иметь непосредственное содержание, но ничего не *значить*. А *значить* может, скажем, чей-то взгляд на улице. Или блекло зеленый цвет платья лютнистки у Ватто. Такой смысл, по-своему не менее окончательный, чем слово, может долго жить в уме – и ждать для себя словесной одежды.

Словам, между прочим, не так-то легко перейти через порог семантики – к непосредственному смыслу. Поэтическое слово, может быть, тем и отличается от бытового, что оно возникает из доязыкового, внеязыкового смысла; и если этот смысл, этот опыт не просвечивает сквозь стих, мы вправе отозваться о нем, как Гамлет:

Слова, слова, слова.

Многие великие поэты не столько выполняли волю языка, как это описано у Бродского, сколько боролись с языком: они знали, что слово может не только открывать реальность, но и закрывать ее, что необходимо научиться видеть вещи освобожденными от их привычных именований (могу сослаться на Гете: как видно из его примера, плодом такого словоборчества может оказаться вовсе не заумный язык, а классически ясное слово). Многие строки Мандельштама кажутся мне переводами осязательных образов, тоже смысловых, а не просто чувственных:

О, если бы вернуть и зрячих пальцев стыд
И выпуклую радость узнаванья –

и не раз ему удалось это «вернуть»!

Если бы поэзия была исключительно самораскрытием языка, ее трудно было бы считать искусством. Язык в поэзии согласуется с неязыковыми формообразующими началами: простейшие из них – ритм, созвучие. Таким образом и происходит его метаморфоза, расширение слова, растворение его затвердевшей в бытовой речи однозначности.

Я надеюсь, Вы не поймете меня так, что язык, и русский язык для меня – дело десятое. Я не собираюсь признаваться в любви к русскому языку; собственно стихи и должны

быть таким признанием, и любовь к языку – что это, если не словесная разборчивость и оправданность соединения слов друг с другом?

И дышит таинственность брака
В простом сочетании слов.

Меня особенно привлекают области нашего языка, ушедшие в тень: язык фольклора, язык старой книжности. И это не вопрос стилистики или словарного богатства: я не люблю стилистического натурализма, не люблю вынимать из древних рундуков редкие, архаичные, областные речения. Главное для меня, что там можно услышать, это другой – в сравнении с бытовым языком, да и с языком новейшего искусства – род отношения слова к миру. Я бы сказала: это слово любующееся, обводящее, как кистью, свой предмет. Вот, к примеру, присловье: «Мирская молва что морская волна». Это не описано: это, как сказал бы Мандельштам, разыграно в звуках, обведено звуковой кистью – м-р-л-в-н; и-а-о-а – о-а-о-а! Пушкинское слово принадлежит, конечно, другой стилистике, чем фольклорная, но по существу оно близко народному красноречию: оно не вторгается в вещи, которые называет, оно только как бы смывает с них пыль, промывает их красоту:

И отдаленные седой зимы угрозы.

Звуковое слово сходит здесь на вещи и смыслы, как ливень на листья, или как роса... Авторская поэзия рядом с древней и фольклорной часто кажется такой суетливой!

4. АВТОР И ЧИТАТЕЛЬ

Защищен? Вы думаете, что современник защищен тем, что рядом с ним, в его дни происходит великое творчество?

В юности я чувствовала себя современницей художника, которого не сомневаясь почитала великим, то есть вдохновенным: Дмитрия Дмитриевича Шостаковича. И это присутствие вдохновения в нашем мире вовсе не казалось мне защищающим, наоборот: очень тревожным. Мне было страшно жить при нем. Блок говорил, что ему страшно жить при Льве Толстом. Вдохновение страшно, разве нет? «Открылась бездна, звезд полна». В мире, заброшенном какими-то великими силами, которые выражает вдохновение, – в таком мире скучнее, но зато явно безопаснее. Не поэтому ли всеми способами стараются отгородиться от Иного, забыть его, остаться при своем?

Но совершенно справедливо и другое переживание великого творчества: как силы защитной, охранной. Наподобие озонного слоя.

1994

О времени. О традиции. О писаном и неписаном праве

Ответы на три вопроса К.Б.Сигова[1]

1. О ВРЕМЕНИ

Вы помните, Чаадаев начинает письмо Пушкину словами: «Мое пламенное желание, друг мой, – видеть вас посвященным в тайну времени...» Каким образом вы связали бы эти слова с ситуацией современного поэта?

Насколько я понимаю, «временем» в этом письме Чаадаев называет «историческое время», историю в ее актуальном моменте и актуальном месте, то есть, в России. Вряд ли он здесь имеет в виду ту «тайну времени», о которой размышляли блаженный Августин или Хайдеггер. Можно предположить, что этими словами Чаадаев хочет привлечь сочувствие Пушкина к открывшемуся ему, как теперь говорят, историческому вызову «своего времени»: Чаадаев понял его как необходимость приобщения России к всеобщей христианской цивилизации. Так что естественно было бы, продолжая мысль Чаадаева, говорить о вызове «нашего времени» и о задании поэта в нем.

[1] Я позволила себе дополнить эти ответы, написанные в 1990–1991 годах и опубликованные тогда же в киевских изданиях, некоторыми новыми размышлениями.

Но все-таки, не имея в виду «времени» и в другом смысле – хотя бы про запас, вдали, на горизонте – любая мысль о «своем времени», об истории окажется плоской и произвольной.

Что касается поэзии, она связана с «временем» и в том, и в другом его значении. С первым, общим, поскольку она, хотя и не так наглядно, как музыка, тем не менее, представляет собой *временное* искусство, род организации – или реализации – времени. Об этом часто забывают, когда говорят о поэзии как о явлении Языка. Работа с временем для поэзии не менее существенна. Прежде всего, это дело ее ритма и композиции. И по этим двум вещам, по ритму и композиции, можно различить, *что* сочинитель знает о времени: это более надежное свидетельство его «посвященности» во время, чем любые его рассуждения на эту тему, вот эти мои, в том числе.

Со вторым, историческим значением времени поэзия связана постольку, поскольку она, что ни говори, – словесность, ее создания входят в ряд языковых, то есть, осмысленных и социально значащих высказываний.

Я начну с первого «времени». Вероятно, первая наша встреча с временем происходит с некоторым запозданием, уже после какой-то прожитой эпохи жизни, долгого младенчества, в котором времени – для нас – еще не было. И эта первая очная встреча с временем крайне болезненна, это шок, травма, катастрофа сознания. Поэтому, наверное, и позднее мы стараемся пореже туда заглядывать: мы как будто идем по доске над быстрым потоком – если посмотришь вниз, голова закружится. Где то, что только что, сию минуту, *было*?

На самом деле этот образ – уловка, потому что никакого моста над временем нет. Наша память может показаться таким мостом: но она-то и возвращает нас к ужасу времени. В памяти *есть*, неотменимо есть то, чего уже нет нигде вовне – и всякое воспоминание, среди другого, непременно напоминает вспоминающему, что и его – того, прошлого – уже нет. У Бунина есть простые стихи об этом.

Там, в полях, на погосте,
В роще старых берез,
Не могилы, не кости,
Царство радостных грез –
Летний ветер мотает
Зелень длинных ветвей –
И ко мне долетает
Свет улыбки твоей.
Не плита, не распятье –
Предо мной до сих пор
Институтское платье
И сияющий взор.
Разве ты одинока?
Разве ты не со мной?
В нашем прошлом, далеком,
Где и я был иной?
В мире круга земного,
Настоящего дня,
Молодого, былого
Нет давно и меня!

Впрочем, вы замечаете, что именно последние две строфы (начиная с *«Разве ты одинока»*), которые выражают эту мысль – *«нет давно и меня»* – слабее других в этом стихотворении. Если оно чудесно, то как раз противоположным: светящимся, сияющим отсутствием конца в первых строфах: *«свет улыбки твоей»* – свет, который *«долета-*

ет», как если бы речь шла о дальнем звуке, который приносит ветер! И это отсутствие конца – другая сторона того же «времени», но я пока о первой.

Позволю себе рассказать о собственном опыте открытия времени[1]. Впервые его катастрофичность, его гераклитово течение я поняла года в четыре. Дело было в «Уголке Дурова»: дрессированные мыши на сцене сели в поезд и уехали. И тут я поняла, что *они действительно уехали*, и с ними уехало *все*: этого *уже не будет* никогда. Было, и нет, и не будет. Я проплакала несколько часов по этому поводу, так что родители решили, что я всерьез рехнулась: «Нет мышей! Мыши уехали!» Другой раз такое же случилось, когда бабушка начала какую-то фразу, и ее отвлекли. Я спрашивала: «Что, что ты хотела сказать дальше?» Она не могла вспомнить. Стала придумывать, но это было явно не то. *Это* прошло. Этого не будет. Никто, никогда, ни за что не вернет тот момент, где начиналась и не успела закончиться фраза. «Что, что, что ты хотела сказать?» – вопила я, надеясь все-таки улизнуть из времени. Кто-то из присутствующих сказал: «Таких глупых капризов я еще не видел». Наверное, мне пригрозили, тем дело и кончилось.

Кажется, это далеко от Чаадаева и вашего вопроса? Но я продолжу еще немного. На этом шоковом чувстве вре-

[1] Франкоязычный писатель из экваториальной Африки Франсис Бебе (Francis Bebey) в автобиографической книге «Сын дождя» рассказывает о своем усилии войти в европейскую культуру, что для него прежде всего значило: понять текущее время. В представлении пигмеев время обладает прямо противоположным гераклитовскому смыслом: оно все и всегда здесь. Интересно, что выражает это тот же образ реки. «Вода течет, – объясняет бабушка мальчику-повествователю ход времени, – а река остается той же, она по-прежнему здесь». Иначе говоря, мы всегда входим в ту же реку.

мени как катастрофы, непрерывной пропажи, утраты, растянутой по горизонтали смерти, в конце концов, часто и останавливаются (как у Бродского: «Время создано смертью»). Если это неприятное знание перекидывают вперед, на то, что еще не наступило, и заранее относятся к нему так (и это будет во времени, и это пройдет), получается тривиальный цинизм. Цинический взгляд на вещи мне не нравится не потому, что он некрасив или аморален, а потому, что он неправдив и неумен. В нем забыт или не понят тот ужас, из которого выросло переживание необратимости: ведь это был не ужас небытия как такового, а ужас *небытия бытия*, ужас того, что не стало того, что *было*; что то, что *есть*, уже *не есть*.

Временное обыкновенно противопоставляют «вечному», непреходящему – но еще радикальнее оно противопоставлено тому, чего *вообще не было*. Оно, временное, уже *по эту сторону* Творения. И поэтому разве не справедливее было бы благодарить время? за этот его первый такт, за встречу, за явление чего-то, что иначе, как в нем, во времени, явиться не может.

О долгие проводы – жизнь! –

написано у Елены Шварц. Но так же справедливо было бы сказать и противоположное. «О мгновенная встреча, жизнь!» И само то, что мы не можем смириться со вторым тактом времени, с его «проводами», с тем, что нечто явившееся во времени *должно* исчезнуть (потому что «здесь», видите ли, «все проходит»!) – само это говорит о многом. Что-то в нас не сдается на уговоры житейского опыта («время лечит!») и живет эта ничем не объяснимая уверенность, что все явившееся *является навсегда*, и быть иначе не может: в нем такая реальность, что ее пропажу нельзя

принять за какой-то «объективный закон», это горе нарушения, это беззаконность, так быть не должно. *«Кто жил, в ничто не обратится»*.

И, возвращаясь к Бунину, с его переживанием настоящего времени прошлого (неловко звучит, но точнее не скажешь) – не только в этих стихах:

И ко мне долетает
Свет улыбки твоей, –

но во многих других и, вероятно, еще ярче в прозе, вроде «Легкого дыхания»... Это восприятие, я думаю, не борется с временем, не идет вспять против его течения, не уходит от него по вертикали «незабвенного»: нет, оно-то как раз реализует потенцию самого времени, его дар *являться и быть*. Это правильная реализация и линейного характера времени и его необратимого вектора: из того, что не было, в то, что есть. Что стало – то уже *есть*. И больше того: еще *будет*. *Оно покинуло нас вместе со своим неистребимым бытием.* Однажды в Южной Африке я услышала (подслушала) разговор двух местных жителей. Один увещал другого: «С тем, что было, с прошлым мы встретимся теперь уже в раю, а если не так (видимо, его собеседник не мог примириться с уходом чего-то или кого-то и хотел «жить прошлым»), то оно настигнет нас в аду».

Кстати, о «временном» и «вечном». В этих стихах Бунина – вы заметили? –«институтское платье» обладает более сильной поэтической реальностью, чем «плита и распятье». В рискованной рифме: «платье» – «распятье», первое слово явно затмевает, оптически затмевает второе. Ведь «вечное» может быть непрозрачно для нас

(или мы для него), может вызывать только холод – а самая «временная», несущественная вещь, вроде форменного платья, открывать дверь в ту благодарность и восхищение, которых, в общем-то, от нас ждут. Такие случаи пережитой, «прозрачной» реальности, как бунинское «институтское платье», лишний раз напоминают, что мир – не пустое, негодное, сплошь профаническое пространство, откуда все святое вынесено в специально предназначенные для этого зоны и моменты времени, в храм, в ритуал...

Что касается чаадаевской мысли о «тайне исторического времени»... Если речь идет о тайне, значит, явное здесь не в счет. Но явного, выявленного – до плакатного лозунга, до журналистского штампа – сейчас столько, что трудно представить, что еще остается в глубине. И то, что выявлено, в самом деле крайне серьезно. Но что с этим делать искусству? Или что ему делать среди этого? Или еще так: что ему делать после пройденного им самим пути? Ведь именно историческое чувство дает понять, какие огромные поля смысла и формы уже истощены к настоящему времени, чего больше не нужно, что уже неуместно, не выдерживает суда новой трезвости (известная мысль об искусстве «после Аушвица»: мы добавим: «И после ГУЛАГа»).

Быть может, столбняк, в котором оказалось художественное творчество в так называемую постмодернистскую эпоху, связан с общей интенцией нашей цивилизации: ее проект – выживание, безопасность (security), благополучие (comfort). Любой, кто предложил бы – в качестве общего проекта – нечто противоположное, выставил бы себя просто водевильным злодеем. Представьте себе этот лозунг: «Скорейшая гибель, крайняя опасность, максимальное неблагополучие». Но тяга к самосохранению, увы, слиш-

ком мало соединима с искусством, которое, как и философия в мысли Сократа, тоже в своем роде «наука умирать». Такая «наука» кажется крайне, безумно неуместной сейчас и здесь: и у нас, и в «первом», и в «третьем» мире, везде по своим резонам. Здесь – потому что еще не преодолен социальный кошмар, от которого умирали без всякой «науки»; «там» – потому что стало совсем непонятно, зачем это нужно, а в «третьем мире» и так умирают слишком легко, от голода, эпидемий, племенных войн и т. п. Художникам нашего времени не позавидуешь: всем не до них. Да и им самим, поскольку они принадлежат к этим «всем», не до себя. Действительно, только великий поэтический дар – и, осмелюсь предположить, великая душа (условие, которое, кажется, не было обязательным для художников прошлого) – могли бы сейчас напомнить о насущной необходимости поэзии.

И, насколько я могу вообразить, величие такого дара не должно заключаться в «силе», «оригинальности», «богатстве» (это лозунги минувших времен). В чем же? Вот это мы и увидим – или не увидим.

2. О ТРАДИЦИИ

Какие традиции – общественные, семейные, культурные и др. – мы утратили в советское время? Какие из них нужно восстановить – и каким образом можно это сделать?

Дело не в том, что мы «утратили» какие-то традиции. Глагол «утратили» называет какое-то очень неопределенное, как бы невольное и неосознанное действие – а наше обращение с традицией было и волевым, и сознательным. Мы решили – или мы были принуждены (выбор глагола зави-

сит от того, к какому «мы» относит себя читатель) отказаться от некоторых самых глубоких традиций, не только отечественных, но и вообще человеческих, разрушить их до основания, уничтожить всех, кто за них держится твердо, а других перевоспитать – и построить «наш, новый мир» со своими традициями[1]. Наследниками этих новых и уже прочных традиций мы и оказались. Если все неприглядные (теперь уже для многих неприглядные) стороны нашей жизни считать просто бескультурьем, утратой, разрушением, то и при этом нельзя не заметить, что такие «утраты» носят к нынешнему моменту системный и воспроизводящийся – то есть, культурный характер. Сейчас общество как бы со стороны смотрит на собственные нормы – и ужасается[2]. Совсем недавно ужасало противоположное: любая попытка посмотреть на них со стороны, при свете здравого смысла: это не только задевало начальство, но оскорбляло и общество («над *нами* смеются»!).

Интересно, что, не допуская по отношению к себе никакого отстраненного, изучающего взгляда, новая культура что-то о себе определенно знала. Она мгновенно узнавала себя в фантастических гротесках Кафки, Хаксли, Оруэлла – и там, где автор имел ее в виду, и там, где не имел и

[1] Для создания новых ритуалов прибегали к старым моделям: так в свое время предлагались и практиковались «красные крестины» или «публичная исповедь» каждого перед своим коллективом. Но эти крайние, пародийные формы не удержались. Вероятно, последний уцелевший реликт этих перевернутых церковных ритуалов – мавзолей В.И.Ленина, поклонение «нетленным мощам». И здесь тоже «милостей от природы не ждали»: нетленность их была рукотворной и дорогостоящей.

[2] Напоминаю, что писано это в 1990 году, во время апофеоза гласности, когда дело подходило совсем близко к настоящему, глубокому раскаянию. Теперь это прошлое вновь почти никого не ужасает, а многим внушает ностальгические чувства.

иметь не мог (паранойяльная цензура «неконтролируемых ассоциаций»). Так что никак нельзя сказать, что она не ведала, что теряет. Единственно, чего она знать не хотела, так это возможности другого мира и другого человека, который этих традиций не терял. Таких просто не должно было быть. Она хотела описать весь мир в собственных, новых категориях: например, все, вплоть до «Од» Пиндара или биологических теорий, должно было быть определено в категориях классовости, «народности» и «прогрессивности-реакционности» (теперь эти категории называют «старыми стереотипами»). Совсем «прогрессивных» было по пальцам перечесть: в русской литературе это были Радищев, Чернышевский, Салтыков-Щедрин. Остальные в чем-нибудь да ошибались. Прогрессивные должны были быть «непримиримыми», они не должны были ждать милостей от природы: мирное настроение само по себе говорило о классовой чуждости автора. Всей суммой своих текстов наша новая культура внушала, что то самое милосердие, которое теперь хотят «возродить», есть фикция в лицемерном «старом мире» – да и вообще вещь не похвальная: «добреньким» быть нельзя, а помогать нужно только братьям по классу. Я не из злопамятства напоминаю об этом «стереотипе», который так хочется забыть (о фундаментальной, собственно говоря, посылке классового, а называя вещи своими именами, хулиганского настроения: мир жесток, общество беспощадно, природа бессмысленна). Я боюсь, что перестройка не порвала с одним из «стереотипов» – с традицией ритуального предания забвению всего, что стыдно и неприятно знать о себе. Черные и кровавые пятна нашей недавней истории называют, как заметил С.С.Аверинцев, «белыми пятнами». Не было ничего такого – и все! Но, как знает

психология, то, что предано забвению таким образом, отнюдь не исчезает: наоборот, вытесненное, оно приобретает активную, подрывающую изнутри силу.

Да, вот одно из «утраченных» старых знаний: знание о необратимости и неотменяемости происходящего. Это знание и удерживает нас от того, чего потом не поправишь, оно не позволяет заранее простить себя: ничего, сойдет, что поделаешь... Не сойдет.

Историю «великого перелома», летопись того, как принималась и как не принималась новая действительность в качестве нормы жизни (с этими ее «что поделаешь!», с пресловутой «сознательностью», то есть, раз навсегда предоставленной власти карт-бланш, с *необходимостью* на месте этики[1]) трагически глубоко передает в своих воспоминаниях Н.Я.Мандельштам. Принятие нового положения вещей как *нормального* влекло за собой для людей ее поколения распад личности и творческую гибель, отказ всему этому в нормальности – смерть гражданскую или физическую.

Следующим, послепереломным поколениям уже не дано было и этого выбора. Новый человек с раннего детства вводился в мир абсолютных, необсуждаемых норм, которые ему в замысле не с чем было сравнить (конечно, в замысле: в реальности чистота эксперимента не удалась, но пока речь не об этом). Вновь подчеркну: эта новая действительность была ничем иным, как культурой и традицией особого рода, по-своему чрезвычайно цельной и фантастически чуткой ко всему чужеродному себе. Она улавливала это чужеродное, «не наше» даже в цветовой гамме натюрморта, даже в туше пианиста: улавливала – и отсекала. Все, кто

[1] Сравните «старое» мнение Паскаля на этот счет: «Там, где самодовольство соединяется с идеей необходимости («так нужно»), там совершается крайняя несправедливость».

имел опыт общения с «художественными комиссиями», подтвердят, что я не преувеличиваю эту едва ли не мистическую чуткость хранителей новой традиции к «не нашему».

В отличие от обыденного просторечия («культурно», «некультурно»), в научном употреблении у слова «культура» нет оценочного – положительного значения. Когда Д.С.Лихачев называет бескультурьем, например, пренебрежение к гуманитарным знаниям, памятникам, библиотекам, природе, он имеет в виду одну культуру – христианскую гуманистическую. Но бывают другие, совсем другие типы культур. Наша другая культура, культура нового типа декларировала свои конструктивные принципы не раз и не два: «Если Казбек помешает – срыть», «Мы диалектику учили не по Гегелю», «А вместо сердца пламенный мотор» и т. п. Пожалуй, она перестала их декларировать только тогда, когда они оказались достаточно твердо усвоены. С необходимой исторической дистанции эта культура будет описана как система, связная и цельная, будет определен ее тип, будут обозначены доминанты, определявшие ее общественные, семейные, трудовые, творческие, этические и т. п. традиции. Пока мы их только интуитивно улавливаем. И многих – не самых гротескных, не орвелловских – несомненно, еще и не узнаем. Для того, чтобы их узнать, нужно по-настоящему узнать себя самого. Ведь они действуют куда глубже, не в уме, не в сердце и даже не в печенке: они наша кровь и плоть. Они действуют и в планах переустройства.

Опережая будущих исследователей советской культуры – да и не говоря ничего особенно нового – позволю себе предположить, что ее доминанту составляло насилие. Философская (никогда не эксплицируемая) мотивация

разрешения себе этого тотального насилия – своего рода манихейский взгляд на мир, на человека, на природу как на нечто дурное, пустое, инертное, абсолютно объектное. Без «организации», «управления», «принуждения» оно может производить только зло и бессмыслицу. Поэтому среди новых культурных отношений не оказалось множества тех, которые знали, кажется, все старые: *доверия, почтения, бережности, осмотрительности*... Зато многие положительные ее ценности – *дерзость, упрямство, мечтательство, непримиримость, беспощадность* (где еще это слово решились бы употреблять в качестве крайне положительного: «вести *беспощадную* борьбу»?) и многие другие, воспетые в песнях, фильмах, романах («Мечтать, надо мечтать!» «Расправив упрямые плечи» и т. п., и т. п.) – все это ничто иное, как перевернутая система христианской этики.

Природа, общество, человек («человеческий фактор»!) сыграли злую шутку с этим сверхактивизмом. Со всей очевидностью нам показано, что лозунг: «Кто хочет – тот добьется!» действительно осуществим – но то, чего при этом добиваются... «До основанья, а затем...» Затем не оказалось. Поэтому-то все новые формы мы ощущаем как разрушение и утрату. Поэтому происходит та аберрация, которую я пытаюсь объяснить: «позитивная» новая культура принимается за бескультурье и одичанье.

Так, вопрос о «традициях» самой своей постановкой говорит, что решать его собираются *внутри* той самой культуры, от которой общество как будто хочет освободиться. Предполагается, что восстановление каких-то традиций и даже выбор их – дело произвольно осуществимое. Решить и сделать. Я не придираюсь к формулировкам: и практические попытки «возвращения к традициям», которые те-

перь предпринимаются, часто похожи на переряживание, только не по-карнавальному серьезное. Свободно возникающую, свободно живущую и умирающую вещь – традицию – хотят *предпринять*.

Почему в связи с традицией мне приходит мысль о свободе? Разве это не антонимы – свобода и традиция? В. фон Гумбольдт в своей философии языка (а язык и традиция – близкие вещи), отождествил язык с энергией (energeia), то есть творящей силой, а не «готовой», объективированной природой (ergon). Энергийна в этом смысле и традиция: ее жизнь в этом, а не в тех готовых наличных формах, которые прежде всего видит и перенимает внешний по отношению к этой традиции человек. Ведь сами эти формы в гораздо большей степени рождаются на ходу, импровизируются, чем это можно вообразить себе со стороны. Импровизируются они и там, где внешний наблюдатель видит только точный повтор.

Такого рода явления хорошо знакомы, например, собирателям традиционной крестьянской культуры. У девочек-подростков, у женщин, уже вырастивших своих детей и еще не нянчивших внуков, мы напрасно будем спрашивать вещи «детского репертуара»: колыбельные, потешки, потягушки. «Не знаю. Забыла». Но едва является младенец – и все это, и слова, и напевы, и жесты как с неба падают: с неба традиции. Ни обрядов, ни поверий в этой живой традиции никто специально не заучивает. Что перенимается, так это способность в случае необходимости их сочинить. Сочинить часто *тот же* текст – да, уверяю, дело обстоит именно так: не повторить, а сочинить, хотя парадоксальность этого вторичного или тысячного сочинения совсем иная, чем в известной фантазии Борхеса о втором сочинении «Дон

Кихота». Готовые формы традиции настолько совершенны в своем роде, что дело уже не в них: нужда научит. И можно не сомневаться, что в случае нужды появятся именно они, а не что-то другое – и потому мелочно и суетно заботиться об их усвоении[1].

Это свойство присуще не только традиционной крестьянской, но и любой, самой нежесткой традиции. Например, интеллигентской. Воспроизводятся здесь, правда, иные «готовые» вещи – не песни, не обряды, но привычная иерархия ценностей, отношение своего и чужого интереса и т. п. Воспитанное поведение импровизируется каждый раз вновь – так же, как колыбельная – а не заучивается в списке заданных ситуаций: иначе оно будет пародийным и непременно сорвется в какой-нибудь непредусмотренной ситуации[2]. Как у сказочного дурня, честно повторявшего «хорошие слова», которым его научили, не на том месте.

Я сравнила традицию с языком у Гумбольдта: можно ее сравнить и с гением, как его понимает Кант: «Гений – это не какие-то отдельные способности души, но некий principium, который заставляет играть все ее способности».

[1] Кстати, традиция требует и не знать, когда нужды нет. Пока исполнители еще отказываются исполнить без настоящего повода то или другое, заклинание или колыбельную, традиция жива. Когда фольклорный ансамбль с изумительным сходством изображает на сцене вызывание дождя, я понимаю, что здесь и происходят окончательные похороны традиции. И рождение прекрасного музейного жанра.

[2] В «Козлиной песни» К.Вагинова столкновение традиционной гуманитарной культуры (культуры незаметно для себя усвоенных принципов и импровизации на их основе) с «новой» (культурой индоктринации, заученных прецедентов) дано в характерном обмене репликами. На какое-то замечание «бывшего» героя о стихах «новая» героиня удивленно говорит: «А нас этому не учили!» – «Этому вообще не учат», отвечает обреченный герой.

Самое поразительное свидетельство о традиции (предании), способной заново создать собственный священный текст в случае его утраты, встретилось мне в книге афонского монаха: «...и поэтому Предание объемлет собой всю жизнь Церкви настолько, что и самое Св. Писание является лишь одною из форм его... Новое Писание Церкви, то есть по утере старых книг, стало бы таким же Священным, ибо, по обетованию Господа, Бог Святая Троица неизменно пребывает в Церкви»[1]. Это свидетельство, кроме многого другого, говорит и о том, что традиция как передача *способности* к каноническому творчеству существеннее собственных памятников не только в устной и светской, но и в книжной и сакральной культуре. Не хочется говорить об этом мимоходом, но в таком смелом предположении о возможности воссоздания Св. Писания из Предания (то есть традиции) мы встречаемся с сердцевиной христианства. С самого начала христианская весть писалась на сердце, на «плотяных скрижалях», а не на камне или бумаге. «Вы наше послание», как говорит Апостол. Человек христианский и есть это предание, это послание, направленное к другим.

На чем же основана передача этой таинственной способности творчески повторить – повторить, в том числе, и то, чему еще не было примера? Ведь если «сочинением» здесь можно назвать точный уместный повтор готовой формы, то – в стихии традиции – беспрецедентная новая, точно найденная форма переживается как повтор: все верное было всегда. Возможность такой передачи обеспечивается единственным человеком – вернее, двумя единственными людьми и их встречей. Быть может, это звучит не

[1] Иеромонах Софроний. Старец Силуан. Париж, 1952. С. 39.

менее странно, чем предыдущий пассаж о «повторении нового». Из культурно-типологических исследований всем известно, что, чем более традиционна или канонична культура, тем больше она противопоставлена всему индивидуальному, и личность как будто здесь не много значит: чем решительнее она упразднится, сведет себя на нет перед общеобязательным каноном, тем ее поведение правильнее. Вероятно, так и есть. Но: без личности некому будет и сводить себя на нет! Это отметил в своей апологии «имперсонального искусства» Т.С.Элиот: «Только тот, кто обладает личностью, знает, что такое отказаться от нее». И знает – дополним – что традиция ему обещает: «Нам всем являлась традиция и обещала лицо», Б.Пастернак. Лицо, которое обширнее «индивидуальности». То, что мы называем традицией, *раньше* отдельного человека – и в ней он себя оставит на земле. В ней есть идея относительного преодоления смертности, личной смерти: «Нет, весь я не умру». И также – продолжение жизни в другую сторону: «не вчера я родился», «друзья мне мертвецы». К разным определениям человека, *Homo sapiens sapiens,* можно добавить и такое: *Homo heres,* «человек наследующий», «человек, передающий наследство».

Имея в виду то, что говорилось об *энергийной* (или гениальной) сути традиции, вне которой она бессмысленна или пародийна, понятно, что такая вещь может быть передана только от человека к человеку. Она не может быть письмом в пространство или письмом из пространства. Ни список образцов, ни трактат, ни учебник, ни даже священная книга без живого толкования не сообщат *образа человеческого бытия*, к которому в последнем счете и сводится традиция. Из этого образа наследник извлекает все

«готовые» и «похожие на готовые» образцы поведения, высказывания и т. п. Этот образ человеческого бытия, традицию, передает учитель. Так и перенимается «то, чему не учат» – вместе с образом того, кто так живет. Слова, навсегда интонируемые чьим-то живым голосом. Не стоит уточнять, что контакт этот непременно личный и обратимый («учитель» в лице любимого автора или героя не обладает обратной связью: он не может, так сказать, принять экзамен и поручиться за точность воспринятого от него опыта). Не стоит говорить и о необходимой абсолютной доверительности с обеих сторон, без которой нить традиции рвется.

Традиция, как говорит само ее название (*tra-ditio* лат. – *пре-дание, пере-дача:* в тревожной близости с этими словами находится *пре-дательство*), в первую очередь заключена не в консервации какой-то устойчивости (что больше всего и связывают с «традиционным»), а в *моменте передачи*. Это таинственный и драматичный момент. Таинственный, поскольку требует полного взаимного доверия участников передачи и почтения к передаваемому предмету. Драматичный, поскольку передавая нечто в другие руки, этим рукам передают свободу поступать с этим предметом по-своему, по-новому, так, как передавший не предполагал. По-настоящему традиционное непременно включает перемену. Так, наследнику дома придется решать, что с ним делать: ремонтировать, перестраивать и т. п. – что с ним делать, чтобы в нем *жить*.

Из всего вышесказанного следует, что традицию можно «возродить», только если она *есть*, уже есть, если мы ее трогали руками. Но есть ли она? И откуда бы ей быть на этих руинах?

Мы застали тех, в чьем лице жила традиция – с опаской, прячась от постороннего взгляда, запуганная и с пальцем на губах – но жила. Считалось, что ее «в принципе нет», а если она и есть, то доживает свой век: с полуграмотными старухами из крестьян и мещан, с недобитыми интеллигентами, по недосмотру уцелевшими дворянами, с чудом выжившим духовенством... Не уважаемые обычно своими «сознательными» детьми или непонятные для них, они подружились с внуками – или нашли себе приемных внуков, как это описано в «Пушкинском Доме» Андрея Битова. И только поэтому, наверное, иные из нас не очень поверили новой культуре, ее «необходимости», ее «кто хочет, тот добьется». Для «восстановления традиции» я бы посоветовала вспомнить лица и встречи собственной жизни. Вспомнить вкус неподдельного.

3. О ПИСАНОМ И НЕПИСАНОМ ПРАВЕ

Как вы понимаете значение правозащитного движения в советской и российской истории?

Эта тема кажется мне настолько существенной, что при всем моем правовом невежестве я позволю себе рассуждать о ней. Правозащитное движение брежневской эпохи представляется мне важнейшим событием в нашей истории – в связи с тем, что тема права и законности, как известно, всегда была болезненна для русской мысли.

Правозащитники совершили удивительный переворот: мыслительный и культурный, прежде всего. Апология законности, причем законности формальной, которая традиционно вызывала подозрение у самых возвышенных российских мыслителей! Закон и личная свобода, закон и

гуманность, которые обыкновенно мыслились у нас антитетически, благодаря инициативе правозащитников напомнили о своем естественном родстве.

Вплоть до этого времени сопротивление режиму питалось революционным пафосом: бунт против репрессивного закона, так это представлялось, поскольку *власть* и *закон* не слишком различались. Так это было и в эстетическом сопротивлении, куда лучше мне знакомом, чем собственно политическое. Сопротивление официальной эстетике долго, вплоть до шестидесятых, понималось как сопротивление некоей «норме», некоему «закону» – и, соответственно, тяготело к бунтарским, контркультурным формам. Вероятно, в Бродском впервые официальная эстетика была опознана как беззаконная – и формой сопротивления ей стал новый классицизм («Я заражен нормальным классицизмом»), восстановление связи с «законным» наследством. Я говорю об этом затем, чтобы заметить, что правозащитное движение было, по существу, манифестацией какого-то более общего сдвига в нашей культуре – может быть, самой яркой, но не единственной.

Власть и закон не слишком различались, и нетрудно понять, почему. Реальные, формальные законы занимали в лучшем случае орудийное (если не декоративное и маскировочное) положение по отношению к власти, мало чем стесненной в своих действиях. Вот характерный выпад Лермонтова:

> Свободы, Гения и Славы палачи!
> Таитесь вы под сению закона:
> Пред вами суд и правда, все молчи!

Неслучайно «закон» в этих строках противопоставлен «правде» и «суду» (в дальнейших – Божьему суду: «Есть грозный Судия, он ждет»).

Жесткость российского государства (не говоря о советской машине) всем известна: что же составляло ее костяк? Интересная альтернатива законности: система «мест», иерархия, топологическое распределение качественно единой «таинственной власти». «Места», «должности» определяли радиус ее действия (один у губернатора, другой у старосты), качество же действия было целиком производно от «места». Употребив грамматическую параллель, можно сказать, что язык власти состоял из имен существительных, из списка «должностей» – тогда как правовой строй оперирует глаголом. Это именное государственное мышление получило даже богословское оправдание: «В теократическом строе (светской власти – *О.С.*) всякое место ноуменально и ни одна должность не мыслится как обездоленная причастности к вечному миропорядку»[1]. Но задолго до о. Павла Флоренского системой «местечек» в России умиленно восхищался в своих «Избранных местах» Гоголь. Всякое «местечко» так хорошо в государственной системе нашей! Только бы хороший человек оказался на этом «местечке»...

Слушая такие панегирики вечным и богомудрым «местечкам» и «должностям» – номенклатуре, на современном языке, – как облегченно и благодарно можно вздохнуть, думая о правозащитной мысли, разомкнувшей безвоздушный мир топосов и впустившей в него пространство действующего закона! А ведь «безличное» (не именное) право так привычно ассоциировалось с западным, чуждым, конвенциональным, мирским началом, что эта привычка даже не обосновывалась. В той же работе Флоренский пишет: «Единство светской власти, а таковое, по

[1] О. Павел Флоренский. Философия культа // Символ. № 26. 1991. С. 222.

сказанному (то есть, по проведенному выше сопоставлению государства с действующей армией – *О.С.*) возможно *лишь вне конституции*, то есть светских, юридических {нрзб.}...»[1] Если же об этом *нрзб.* думали иначе, это было, несомненно, «латинство».

И в самом деле:

> Cesare fui e son Giustiniano
> che, per voler del primo amor ch'i' sento
> d'entro le leggi trassi il troppo e 'l vano[2].

Не то что законодательство, но сама кодификация законов представляется Данте божественной: ее вдохновляет «первая любовь» (Дух Святой). Как это по-римски, по-латински! Что делать с этим анархическому российскому сердцу? пусть их, латинян...

Но такой уж ли специфически латинский этот восторг перед законоположением? Несомненно, за римским образом Данте видел библейский прообраз, за Юстинианом – вдохновенного законоположника Моисея. Кстати, каким второстепенным рядом с синайским явлением десяти глаголов – отрицательных по большей части глаголов в повелительном наклонении – выглядит там, в «Исходе», эпизод «именного», номенклатурного упорядочивания Израиля (учреждение иерархии, от десятников и выше, не по внушению с небес, а по совету тестя Иофора, для удобства – и к тому же, демократически избранных снизу!). А ведь если Флоренский мечтал о теократическом устройстве для России, то уж Израиль-то в моисеевы дни, во времена Исхода *был* таким!

[1] Указ. соч. С. 221.

[2] Я был кесарем, я Юстиниан, тот, кто по воле первой любви, которой я внемлю, изъял из (собрания) законов избыточное и пустое (Рай, VI, 10–12).

Так вот, наше государство, представлявшее собой иерархическую систему «мест», получало ли оно высшую санкцию в уме своих граждан или было им ненавистно, провоцировало такое же сопротивление себе. «Святая злоба» бунта и революции, «классовое чувство» так же сакрализовало себя и не мыслило себя подсудным никакому внешнему, общему закону. Оно предлагало себя в качестве грозного суда над неправедной данностью мира, и даже не столько судьи, как исполнителя приговора, который обжалованию не подлежит. Поэтому грабеж стал «праведным грабежом», насилие – «святым убийством» (в поэмах Хлебникова и Блока). Романтическим героем советской эпохи, с 20-х годов до Высоцкого, оставался блатарь, уголовник, осмелившийся «переступить». Поскольку с режимом ассоциировались и моральные запреты (свирепое викторианство зрелого сталинизма), то всякая «аморалка» приобретала политическое – позитивное – значение свободомыслия, сопротивления тоталитаризму. Романтика алкоголизма, поэзия случайной любви – все это было жестом независимости, куражом, делом отчаянных смельчаков, «антисоветчиной». Постепенно такой образ жизни распространился и на самые лояльные слои и захватил саму партноменклатуру (чьи развлечения, по слухам, превосходили самую черную богему). Так что к концу 80-х это и был господствующий стиль советского конформизма,

Криминальное общество, развернувшееся теперь во всей красе, подготавливалось, таким образом, с двух сторон: и самим режимом, и сопротивлением ему.

Правозащитники, вероятно, первыми в истории России категорически разделили *власть* и *закон*. Это был сильный ход, даже в художественном отношении: быть осужденными за преданность законам, которые сама же власть изда-

вала! Как будто в «Алисе» Кэрролла. Но всерьез, это был сдвиг в культурной и политической истории России, который трудно переоценить: солидарность с «западным», «римским» (но, по-моему, просто христианским) чувством закона.

Кроме другого, формальный закон – «*правда*» и онтологическая «*истина*» традиционно противопоставлялись в российской мысли как *проза* и *поэзия*[1]. У нас нет поэзии, исполненной восторга перед законностью, как выше упомянутые дантовские строки. Восторг высоким беззаконием – это легко вспомнить:

Другие дни, другие гнезда,
Но не разбойничать нельзя.

Другое – труднее. Красота устоев, этических и правовых, их космическая красота (как у Канта, сблизившего «звезды в небе» и «нравственный закон в моем сердце») как поэтическая тема как-то неблизка отечественной мысли. «Первой любовью» здесь явно не веет. Правила и установления не восхищают, а пугают: это что-то непременно репрессивное и внешнее, грозящее проникнуть туда, где должна действовать свободная импровизация, порыв, неповторимое, таинственное.

[1] Никаких собственно языковых оснований для пресловутой антитезы «*правды*» и «*истины*» нет: это поздняя и вкусовая идеологизация. Оба эти слова встречаются в одном знаменательном стихе псалма: «*Милость и истина сретостеся, правда и мир облобызастася*» (Пс. 84,11) – *Милость и истина встречаются, правда и мир обнимают друг друга.* Слово «*правда*», передающее греческое *dikaiosyne* (собственно, «правосудность»), употребляется в двух заповедях Нагорной проповеди: «*изгнанные правды ради*» и «*алчущие и жаждущие правды*». Этот простой факт обычно приводит в изумление сторонников «онтологической», «благодатной *истины*» – в противовес «эмпирической», «законнической, ветхозаветной, западной *правде*».

Gens humana ruit per vetitum nefas, –

род человеческий рвется через запретное nefas, «не подобает» – этот испуганный, огорченный стих Горация у нас (вслед за Марксом) принято читать как гимн творческой дерзости человека.

Тот сдвиг в отношении к законности, который произошел с началом правозащитного движения, уловлен только авангардом нашего общества – и, боюсь, еще в довольно узких рамках, в отношениях государства и подданного (ведь правозащитное движение защищает, в общем-то, права подданного). Широкого усвоения интуиции законности, интуиции *fas* и *nefas,* еще не произошло. Вероятно, в этом и состоит культурная задача ближайших лет.

И дело не только в правовом образовании, просвещении, в создании хороших и действующих законов и другой юридической работе. Измениться должен *неписанный закон*, действующий в обществе: общая интуиция «положенного» и «неположенного», «пристойного» и «непристойного». Пока формальный закон слишком расходится с неписанным, пока он совершенно не одобрен «внутренним императивом», ждать добра не приходится.

Легко сказать: хорошо бы обновить поэзию закона, чувство его красоты и космичности – не *вместо*, но *рядом* с такой знакомой нам и восхитительно воспетой нашими поэтами красотой нарушения:

Затем что ветру и орлу
И сердцу девы нет закона.

Легко сказать: хорошо бы хоть немного полюбить «приличное» и хоть немного разлюбить «неприличие» и озорство: тогда и в самом формализованном законе мы увидели бы пространство для жизни, а не тюрьму.

Легко это сказать. Но *как* переменить это глубочайшее недоверие к закону, многократно оправданное личным опытом? Эту, уже ушедшую в бессознательное, убежденность, что только зло и неправда по-настоящему, на самом деле практичны и продуктивны (*«не обманешь – не продашь»*) или что без этого, что ни говори, «в этой жизни» не обойтись (*«по которой речке плыть, той и славу творить»*). Ведь в этих и множестве похожих сентенций и содержится реальный неписаный закон, который, пока он действует, поглотит любую писаную законность, самую разумную, самую гуманную, самую отрегулированную, как океан – горсть сыпучего вещества. Где взять другой умственный космос? Я не могу кончить ничем кроме вопроса.

1990

Оправдание права

(Из предисловия к книге И.В.Борщ[1])

Правильно поставить вопрос о праве – значит прояснить, как это делает Ирина Борщ, те самые общие предпосылки, из которых исходит то или другое восприятие права: предпосылки антропологические (т. е. самое общее представление о субъекте права, человеке); онтологические (т. е. самое общее представление о мире); ценностные; богословские (отношения *милости* и *истины*, *правды* и *мира*, Закона и Благодати); экклезиологические (представление о церкви как об обществе совершенно особого рода)... Люди, высказывающие те или иные отношения к праву и его месту в человеческой жизни, обычно не проясняют для себя этих своих предпосылок и, быть может, даже возмутились бы, если бы им их прямо указали: это я-то считаю человека ничтожным и опасным для социума? это я-то считаю мир не только падшим, но фундаментально дурным? Или, наоборот, так: это я-то собираюсь целиком преодолеть законы мира сего внутри его условий, превратить физическую и социальную реальность в континуум чуда? Да что вы, такого мне и в голову не пришло бы! И в самом деле: такого рода вещи не приходят говорящему «в голову», то есть не попадают в непосредственный процесс обдумывания, они

[1] Ирина Борщ. Русская наука церковного права в первой половине XX века: поиск методологии. М., URSS, 2008.

принадлежат какому-то более темному и глубокому органу смыслового восприятия, тому, где действуют все наши нерефлектированные общие установки. Может быть, этот «орган» можно назвать сердцем или волей. Проверить собственные общие установки – это, в общем-то, и значит заглянуть себе в сердце (не в сентиментальном смысле этого слова).

Всем известно устойчивое, можно сказать, наследственное недоверие (если не враждебность) к праву, к законности («законничеству») в российской культурной традиции, пресловутый правовой нигилизм. В этом сойдутся и власти предержащие, и их подвластные, и человек с улицы, и изощренный мыслитель, который к тому же будет настаивать на таком «ином», внеправовом бытии как на неотчуждаемой национальной или конфессиональной самобытности и даже доказательстве нашего превосходства над механичным и холодным Западом, подобного превосходству благодати над законом.

Интересно обдумать связь отечественного правоборчества с идеей особой духовной миссии русского народа и русского государства, «Нового Израиля», не «Израиля века закона», а «Израиля века благодати», впервые прозвучавшей уже в XI веке у Иллариона митрополита Киевского, в его «Слове о Законе и Благодати», похвальном слове князю Владимиру, крестившему Русь, которого он удивительным образом уподобляет не апостолам (естественная, казалось бы, аналогия), а Моисею, законоположнику и вождю избранного народа.

За неприятием безличного права «западного» типа и предпочтением ему «права властного лица», не подлежащего суду (о чем, естественно, у Иллариона речи не идет, но что подробно рассматривается в позднейших трудах о.

Павла Флоренского) стоит идея теократического общественного устройства. Законы и формальное право при этом мыслятся как принадлежность общества принципиально секулярного. Если Россия, по словам Рильке, «граничит с Богом», то о каких правах может идти речь в такой пограничной области? Каким *правом* обладает человек перед Богом, творение перед своим Творцом, в библейских образах – горшок перед создавшим его горшечником? Не является ли автоматически всякий разговор о «своем праве» роптанием и бунтом твари? Какие законы можем мы считать неотменимыми перед Его непостижимой волей? Личная воля человека, облеченного властью, предполагается здесь, ближе проводит эту Высшую волю, чем безличные и неизменные законы. Пусть эти *законы*, эти *права* действуют в народах и государствах, удаленных от непосредственного водительства Божия. Мы не будем здесь обсуждать такого понимания теократии (вообще говоря, очень далекого от библейского образца, где в самых лирических стихах псалмов непрестанно возникают темы суда, судебного разбора, защиты на суде[1]), просто констатируем его.

Не *право* и *бесправие*, не *законность* и *беззаконие* – в отечественном менталитете противопоставлены две другие реальности: *порядок* и *хаос (беспредел,* в новейшей лексике*)*. Ирина Борщ блестяще показывает абсолютную несопоставимость *закона* и *порядка* (С. 85–86). *Порядок* прекрасно устанавливается внезаконным образом, путем простого

[1] Ссылаясь на С.С.Аверинцева, И.Борщ напоминает о том, что *народ* Завета представляет собой общество правомочных личностей (С. 32). Сторонники «именной» иерархии возразят: именно потому, что это теократия века Закона! Изъявления же Благодати разуму неподсудны, и *народ* славянофильской мысли состоит из людей, права которых никаким образом не оговорены, поскольку они в них и не нуждаются...

одновекторного насилия – сверху по вертикали власти – и усугубления общего бесправия. Только в полном отсутствии правовой интуиции могла возникнуть знаменитая формула «диктатура закона»: диктатура ведь значит не что иное как «чрезвычайное положение», так с римских времен называется ситуация приостановления действия общих законов и гражданских прав. Если бы не советская привычка к бессмысленным хлестким лозунгам типа «диктатура совести» или «культ личности народа», следовало бы назвать искомое проще и точнее: *Порядок!*

Причиной такого недоверия к праву можно считать неудачность и бесчеловечность многих российских и, тем более, советских законов. Об этом говорят многие русские пословицы, вроде всем известной «Закон что дышло» и более редкой, которую приводит митрополит Антоний Сурожский: «Закон как лужа: мелкую перепрыгнешь, а глубокую обойдешь». Лучшее в таких законах, как многократно говорили, то, что они не исполняются. Но, если следовать пути, указанному Ириной Борщ, мы увидим в этой правофобии следствие некоторых более общих и разных, заметим, предпосылок.

В одном, «государственническом» варианте она питается такой системой ценностей, где человек («отдельный человек») заведомо ниже внеличностных начал, «державы», «идеи», «общего дела» – то есть аксиологией, которая имеет мало общего с христианской. Здесь располагаются энтузиасты *порядка*.

В другом, «артистическом» варианте, противопоставляющем «любовь» и «живое вдохновение» «безличной норме» и «принуждению» (так здесь толкуется закон), мы видим пренебрежение реальностью мира. Этот полюс

тяготеет к утопии или привычным формам беспредела. Человеку по существу предоставляется негласное *право* не соблюдать закон («обходить» или «перепрыгивать» его – и действовать «по понятию»); при этом у него отнимается *право* обсуждать беззаконие любой власти (а властью в России – властью, а не служением – становится любая общественная должность, начиная с водопроводчика, который самодержавно осуществляет власть над своим клиентом). Таким образом, каждый участник такого общества совершенно самодержавен (там, где это ему удастся) и совершенно бесправен (в других, фатальных случаях). Можно ли с радостью принять такое устройство жизни как отвечающее духу века Благодати?

Обсуждая мысль Владимира Соловьева, Ирина Борщ великолепно обличает критиков закона и «законничества»: «В критике права русскими и в России заключался один фундаментальный порок – не теоретического, а практического, исторического свойства. Лукавство и двусмысленность такой критики заключались в том, что в России отнюдь не право было главным злом и бедой общества и церкви, а скорее наоборот – бесправие, беззаконие, произвол. (...) Абсолютизм власти в России также внутри себя всегда имел настроение правового нигилизма, поскольку и власть не очень-то признавала право и закон. В атмосфере русской жизни, в атмосфере русской церкви писать о ничтожности права в сравнении с любовью было подобно тому, чтобы говорить голодному человеку о вреде переедания» (С. 83–84). Некоторым объяснением этого – иначе совершенно иррационального – лукавства может быть то, что мы говорили выше: главное зло предполагается не в неблагополучии, неустроенности и жестокости общей зем-

ной жизни, а в выпаде страны из области теократии, в том, что она перестанет быть «святой Русью».

Вывод Ирины Борщ решителен: «Оправдание права не может быть безразлично христианской совести, т. к. в конечном счете, оно связано с оправданием человека. (...) Церковь призвана разделить с правом основной пафос – защита человека, защита того, что дорого и свято человеку и Богу, исполнение «всякой правды»» (там же). Заметим, что столь дорогое Вл.Соловьеву слово *оправдание* (*«Научи мя оправданием Твоим»* – стих псалма, вдохновивший, по признанию автора, его труд «Оправдание добра») в церковнославянском передает греческое *dikaioma* и имеет значение «закон», «установление».

Но и привычная ассоциация приверженности к законности с «западничеством» требует корректив. Во-первых, потому, что в своем оправдании законности Ирина Борщ отнюдь не имеет в виду того позитивистского понимания права, которое, как правило, имеют в виду «западники». Во-вторых, потому, что и «Запад» в двадцатом веке испытывает нужду в оправдании права, переживая «кризис правосознания», потерю смысла права, которую Ирина Борщ связывает с потерей образа человека.

Сложные отношения права вне церкви и права в церкви, разобранные, вслед за о. Сергием Булгаковым, в книге Ирины Борщ, как раз и могут указать на какую-то перспективу выхода из этого кризиса. Духовное обоснование права, исходящее из христианской антропологии, возвращает смысл всякому праву. В то же время действие права внутри церкви, реальности мистической, существенно иное, чем в общегражданской реальности. Эту, самую сложную тему книги Ирины Борщ, ее центр, я не могу обсуждать.Заме-

тим от себя, что сама принадлежность к церкви часто (если не обычно) связывается с «правовой жертвой», добровольным лишением себя некоторых важнейших прав, делегированием их какому-то другому началу, вступлением в сословие *рабов*, бесправное по преимуществу, – в пользу послушания, основы внутрицерковных отношений. Пример этому дает сам Христос, принявший «рабий зрак» и отказавшийся тем самым от всяких прав римского гражданина. Что при этом забывается – так это то, что изначально создание церкви Христовой мыслится как введение человека в новое, невиданное *право*: право сыновства Божьего: «Елицы же прияша его, даде им область чадом Божиим быти, верующим во имя Его» (Ин. 1,12). Славянские *область* и *власть* передают греческое *eksusia*, «право», «правомочность», «свобода делать что-либо». В этом значении слово *власть*, к сожалению, переносится в русский текст без перевода, создавая высокий, но смутный смысл: «а тем, кто приняли Его, верующим во имя Его, *дал власть* быть чадами Божиими». В этом, вероятно, великий правовой парадокс христианства в самом его начале.

Опираясь на русских философов и богословов, разделяя интуицию персонализма, исходя из собственного церковного опыта, христианской совести и интуиции, Ирина Борщ напоминает нам о глубоко позитивном смысле права, «смысл и образ которого связан с образом личности» (С. 23). Право (предоставление определенных свобод личности) – не просто инструмент ограничения зла, защиты человека от насилия и злоупотреблений, но (и об этом думают меньше всего) – созидательный принцип: право, защищая возможность разнообразия, создает пространство для осуществления человека.

2008

*

Моралистическое искусство, или о зле посредственности

– « А мораль у этого такова...».
Кстати, вы знаете, что такое мораль?
– Конечно. Это от чего мрут: ну, палка, дубинка...
(Из разговора с детьми)

– Интересно, почему вечера всегда такие скромные?
(Из другого разговора, на закате)

Когда рассуждения заходят об *искусстве* и *религии*[1], почти неизбежно рядом с этими двумя неизвестными возникает третье: *мораль*. Чаще всего, *мораль* в таком случае – это то, что останется в результате вычитания *искусства* из *религии*.

Но иногда дело обстоит и хуже: то, что называют религией, и мыслится как определенный род морали – и вряд ли много больше того. Я говорю: морали, а не этики, потому что в русском языке есть некоторое различие между двумя этими, латинским и греческим, заимствованиями, не говоря уже о собственно русском (впрочем, позднем и ощутимо книжном) термине «нравственность». Приведенная

[1] Этот текст представляет собой выступление на конференции «Искусство и религия», проходившей в 1997 году в Минске. Немецкий поэт, католик Вальтер Тюмлер (Walter Thümler) и православный священник о. Александр Геронимус, чьи имена появляются в ходе изложения, были участниками этого обсуждения.

в эпиграфе детская этимология «*морали*» (по аналогии с «*пищалью*»: «морить – мораль»), в сущности передает тот семантический оттенок, которым пропитано это слово в нашем языке. Если мораль и не уморит до конца, то, во всяком случае, она ощутимо стесняет в движениях. От морали мы не ждем для себя ничего хорошего; мы уверены, что тот, кто для нас ее составлял или нам ее читает, также ничего хорошего от нас не ждет. А это все-таки обидно. «Палка, дубинка» морали обрушится на нас, если мы ее не исполним. Мораль оповещает о неизбежном наказании и уже им является. Наказание это , среди другого, и в том, что моралью нас обирают, отнимая все, что было *до* нее – и отлично без нее обходилось. Например, басня, которую мы прочли, с удовольствием вникая в подробности происшествий, слога и характеров, – вдруг целиком отбирается у нас: оказывается, все это что-то «значило» и само по себе не важно.

То есть, говоря серьезнее, мораль удручает не только своими бедными и безотрадными антропологическими посылками, своим космическим пессимизмом (*У сильного всегда бессильный виноват; И в сердце льстец всегда отыщет уголок* и под.) и злорадством своих сюжетных, «моральных» выводов (ага, так и вышло!

А вы, друзья, как ни садитесь,
Все в музыканты не годитесь! –

а почему бы им, собственно, не сгодиться, ad majorem Dei gloriam, как в одной немецкой сказке?) – но и тем, что она, как метафизика, упраздняет существующее. Она говорит: смысл не в том, что есть; из того, что есть, нужно еще извлечь моральный корень. Корень извлечь, а ботву выбросить.

К моралистам обыкновенно относят тех писателей, которые очень хорошо усвоили conditio humana[1], которые и сами не забудут, и другим забыть не дадут, что мир сей несовершенен, радикально испорчен, человек малодушен и «наши добродетели суть замаскированные пороки», как заметил Ларошфуко. Морализм отменяет историю как историю какого-либо созидания: пороки всегда те же. Свирепым духом этого морализма веет от классической механики: действие равно противодействию; от теории эволюции, производящей отбор по выживанию; от рефлексов Павлова (ах, вот такой несчастной собакой со вставленной фистулой, по которой отделяется слюна, мне представляются все басенные звери, да и вообще все существа у моралистов и нравоописателей, начиная с Теофраста); в общем, от всех наук, которым нас учили в средней школе. Отучивая от какого-то предыдущего знания о мире как детского и неграмотного – и так крепко отучивая, что *научно* и *морально* воспитанный читатель уже не узнает никакого своего опыта в поэтических образах и отнесет все это по разряду авторской фантазии и *эстетики*.

Об эстетике я говорить не собираюсь, а науку неоправданно и необоснованно быстро вспомнила в связи с моралью, хотя бы потому, что она – четвертое привычное неизвестное нашей темы, по крайней мере, молчаливый фон, на котором выясняются другие отношения. Искусство обыкновенно противопоставляется науке – и уже в силу общей *не-*

[1] «Положение человека» (лат.), термин, имеющий в виду наше существование в условиях «падшего мира». Чаще всего «падший» в этих употреблениях реально значит просто: «плохой»; динамический смысл «падшести», то есть соотнесенность с некоторым иным, высшим состоянием, предшествовавшим «падению», при этом просто уходит.

научности может быть сближено с религией (быть может, этот случай и имел в виду Вальтер Тюмлер, говоря о том роде решения нашего сопоставления, когда «веру превращают в искусство», предварительно сведя искусство к существованию в виртуальном, по-старому говоря, «внутреннем», потустороннем критерию истинности мире). Будучи, к сожалению, совершенно несведущей в естественных науках, я, тем не менее, слышала, что противопоставление науки и религии в старом смысле давно не актуально для самих ученых, что новейшая научная мысль оставила и свои доктринальные амбиции и – в целом – тот «научный» образ мира, в который никакими усилиями нельзя вписать действие творящей воли. Но бытовой осадок «научности», которым живет наш современник, принадлежит прошлому. И то, что его составляет, я бы назвала космическим морализмом, с его детерминизмом, с его прямой перспективой причин и следствий; бессмысленных, нетелеологических причин, причин, равнодушных к единичному и уникальному, как мораль.

Я подчеркну, что говорю о морали и морализме, а не о творческих нравственных учениях, таких, как аристотелево, которое не менее имморально, чем «Цветы Зла», – с точки зрения викторианского (назовем его так) морального кодекса[1]. Этим условным эпитетом я обозначаю тот моральный кодекс, который в общем-то по своей сути не слишком отличается от уголовного. Сходство их в том, что они должны охранить общество, общественный порядок от человека: от некоторых его нежелательных и опасных

[1] Просто потому, что исходит из счастья как существа этической жизни – а какое счастье допустимо в мире морализма, кроме осознанной необходимости несчастья или его осознанной полезности.

возможностей (несомненно, оба эти кодекса сохраняют и самого человека от возможного распада его личности, но это скорее побочное действие). Искусство же настолько явно занималось и занимается апологией многих из этих нежелательных возможностей, что общим местом стало определять его как имморальное или даже аморальное. Не буду приводить наглядно эпатирующих выступлений художников против тех или иных моральных устоев (семейной, трудовой, гражданской добродетели и под.). Вспомню менее скандальный – но по существу гораздо более глубокий вызов бытовой моральной мудрости: стихи Дилана Томаса, посвященные умирающему отцу:

Не уходи смиренно в добрый путь,
Пусть старость будет месть и гром и шквал;
Бунтуй, бунтуй, что умирает свет.

Мудрец, ты убедишься: тьма права,
Ведь слово меркнет и чадит, но ты
Не уходи смиренно в добрый путь.

Ты, праведник, когда последний вал
Слизнет твои дела, как пестрый сор,
Бунтуй, бунтуй, что умирает свет.

Безумец, вовлеченный в пляску солнц
И поздно разгадавший: это крах,
Не уходи смиренно в добрый путь.

Муж чести, в чьи глаза глядит, слепя,
Слепых очей свистящий метеор,
Бунтуй, бунтуй, что умирает свет.

И ты, отец, на скорбной высоте
Благослови меня и прокляни.

Но не иди смиренно в добрый путь.
Бунтуй, бунтуй, что умирает свет[1].

Я нахожу это сопротивление морализму более глубоким, потому что оно касается, быть может, его радикальной основы: функции усыпления, усмирения, укрощения жизни, которому даются заманчивые религиозные названия смиренности, просветленности, послушания. Если же хоть на минуту вдуматься, ничто так не противоположно духовному дару мира и кротости, как эта позиция, выраженная во множестве пословичных речений типа «время лечит».

Time is no healer: the patient is no longer here[2] –

холодно возражает на это Т.С.Элиот. И так же, как Д.Томас, но не наощупь, а с открытыми глазами осознания он обличает «высокую мудрость» старости:

Do not let me hear
Of the wisdom of old men, but rather of their folly,
Their fear of fear and frenzy, their fear of possesion,
Of belonging to another, or to others, or to God[3].

И не дерзость, как принято ожидать, противопоставляет автор «Квартетов» этой ложной «ясности» (serenity), а со всей веской обдуманностью – не что иное как смирение!

The only wisdom we can hope to acquire
Is the wisdom of humility: humility is endless [4]

[1] Dylan Thomas. Do not Go Gentle into that Good Night. Перевод мой – *О.С.*
[2] *Время – не врач: больного уже нет на месте* (The Dry Salvages, III).
[3] *Не говорите мне*
О мудрости стариков, но лучше об их дури,
Об их страхе страшиться и безумствовать, их страхе обладать,
Принадлежать другому, или другим, или Богу (East Coker, II).
[4] *Единственная мудрость, которую мы можем надеяться обрести, –*
Мудрость смирения: смирение бесконечно (там же).

Ту же тему я слышу в мандельштамовских стихах о вдохновении:

И когда я наполнился морем,
Мором стала мне мера моя.

Мне кажется, уже из этих примеров нетрудно угадать, что то, что называют (в том числе, и сами художники) иммортализмом, вернее понимать как мораль, и даже моралистический особого порядка.

В этом повороте мне и хотелось бы сегодня увидеть искусство. Несомненно, парадоксальная и скрытая дидактика – не последний и не высший план произведения и производящей деятельности художника. Скорее, это его предварительная, негативная составная, то непременное условие, *после* исполнения которого возможно само произ-ведение, сама вещь искусства, не перестающая удивлять нас своим как будто надчеловеческим, нерукотворным, непросчитываемым (обыденным конструирующим разумом) качеством *целостности*. Качеством целого, которое не равно сумме своих составляющих.

Самые интересные и плодотворные сближения художественного опыта с духовным производятся – как это сделал о. Александр Геронимус – на другом материале: на материале созерцаемых образов, которые могут быть до странности сходны. При этом остается загадкой, каким же образом темная, дикая, страстная, не прошедшая аскетической обработки душа художника видит что-то родственное тому, что известно подвижнику? Или это игра случая, иррациональное, *несправедливое* («*но правды нет и выше!*») благоволение небес к *гулякам праздным,* так оскорблявшая Сальери? К мелким, черствым, эгоистичным и расчетливым существам, как Импровизатор из «Египетских ночей», как

множество высоких авторов в мемуарах их современников. Несоразмерность, которая заставила Заболоцкого закончить свои размышления на эту тему открытым вопросом:

> Почему, поражая нам чувства,
> Поднимает над миром такие сердца
> Неразумная сила искусства?

Всем известно романтическое решение этого вопроса, по-своему благополучное: да, таков автор до и вне действия художественного дара («*Пока не требует поэта*»); действие же этого дара иррационально («*неразумная сила*») и не ограничено никакими личными свойствами одаряемых. Нет, пожалуй, кое-чем ограничено: приличного и порядочного человека этот дар не посетит. Человек искусства не только *может* быть монструозен: он едва ли не *непременно* монструозен, это едва ли не его профессиональная обязанность, быть жалким моральным чудищем. На этом месте – на месте обязательности того, что «обыватель» назовет дурным поведением, – романтизм становится богемой, особого рода жизнестроительством – если можно так назвать преднамеренное и небескорыстное (поскольку имеющее в виду «создание шедевров») разрушение всего окружающего.

Я не испытываю ни малейшей приязни к богеме и не возьмусь ее защищать даже ради памяти о людях, дорогих для меня, создавших прекрасные вещи и при этом принадлежавших богеме всем своим образом жизни. Я продолжаю думать, что связь между этим образом жизни и их созданиями – просто отрицательная. Расхожие рецепты богемы, которые мне приходилось слышать от множества наших сочинителей, не создавших при этом ничего заметного (например: «Чтобы написать стоящие стихи, необходимо влюбиться в мерзавца» или «Великое стихотворение –

это или история болезни, или история преступления» и т. п.) внушают мне отвращение одной своей недодуманностью. Почему, скажем, не обсуждается тот простой факт, что миллионы историй преступлений и историй болезни не породили «Цветов Зла» или «Братьев Карамазовых»? так же, между прочим, как бесчисленные фрейдовские комплексы и психические патологии, будто бы неотделимые от гениальности? почему не подумать о том, в какое монотонное психическое состояние втягивает человека настоящая болезнь, настоящее преступление, настоящая страсть к мерзавцу, не оставляя ему свободных зон для обдумывания *«формы плана и как героя назову»*. И – в какое монотонное состояние втягивает богема как род жизни? Но то – романтическое, как его принято определять, – наблюдение над странным контрастом «темного» или «ничтожного» художника и его «божественного глагола», из которого скроила свою пародию богема, стоит обсуждения. И чаще всего, по моим наблюдениям, именно богему, то есть пародийное эпигонство романтизма, и имеют в виду, когда говорят о романтизме вообще.

Описать богемный сдвиг этой темы, мне кажется, помогает один феномен человеческой культуры, отмеченный общим языкознанием (автор этого наблюдения – Э.Бенвенист). Я имею в виду так называемый парадокс перволичного высказывания. Не все высказывания возможны в перволичной форме; некоторые глаголы, употребленные таким образом, да еще в настоящем времени, создают заведомо невозможные – в своем прямом смысле – высказывания. Простейший пример: «Высказывая эти мысли, я заблуждаюсь». В будущем времени – то же: «В последующих рассуждениях я буду заблуждаться». При этом во всех других лицах фраза такого рода будет совершенно нормаль-

ной: «Высказывая эти мысли, он заблуждается». Так вот, мне кажется, богемный дискурс нарушает парадокс перволичного высказывания. Вот образец: поэтесса о себе:

Жила в позоре окаянном,
А все ж душа белым-бела...

За несколько десятилетий до нее – Есенин:

Пускай бываю иногда я пьяным,
Зато в глазах моих прозрений дивный свет

Да, почти то же напишет Клодель о Верлене:

И лучше напиться, как свинья, чем быть похожим на нас –

но, заметим, в *третьем* лице! И это не вопрос грамматики, это вопрос, я бы сказала, той стыдливости, которая положена в основу человеческой реальности; в том числе, речевой, но только – в том числе. Знаменитый призыв, уже несколько переходящий черту этой стыдливости: «Полюбите нас черненькими!», в перволичном богемном варианте (приблизительно: «черненьким я себя люблю, потому что и так получше некоторых!») становится полной непристойностью.

Итак, мое отношение к богеме ничуть не одобрительнее, чем у ненавистного ей «обывателя». Впрочем, и сам этот «обыватель» если чем и неприличен, то тем, что он точно так же, как богемный гений, нарушает парадокс перволичного высказывания. Правда, во фразах и бытовых жестах другого рода. Приблизительно в таких, как известные благодарственные слова фарисея. Если же на месте евангельского мытаря мы представим грешника, который говорит: «Спасибо, что Ты не создал меня таким, как этот, порядочным, чистеньким и т. п.!» – мы получим полную картину противостояния богемного гения и обывательской среды.

Но вернемся к теме «несправедливого дара», «неразумной силы искусства». Боюсь, что мы касаемся при этом слишком большой темы, не морального, не эстетического, а богословского ряда: темы благодати и свободы воли. Совсем ли несправедлива эта несправедливость и неразумна такая неразумность, вопреки ли она *всему* в «гуляке праздном» или с чем-то в нем связана, с чем-то, чего бытовая мораль не отмечает как добродетель, отсутствие чего не относит к порокам и что не вменяет к исполнению? Один из православных подвижников писал, что в любом истинном даре участвует человеческая свобода: дар не даруется без некоторого глубокого согласия принять его.

Какого же рода согласие, согласие на что можно предположить в художнике? Ответ на этот вопрос и привел бы нас к представлению о том, что такое искусство (или произведение) как моральный урок.

В сущности, кратчайшее, минимальное условие существования в роли художника уже названо:

> Но быть живым, живым и только,
> Живым и только до конца.

Становится ли что-нибудь яснее из этого определения? Боюсь, что нет, потому что само представление о «*жизни*» и о «*быть живым*» относится к самым забытым – забытым, не в последнюю очередь, усилиями бытовой – как сказал бы герой Достоевского, евклидовой – морали, которая требует от своих воспитуемых вовсе не «быть живым», а «быть правильно исполняющим определенные запреты и предписания». Такого рода дидактическая установка легко становилась ходовой религиозной моралью и провоцировала естественное сопротивление со стороны тех,

кто имел вкус к художественному восприятию жизни (как Ницше).

Эта мораль, позиция дистанцирования, получала в немецком языке имя «дух» (Geist) и противопоставлялась «жизни» (Leben) как имманентности (в частности, в мысли Томаса Манна), могучей иррациональной силе, не ведающей различения добра и зла. Моралисты избирали этот «дух» против этой «жизни», художники – «жизнь» против «духа». Томас Манн предложил «герметически» связать их, смягчая противостояние Мифа («жизни») в его красоте, плодотворящей силе и нечеловеческой жестокости, и Гуманизма («духа») при посредстве третьего участника действия – Иронии. Но откуда взялась сама эта тема противопоставления «жизни» «духу»? Разве не говорят нам первые же страницы Писания о противоположном их отношении (Быт. 2,7)?

Здесь мы сталкиваемся с той заброшенностью темы природы (или мира, или творения, или жизни) в морали, и в религиозной морали в том числе, о которой говорил Вальтер Тюмлер. Механическая и утилитарная, циническая по существу картина жизни (ср.:

Жизнь есть товар на вынос...)[1]

составляет общее пространство «современности», внутри которого, не меняя его, хотят поместить уголок «религиозного». Но религиозное в пространстве таких свойств поместиться не может! Оно принимает в нем такой же условный вид, как изображение нимба над головой свято-

[1] То, что в этих стихах Бродского именуется «жизнью», другой поэт назвал бы «житьем»:

Ты благо гибельного шага,
Когда житье тошней недуга...

го в поздней благочестивой живописи натуралистического письма: в таком зрении нимб *не* виден! И он может читаться или как простая аллегория среди неаллегорического изображения, или же – в согласовании с ним – как особый головной убор, очевидно, из легкого металла, из фольги.... Так же, на мой взгляд, выглядят и морально-религиозные предписания в своей популярной версии – они дают множество конкретных рекомендаций, но не охватывают всего реально присутствующего пространства жизни, его глубины, того, что его строит[1].

У искусства, пока оно искусство, а не производство вещей в форме вещей искусства (что мы все чаще наблюдаем), есть знание о другом образе жизни. Оно выражает его радикально: оно говорит, что все прочие образы жизни *жизнью* просто не являются.

[1] Но о том, какие далеко не «эстетические» последствия имело сужение «добродетели» и «праведности» до скупого исполнения некоторых простейших и одних на все случаи требований, в какой мере оно оказалось ответственно за то, что нацистские акции могли осуществлять люди с сознанием собственной моральной безупречности, писал человек совсем другого, чем Ницше, склада, Дитрих Бонхеффер: «С социологической точки зрения речь здесь идет о революции снизу, о бунте посредственности». И далее: «Недоверие и подозрительность как доминанты поведения есть не что иное, как бунт посредственности» // Д.Бонхеффер. Сопротивление и покорность. М., Прогресс, 1994. С. 256, 257.
Но об этом же – в другом, более мягком тоне – свидетельствует и православный подвижник нашего века: « Мне кажется ясным, что все страдания мира никак не могут быть приписаны Творцу мира. Люди странным образом избирают не лучшее, а нечто среднее. Не говорю – худшее, но среднее. Однако это среднее, когда каждый цепляется за него и не хочет расширить сердце свое больше, это среднее все же становится тесным. Так, *вся наша жизнь проходит в борьбе с теснотою сердца людей*. И скажу правду, нередко я стою на грани отчаяния» (Письмо от 27 июля 1957 года) // Архимандрит Софроний (Сахаров). Письма близким людям. М.: Отчий дом, 1997. С. 54.

Und solang du das nicht hast
Dieses: Stirb und werde!
Bist du nur ein truber Gast
Auf der dunklen Erde[1].

Образ жизни – блаженная тоска, *Selige Sehnsucht*. И тоска не по «иному» миру, а по этому, «вот этому», скажем по-гетевски. Образец ее – жизнь природы, которая только так и может длиться. Моральный рецепт искусства (который выражается не столько в словах, как приведенные выше гетевские и пастернаковские, но прежде всего – в самой форме произведения, в пороговости этой формы в сравнении с формами не-произведенными) – радикализм. Он так настоятелен, что это и заставляет меня говорит не о моральности, но о морализме искусства, о его дидактическом задании.

И это *морализм естественного* (см. второй эпиграф). Упомянутые выше в связи с разными цитатами «кротость», «смирение» и т. п. – не социальные, не условно-традиционные и психологические добродетели, а то, для чего русский язык не выработал своего слова, смысловой круг которого расходился бы от «растения» до «благородного мужа», как в латинском *virtus* или греческом *arete*. Этот морализм основан на *знании живого как благородного*. Все другое не просто плохо или нечестиво – оно не живо. Мелиорация неживого, селекция среди неживого не входят в интересы художника. Но ведь они не входят и в интересы

[1] *И пока у тебя нет этого,*
Вот этого: Умри и стань! –
Ты только унылый гость
На темной земле.
Гете, «Блаженная тоска».

жизни – и с особой силой в область той жизни, о которой говорит Господь *(Ин. 10,10)*.

Жизнь ведь тоже только миг,
Только растворенье
Нас самих во всех других
Как бы им в даренье.

Только свадьба, вглубь окон
Рвущаяся снизу,
Только песня, только сон,
Только голубь сизый.

Воздушная версия этой темы у Пастернака рядом с огненной гетевской кажется более благополучной в «моральном» отношении: почти проповедь альтруизма! Но сколько беспечности в этом перечислении, в подборе уподоблений – и в финальном уподоблении, в этом «голубе сизом», улетающем куда-то в свою родную фольклорную стихию!

Блаженная тоска, говорит Гете. Беспечность, говорит Пастернак[1]. Безмерность, сказала бы Цветаева. То, что говорит Блок, можно было бы, наверное, связать со словом Верность (верность как очарованность). Внимание – слово Рильке. Печаль (так, что в ней слышно: попечение) – слово Ахматовой...

Эти слова (точно или неточно они мной здесь подобраны) составляют своего рода поэтическую науку жизни; моральную науку. И любое из этих слов (а их ряд, естественно, можно продолжить, вспоминая другие поэтические миры)

[1] Ср.: «А для того, чтобы быть добрым, его принципиальности недоставало беспринципности сердца, которое не знает общих случаев, а только частные, и которое велико тем, что делает малое». «Доктор Живаго». Борис Пастернак. ПСС в 11 томах. Т. IV. С. 250–251.

вопиющим образом не отыщет себе места в списке моралистских понятий.

К нашему счастью, есть место и для этих бездомных в человеческом общежитии слов, и лучше этого места не найдешь. То место, где к негодованию филантропического морализма разбивается сосуд с драгоценным миром. И если благоразумному разбойнику первому обещается быть в Царстве, то женщине, совершившей эту неразумную трату, первой или единственной обещается вечная память на земле. Я хочу сказать, что художник как моралист ближайшим образом примыкает к евангельской науке жизни там, где практическая «мораль» должна от нее отойти с негодованием, если она остается верна себе.

Враг «нормального» моралиста – в общем-то, уголовный преступник. Враг художественной морали – посредственность. Опасность криминальных или около-криминальных наклонностей не требует доказательств. Но опасность другого зла, зла посредственности, вероятно, мало кто кроме художников оценил[1]. Говоря о пародийной схватке богемного «гения» и «обывателя» (а такие фигуры, как «вожди» нашего столетия, прекрасно соединяют в себе два эти неприличия), я вовсе не перестаю считать реальным и глубочайшим противостояние художника и посредственности. Стихотворение Гете, из которого я привела последнюю строфу, открывается предупреждением:

Sagt es Niemand, nur den Weisen,
Weil die Menge gleich verhöhnet:

[1] Но именно так может понимать художник евангельское событие: «Этот праздник, это избавление от чертовщины посредственности, этот взлет над скудоумием будней...» Указ. соч. С. 124.

Das Lebend'ge will ich preisen,
Das nach Flammentod sich sehnet[1]

Остается только уточнить, каким же образом «неодаренность», которую принято считать основным свойством «посредственности» и гетевской «толпы», можно вменять как порок, и к тому же тяжелейший? Не этой ли элитаристской спеси и боится скромная и добродетельная «толпа» в своих монструозных «гениях»? Хотя я не надеюсь, что моему отрицательному ответу поверят, тем не менее, скажу, что не о «способностях» и «одаренности» в обычном смысле идет речь. Что посредственность, о которой мы ведем речь, – дело личного выбора, а не природной обделенности. Выбора житья без жизни, выбора недогадливости и невменяемости.

Кто в здравом уме выберет такие вещи, можно спросить? Тот, кто полагает, что таким образом будет от чего-то защищен: от чего-то непредсказуемого, неуправляемого, свободного от тебя. Выбирает – и защищает свой выбор. Потому что этот выбор приходится отстаивать, может быть, еще более ожесточенно, чем другой: беспечная, тоскующая об огне, безмерная, печальная, внимательная жизнь не перестает навещать человека до последних дней – и на каждый ее приход приходится отвечать с большей и большей беспощадностью.

1998

[1] *Не говори никому, только мудрому, Ибо толпа поднимет на смех. Я хочу славить живое, которое тоскует по смерти в пламени* (нем.).

Власть счастья[1]

В Прологе «Золотого Петушка» появляется главное его действующее лицо, Звездочет. Это знак: все, что мы увидим, будет происходить в ином мире:

Негде, в тридевятом царстве,
В тридесятом государстве –

в сказке. Это значит: где-то близко к самой сердцевине поэзии, к самому «правильному» искусству. По словам Новалиса: «Сказка есть как бы канон поэзии. Все поэтическое должно быть сказочным».

В самом деле, стихия сказки освещает самые драматичные, тревожные, мрачные сочинения просто в силу того, что они принадлежат искусству. Само вещество искусства – звук, цвет, жест, свободное слово – похоже на волшебные предметы в сказках: на золотые яблоки, волшебные дудки, говорящие деревья. Похожи тем, что обладают необъяснимым богатством. Один мазок красного у Рембрандта, комбинация трех звуков в начале моцартовского «Юпитера» – и этой щепотки художественного вещества хватает поколениям и поколениям!

С другой стороны, волшебная сказка – самый чистый и «формальный» поэтический жанр – часто превращается

[1] Вступительное слово на Международном оперном фестивале «Bregenzer Festspiele». Брегенц (Австрия), 20 июля 2000 года.

в иносказание совсем иной, философской или политической реальности:

Сказка ложь, да в ней намек,
Добрым молодцам урок,

как завершает действие нашей оперы Звездочет. Легко предсказать, что такое обращение со сказкой особенно часто случается там, где свобода художественного высказывания затруднена, где под покровом «выдумки для детей» автор собирается сообщить совсем недозволенную вещь для взрослых. Где требуется обойти «чуткую цензуру».

Сказки Пушкина (в общем-то для каждого ребенка в России первая встреча с поэзией происходит именно в них) в целом не таковы. Упоение красотой языка, его гармонией и игрой, сменой тонких настроений и полным отсутствием дидактики – это то, что мы запоминаем навсегда вместе со стихами его сказок. Прежде всего это сказка о слове, о соединении слов, о ритме и созвучии:

В синем небе звезды блещут,
В синем море волны плещут...

У пушкинских сказок не только *happy end:* у них и, так сказать, *happy beginning*. Все их действие разворачивается в мире счастья, и рассказывает их как будто не человек, а сам язык.

«Петушок», последняя и печальная сказка Пушкина, исключение в этом ряду. Она иносказательна, политична, автобиографична[1]. В ней есть «намек» или «намеки». Тем

[1] Это единственная сказка Пушкина, сюжет которой не фольклорен, а литературен: он взят из «Сказок Альгамбры» Вашингтона Ирвинга, и его экзотичность бросается в глаза. Я имею в виду не столько внешний восточный колорит, но прежде всего – центральное место, которое принадлежит в сюжете магии, что в целом чуждо пушкинскому миру.

более это относится к тому образу, который сказка приобрела в чтении Римского-Корсакова[1]. И реакция цензуры не заставила себя ждать: привкус политической сатиры был опознан. Пушкинский текст был опубликован с цензурными сокращениями, опера Римского-Корсакова не допущена к постановке.

Римский-Корсаков взялся за пушкинского «Золотого Петушка», обладая репутацией мастера музыкальной сказки[2] – в том смысле сказки, с которого мы начали. Стихия этого праздничного «иного мира» (что для Римского-Корсакова совпадало с «восточным») окружает в опере Шемаханскую Царицу. Ее голосом поет сказка. Это образ, близкий Шехерезаде или Лелю из его «Снегурочки»: магия древнего, природного и женственного. Магия самой сказки, «канона искусства», овладевающая любым тираном: свирепым Ханом Шахрияром или грубо-комическим Царем Додоном. Зловещая двусмысленность пушкинской Царицы здесь исчезает. Звездочет и Царица представляют собой у Римского-Корсакова Сказочника и саму Сказку. Остальные персонажи – призраки в их руках. В этом-то и состояла недопустимость его сочинения: политическая недопустимость. Оперу поняли как «урок царям», как музыкальную расправу над властью, над претензиями самодержавия. Самая неограниченная земная власть (а Додон у Корсакова – беззаконный царь) временна и тем самым ил-

[1] Так, например, неожиданно сатирически звучат у Корсакова характерно русские мотивы. Но политическая мотивация такого обращения с фольклором достаточно прозрачна: имеется в виду псевдофольклорная стилизация императорского двора и вообще официоза предвоенных лет, казенный à la Russe.

[2] И, среди других своих сказок, уже написав оперу на пушкинскую «Сказку о Царе Салтане».

люзорна. Над этой властью есть другая власть, напоминает «Золотой Петушок»: власть Сказочника, то есть власть искусства, которому принадлежит последний суд над реальностью. В другом тоне, в другом жанре мы слышим нечто очень близкое словам Гельдерлина: «Чему остаться, скажут поэты».

Я позволю себе несколько углубиться в пушкинский сюжет, который и сложнее, и печальнее, чем оперный. Воскрешенный Римским-Корсаковым Звездочет «весь, как лебедь, поседелый», у Пушкина погибает; все сказочное – сверкающее, звенящее, белоснежное – исчезает, как призрак, как наваждение:

А царица вдруг пропала,
Будто вовсе не бывало.

Действие кончается полным затмением. Погибли или исчезли все его участники, один за другим. Апофеоз пушкинских «счастливых концов» – сцена всеобщего прощения

Царь для радости такой
Отпустил всех трех домой –

здесь невозможен: прощать больше некому, победителя нет. Тишина и страшный смех Царицы в финале оставляют нас с общим впечатлением какого-то зловещего предсказания – кому оно? Зная события пушкинской жизни, мы можем сказать: это его вещий страшный сон. «Намек» и «урок» *пушкинской* сказки не так однозначны, как указание власти ее места. Этот урок обращен и к художнику. И звучит он приблизительно так: берегись близости к власти! Или так: от судьбы не уйдешь!

Исходя из пушкинского мира как целого, мы знаем: Звездочет – художник, в каком-то смысле сам Пушкин. Ху-

дожник, поэт у Пушкина – не эстетический деятель в позднем понимании: это представитель какой-то иной власти, другой мудрости и силы, «любимец богов», кудесник, пророк. Одна из таких пушкинских метаморфоз поэта – Юродивый в «Борисе Годунове». Обычно у Пушкина этот вещий поэт является в паре с земным властителем. Их встреча представляет собой поединок – поединок земной власти и неземного дара. Здесь это Царь Додон. В других случаях это непобедимый князь Олег, самодержец Борис... Поэт несет в себе знание о собственной свободе в мире; две возможности подчинить себе человека, которыми располагает власть, устрашение и подкуп, для него призрачны: ему не нужно ничего из того, что может предложить тиран, – и он не боится ничего из того, чем тот ему грозит:

> Волхвы не боятся могучих владык, –
> А княжеский дар им не нужен.

Власть же этой свободы от себя не признает. Больше того: она исходит из невозможности существования такой свободы в мире: каждый чего-то боится и чего-то хочет, и это рычаги ее силы.

> Волю первую твою
> Я исполню, как мою,

обещает Царь Додон отплатить за волшебный дар, за вещего Петушка. Этот поединок власти и дара у Пушкина неизменно кончается победой дара. Можно увидеть в этом реванш за то унижение, в котором самому Пушкину пришлось прожить жизнь. Можно увидеть эпизод той общеевропейской борьбы за автономию искусства, за творческую свободу человека, которую вели и европейские современники Пушкина: Гете, Шиллер...

Но, быть может, потому, что в российских условиях художник был несвободен от политической власти больше, чем где-нибудь, феноменология отношений власти и дара у Пушкина описана с особой глубиной. В чем, как видно из всех его сюжетов, заключена слабость тирана? В его неспособности знать *будущее* – и, следовательно, в его неспособности знать *настоящее*, поскольку оно обращено к будущему. Князь Олег хочет знать, что происходит на самом деле – и потому спрашивает о будущем:

> Скажи мне, кудесник, любимец богов,
> Что сбудется в жизни со мною?

Так, и в «Золотом Петушке» слабость Додона состоит в его неспособности предвидеть нападение противника: в этом он и ищет помощи у кудесника. Это, собственно, вечная и всеобщая слабость человека, сама conditio humana: неведение будущего. Носитель власти, в других отношениях поставленный над человеческим, в этом отношении остается таким же слепцом. В парадоксе человека, поставленного в нечеловеческие условия, взявшего на себя нечеловеческие полномочия и при этом остающегося не более чем человеком, и состоит драма власти, тем более грозная, чем неограниченнее сама власть. Она всегда под угрозой будущего и настоящего. Окончательное всевластие предполагает знание будущего. Властитель готов любым путем заполучить его: и первый путь, который приходит ему в голову, – магический, конечно. Царь (и вообще земная власть) хочет быть магом – или по меньшей мере иметь мага в своем распоряжении. На своих условиях. И в этом заключено особое, уже удвоенное неведение власти. Она не знает, к какой силе обращается. У магического мира свои законы, и это очень жесткие, механические законы. Сюжет

«Золотого Петушка» у Пушкина показывает механику магического: месть волшебного мира за попытку его эксплуатировать.

Однако тема вдохновения у Пушкина обычно не имеет ничего общего с магией. «Золотой Петушок» во многих отношениях пародирует его вечный сюжет Поэта и Царя: Царь Додон – слабый, теряющий силу владыка; Звездочет – скопец (скопец у Пушкина обычно не художник, а критик) и тоже «слабый» волшебник (царь здесь оказывается в силах убить прорицателя, что невозможно представить в других пушкинских сюжетах); Шемаханская Царица – сомнительная тень «прекрасной девы», которой у Пушкина обычно представлена Муза, вдохновение. Состязание двух стариков за эту «девицу» выглядит мрачным гротеском.

И зачем тебе девица? –

разумно спрашивает Додон. Его можно спросить о том же.

Волшебник и Царь, Певец и Тиран – привычная тема классического искусства. Дуэль власти как персонифицированного насилия – и свободного дара, вдохновения, происходящего из неведомых, неучитываемых властью инстанций, – не исчерпанный историей сюжет. Можно вспомнить эпизод из судебного процесса над Иосифом Бродским, когда официальный Союз писателей выдал справку о том, что Бродский «поэтом не является», а судья ставит вопрос: «Откуда вы вообще решили, что вы поэт?» И замечательный по своей простоте ответ Бродского: «Я думаю, это решает Бог».

В отношении искусства «классическое» самовластие могло реализовать свои возможности лишь на последнем

этапе создания: запретить публикацию, то есть, помешать тому, чтобы сочинение встретилось с миром. Она могла распоряжаться автором – человеком и его сочинением. Но замысел, «наука тайная», вдохновение – сюда ее возможности не простирались. Здесь при любом деспотизме сохранялось то, что Блок назвал «тайной (то есть таинственной) свободой». Лишить себя такой свободы мог только сам автор.

Великий русский лирик XX века Александр Блок в своей Пушкинской речи, вероятно, первым заговорил о зловещей *новой* возможности власти: вмешаться в самые источники вдохновения, в тот момент, когда поэт «вслушивается в родной хаос» и «приводит его в строй». В коммунистической России 1921 года было, казалось, очевидно: речь идет об идеологии, о власти нового типа, идеологически обоснованной. Однако история нашей страны показала, что власть идеологии, исказившая сознание множества и множества людей, тем не менее оказалась не в силах исполнить предвещания Блока: источники творчества остались вне ее досягания. Великие создания свободного искусства, музыки, словесности, живописи, созданные в ситуации идеологического террора, доказывают это. Правда, за «тайную свободу» пришлось платить дорого, как никогда: и часто жизнью. Можно вспомнить мученическую судьбу наших лучших художников. Верность свободному (вовсе не политически ангажированному – случай Мандельштама) искусству стала гражданским и едва ли не религиозным подвигом. Он был бы немыслим без той тайной и молчаливой поддержки, которой общество сопровождало художника. Быть может, свободное искусство никогда не было так насущно необходимо и дорого человеку, как в эпоху этого го-

нения на культуру. Именно здесь оно открыло свою далеко не «чисто эстетическую», спасительную силу.

И вот теперь мы слышим о кризисе искусства – и даже о «смерти искусства» – в мире, где тема власти в ее классическом варианте как будто уходит на задний план. Об этом говорят сами художники – в либеральной цивилизации, которая служит образцом и для тех областей, где вполне реальны старинные отношения власти и человека! И хотя мы в Росссии прекрасно знаем эти отношения и никто не поручится, что нас не ждут новые рецидивы идеологической власти, и какая-нибудь новая цензура всегда наготове – и тем не менее, в общем историческом моменте все это представляется анахронизмом. В новой либеральной цивилизации авторов не приговаривают к смерти за стихотворение или холст и вряд ли серьезно отнесутся к таким суевериям, как волшебная сила искусства (а то, что называли «магией», «наукой тайной», теперь благополучно вписано в структуру общества, в его маргинальные зоны и никак не является соперником «реальной» власти: оно представляет собой одну из разновидностей потребления, потребление «таинственного» и «сверхъестественного»). Кажется, личное самовыражение (в том числе, артистическое) никогда еще не было так мало ограничено, никогда так не поощрялось. И в этом-то обществе искусство само заявляет о своей смерти!

Слишком просто было бы заключить (как это делают довольно многие), что отсутствие гонений, отсутствие власти, враждебной свободному творчеству, отсутствие полярного напряжения и создает эту тягу к тепловой творческой смерти. Но мне представляется, что дело не в уходе

власти со сцены, а в том, что она принимает другую, еще не слишком опознанную форму – и как раз в этой форме она оказывается в силах проникнуть туда, куда не мог проникнуть классический и идеологический деспотизм. Безличная власть, у которой как будто нет носителей, которая не прибегает к явному насилию. Но видимо, она еще более несовместима с присутствием вдохновенного творчества. Как попытаться назвать ее? Власть потребительского принципа, как давно принято? Но в ней есть другой, и быть может, более существенный мотив: это власть всеобщей изоляции, изоляции и защиты от Другого, которая кончается самочувствием герметического одиночества, непроницаемости нашего существования для чего бы то ни было Другого. Изоляция социума в мире, человека в социуме.... «Крепости цивилизации» (П.Тиллих) должны охранять общество и человека от стихийных сил природы, человека от человека и т. п. Кажется, они начинают исполнять свое назначение слишком хорошо, и охранные стены превращаются в тюремные. Принцип надежности и безопасности, *safety* – принцип избежания несчастья, защиты от вторжения других начал, утверждение некоей абсолютной независимости как предел. Независимости человека как такового, как он понимается: прежде всего, как *homo faber*. Человек, противопоставленный миру как субъект объекту, властвующий над объектом, постигающий его и употребляющий в своих целях. Человек, овладевающий внечеловеческим – в том числе, в самом себе (собственной областью бессознательного в психологии, собственной наследственностью в генной инженерии).

И эта крепость, построенная против всего непредвиденного и нежелательного, оборачивается тюрьмой. Успокоенность и порядок – отсутствием жизни. Оказывается, что

удаление вопиющего зла – еще не благо. Скука и развлечение – плоды этой «гарантированности», *safety* (в общем-то, не менее иллюзорной, чем власть Царя Додона). Мы непрерывно слышим о глубочайшем кризисе общения – во время неслыханных возможностей общения. И странно ли? ведь реальное общение невозможно без самоотдачи его участников, а это уже переходит границы «надежности и безопасности», «независимости», *safety*.

Новейшее искусство и новейшая мысль необыкновенно чувствительны к власти. Они обнаруживают ее присутствие всюду: в трагедии Расина и в бытовом суеверии, в традиционной педагогике и в самом языке... Власть – едва ли не центральная тема новейшей мысли: поиски властных структур, сопротивление им, освобождение от власти (от власти идеологий, мифов, символов – деконструкция, демифологизация и т. п.), от любой зависимости.

Новейшее постмодернистское искусство сплошь социализированно. Оно целиком обращено к структурам, которые может только пародировать, разрушать, показывать их мертвый характер. Оно пародирует культ производительности, оно играет мнимостью тиражированных вещей, отношений и т. п. и т. п... Оно попало в рамки герметически замкнутого общества. Его герой и автор – фатально замкнутый человек. Мы не слышим голоса Другого, который и составлял существо искусства и того опыта, который оно сообщает, и ничто не сообщает его проще и полнее.

Этот опыт – возвращаясь к нашему началу – опыт сказки: не борьбы за освобождение – а уже наличной, каким-то необъяснимым образом обретенной освобожденности. Ее знак – триумф: блеск, звон, ликование. Как писал обреченный на гибель Мандельштам:

И пред самой кончиною мира
Будут жаворонки звенеть.

Но если современный художник будет делать то же, что мандельштамовский жаворонок, скорее всего, в нем заподозрят отсутствие совести и человечности. С тотально-социализированной точки зрения обращение искусства к другому, к звону и блеску, будет описано как эскапизм, как побег от реальных тем и проблем. В действительности же, по-моему, это и есть самая актуальная – и гражданская в том числе – задача искусства: разгерметизирование общества, истории, человека, пробивание окна в глухой стене нашей цивилизации – *вида на мир*. Вида на счастье, а не на избегание несчастья.

Мотив принадлежности чему бы то ни было – рискованная тема после тоталитаристского злоупотребления «общим». И кто больше, чем в России, это понимает! Искусство и мысль отстаивают человеческое право на независимость – но есть и другая, и глубочайшая потребность человека: быть причастным, принадлежать чему-то, в чем он видит собственное исполнение, собственное будущее.

То, что мы называем счастьем – не удовольствием, не комфортом, а именно тем живейшим и острейшим состоянием, которое часто выражается самым парадоксальным образом – в слезах («слезы счастья душат грудь», Блок; «В слезах от счастья отстою», Пастернак), связано с забвением себя, с покиданием собственных границ, с соприкосновением с чем-то бесконечно превосходящим твою данность, с чем-то нескончаемо, навсегда *новым* (а человек как есть для себя редко нов). Это может случиться в общении: с собственной глубиной, с другим, с прекрасным созданием, с природой, с миром. Тиран не может дать этого – и цивилизация не может. Но только это и есть настоящая власть:

власть счастья, которую человек не только «признает», как все другие власти, но которой он *хочет*.

Искусству дан этот дар, который власть принимает за магический, и потому ее отношения к художнику превращаются в спор о власти. Но художник, или человек, переживающий вдохновение, свое или чужое, как настаивает Пушкин, «тайно свободен» от власти тирана не потому, что сам он всевластен и автономен, а потому что он послушен другой власти:

Правдив и свободен их вещий язык
И с волей небесною дружен.

Мы слишком привыкли думать об искусстве как о выражении или изживании разнообразных травм и комплексов, как о критике зла и лжи. Можно вспомнить и о другом, счастливом искусстве, которое рождается не из боли и ущербности, а из полноты бытия, как об этом сказано в старинном изречении: «От полноты сердца глаголют уста».

Потому что мы ждем счастья от искусства: напоминания о счастье, которое мы вспоминаем как нашу настоящую родину – и за которое благодарим. Как в письме другу писал Пушкин: «Говорят, что несчастие – хорошая школа; может быть. Но счастие есть лучший университет»[1].

И особенно уместным мне кажется этот образ искусства в связи с музыкой, со сказкой о *homo cantans,* человеке поющем.

2000

[1] Письмо П.В.Нащокину. Сер. марта 1831 // А.С.Пушкин. ПСС в 10 т. Т.X. С. 467.

«Лучший университет»[1]

Название моего выступления связано со словами Александра Пушкина, с его замечанием из частного письма другу: «Говорят, что несчастие – хорошая школа; может быть. Но счастие есть лучший университет»[2]. Это очаровательное замечание, сделанное как бы между делом, à propos (Пушкин всегда избегал броских афоризмов и дидактики любого рода), очень значительно. Мысль Пушкина корректирует и расхожую педагогику (типа: «что мучит, то и учит»), и бытовую антропологию (человек – такое существо, которое нельзя «гладить по головке»), и религиозные навыки своего времени (вспомним слова его современника, святителя Филарета Московского: «Боюсь на земле счастья, которое ничего не боится»), и в конечном счете, всю картину мироздания. В жестоком и враждебном мироздании счастье не учит, а сбивает с толку. Жестокое, несправедливое, опасное мироздание познается другим образом. Его наука – это школа выживания с тремя правилами лагерного зека, переданными Солженицыным: «Не верь, не бойся, не проси». В университете счастья, где изучают не выживание, а жизнь, человек узнает противопо-

[1] Вступительное слово на выставке «Счастье в русском искусстве XX века», Международный фестиваль «Meeting», Римини (Италия), 24 августа 2003 года.

[2] См. прим. на С. 283.

ложное: доверие, надежду и просьбу. И множество других вещей, которых в школе не проходят.

Эти слова Пушкина, основателя новой российской словесности, признающие за счастьем такую высокую этическую и познавательную ценность, должны удивить тех, кто привык к известному образу России и русской культуры: образу страны страдания, боли и терпения, области горя – поэтически пережитого, оправданного, воспетого горя. Таким образом России, наделенной особым даром не только безропотно переносить безмерное страдание, но почитать и любить его («как будто чин есть такой – страдалец», как говорит герой Достоевского), располагают не только зарубежные читатели Достоевского, но и многие в самой России.

Этот стон у нас песней зовется,

писал Некрасов. Да и сам Пушкин называл русскую песню воем:

От ямщика до первого поэта
Мы все поем уныло. Грустный вой
Есть русской песни первая примета.

Для такого образа России есть все основания, и исторические, и поэтические, и религиозные. Стоит вспомнить любимые сюжеты русских духовных стихов, лучших свидетельств о характере нашего народного христианства: Лазарь бедный, Алексей Римский угодник, царевич Иоасаф. «Кому на Руси жить хорошо?» – спрашивает поэма Некрасова и отвечает: да никому! Сам ее автор, по воспоминаниям современников, в частной ресторанной беседе ответил: «Пьяному!» То самое всеобщее страдание, что в искусстве и мысли гражданского направления рождало жа-

лобу и гнев, в народной религиозности становилось поэзией отречения, апофеозом нищеты и муки как единственной формы праведности на грешной земле.

Но шел один венец терновый
К твоей суровой красоте.

Так у Блока, так у Ахматовой, так у Достоевского, так даже у европейца Тургенева («Живые мощи»). Так у нашей современницы Елены Шварц:

Мы ведь где? мы в России,
где от боли чернеют кусты,
где глаза у святых лучезарно пусты.

Не только *так*: но *так* запоминается больше всего, так всего роднее, так ближе всего к сердцу.

Тем не менее, между всем известным русским почитанием страдания и знанием счастья как своего рода посвятительного таинства не стоит видеть простого контраста. Прежде всего потому, что в приведенных мною примерах само страдание и становится источником и опытом счастья.

Вот еще два примера, которые позволят уточнить, что за счастье имеется здесь в виду: великое счастье Алеши Карамазова после несостоявшегося чуда (тления останков старца Зосимы) и полное, безмерное счастье Пьера Безухова во французском плену, ввиду возможного расстрела. И в том, и в другом случае речь идет об освобождающей силе страдания и нищеты: именно таким образом, утратив все, человек открывает замкнутую прежде для него дверь в счастье: счастье встречи с бессмертным, с божественным, с собственной душой и бесконечной свободой: встреча с тем в себе, что абсолютно непобедимо («Меня убить? мою

бессмертную душу?» – смеется Пьер), что удивительным образом совершенно неиспорчено, чисто, как в начале, и способно любить все. Со Христом, скажет Достоевский. С Жизнью, скажет Лев Толстой.

Именно у Толстого мы найдем своего рода богатейшую феноменологию *Счастья как Жизни* («Чем люди живы»). По Толстому, если и когда у человека *есть жизнь*, он не может делать ничего другого как любить все, как буквально обмирать от любви ко всему – от любви, счастья и растроганности, которые превращаются в музыку (как в последнюю ночь Пети Ростова в «Войне и мире»). Эти образы счастья – блаженства, вообще говоря, – у русских писателей кажутся написанным многими руками комментарием к Нагорной Проповеди – или русской версией того, что Франциск называл «совершенной радостью».

Пушкин в своем суждении об «университете счастья», вероятно, думал не совсем об этом, во всяком случае, не только об этом – крайнем, пограничном, в каком-то смысле предсмертном – образе счастья. Его переживание счастья, его умиление или пробуждение –

Душе настало пробужденье –

возникали не только под действием муки и утраты «и бездны мрачной на краю», но и красоты, которую он переживал как «мощную власть» и «святыню», и вдохновения, которое он переживал как посещение ангела:

Поэзия, как ангел утешитель,
Спасла меня, и я воскрес душой.

Вероятно, Пушкину в его зрелые годы был внятен и тот образ счастья – мирного долголетия и благополучия, о котором говорит стих псалма : «Кто есть человек хотяй живот,

любяй дни видети благи?» (Пс. 33, 13)[1]. Но здесь Пушкин, пожалуй, составляет исключение: русская классическая литература чаще всего ставит этот образ счастья под вопрос. Земное благополучие приобретает поэтическую притягательность только если оно принимает совсем фантастические, сказочные масштабы, как в утопиях Хлебникова:

И будет некому продать
Мешок от золота тугой.

Если это уже полная победа над всеми стихиями, над самой conditio humana, над смертностью и конечностью человека. В этой мечте о всеобщем счастье (почти непременно с богоборческим оттенком) речь идет уже не о «долгих годах» – а о практическом бессмертии (достигнутом техническим или магическим образом), и не просто о благах – но о всевластии человека в мироздании. Об особым образом воспитанном «новом человеке» и о самодельных «новом небе и новой земле». То, во что вылилась эта мечта, досталось на нашу долю.

И здесь от общих и исторических наблюдений я перейду к воспоминаниям. Как и все мои ровесники, уже не первое поколение «новых людей», я росла в стране осуществленного счастья. Осуществленного к данному моменту только у нас, но ожидающего все человечество, пока еще томящееся за границами нашей страны. Там, как нас учили с детского сада, располагался ад. Там люди умирали на улицах с голоду и негров линчевали на каждом углу. Ад располагался и на нашей территории – вплоть до 17-го года. Там

[1] В русском переводе: «Хочет ли человек жить и любит ли долгоденствие, чтобы видеть благо?». Этот стих был избран темой фестиваля Meeting, в рамках которого проходила выставка.

с крепостных сдирали кожу. Мы оглядывались кругом и видели: а у нас ничего подобного! Нам дано все, о чем мечтали веками.

Всюду жизнь просторно и широко,
Словно Волга полная, течет.
Молодым везде у нас дорога,
Старикам везде у нас почет.

Пессимизм рассматривался в качестве идейного преступления – или же психического заболевания. Никем кроме как счастливым советский человек не должен был быть. Судя по нынешней ностальгии, многие и в самом деле знали советское счастье, которого теперь их лишили. Или же – подозреваю – узнали его именно теперь: чего я не помню, так это счастливых лиц на улицах 70-х и 80-х годов. Подавленные, раздраженные, замкнутые, усталые, не глядящие друг на друга люди под сторожащими их на каждом шагу радостными лозунгами. Пугающе радостными.

Оптимистичными должны были быть мельчайшие элементы формы. В учебнике «Элементарной теории музыки» говорилось, что социалистический пафос выражают мажор и восходящий интервал. В качестве образца совсем правильной работы с восходящими интервалами приводился тогдашний – и, увы, вновь действующий государственный гимн. В нем *все* интервалы восходящие, а уж мажор... и маршевый ритм... Но – имеющий уши да слышит: что кроме мрачной агрессии несет в себе этот неуклонно восходящий звуковой ряд, время от времени буксующий на подъеме? К какому светлому верху мы таким образом поднимаемся? Какое счастье миллионов берем штурмом?

Я вспоминаю эти официальные установки о содержательном и формальном оптимизме, действовавшие больше

70-и лет, только для того, чтобы показать, как затруднена в нашем случае, после крушения системы, окажется всякая позитивная позиция. Не приходится удивляться, что первым ответом «освобожденной» от этого принудительного всеобщего счастья культуры стали цинизм, глобальная ирония (которую точнее бы назвать глумлением), «чернуха», грязь, насилие, атомический индивидуализм и физиологический отврат как основные художественные темы российской версии постмодернизма. И здесь, в поэтике крайнего разложения, российский радикальный поставангард сошелся с европейским (ср. «Голубое сало» В.Сорокина и с восторгом принятого Мишеля Уэльбека!). Теперь можно не беспокоиться: с нашим оптимистическим прошлым мы окончательно расстались, мы его высмеяли и вывернули наизнанку – и одновременно оказались там же, где все просвещенное человечество. «Их» художники делают композиции из трупов, а «наши» кусают посетителей выставок. Впрочем, в последние годы реставрации «наших духовных ценностей» актуальные художники опять оказываются под запретом и выходят в мир в терновом венце гонимых. Что, на мой взгляд, не сообщает никакой убедительности их расправе с прошлым. Скорее наоборот: они его продолжают. Это следующий класс в школе приучения к злу.

Я думаю, что настоящим возражением издевательскому принудительному счастью пропаганды («Жить стало лучше, жить стало веселее», как это называлось) было бы совсем другое. Было бы воспоминание о другом, глубоком и неподдельном счастье, отсветы которого мы видели в глухие советские годы. Оно открывалось нам прежде всего в искусстве – в том искусстве, которое было изгнано из советского рая: странном, тревожном, сложном, абсолютно

непохожем на все окружающее. Оно могло говорить совсем не о радости, а об острой и глубокой скорби, как музыка Шостаковича, о стремлении к гибели, как поэзия Блока:

Над бездонным провалом в вечность
Задыхаясь, летит рысак,

об ошеломленности неведомым бытием, как стихи Мандельштама:

Вот оно – мое небо ночное,
Пред которым, как мальчик, стою...

Но его голос, узнаваемый нами как *другой* голос, говорил о величии и свободе души. Любовь к тому, что Мандельштам называл «мировой культурой» и «краденым воздухом», ко всякому явлению человека, выпрямившегося во весь свой рост – мысленный, сердечный, душевный рост – или превосходящего себя, любовь, сила которой необъяснима для «нормального» общества (где как раз в эти же годы происходила контркультурная революция, борьба с «репрессивной» культурой) – в ней была наша жизнь, наша «тайная (то есть, таинственная) свобода». И я никак не назову это движение эскапизмом или суррогатом гражданской, политической свободы.

Творческая культура была для нас тем самым «лучшим университетом счастья», окончив который, можно уже не выживать, а жить. Мне жаль тех, кто не узнал освобождающей, дарящей силы человеческого гения, кому не открылся, как нам в то темное убогое время,

Шум стихотворства и колокол братства
И гармонический проливень слез.

Мне жаль и нас, если этот университет прошел для нас даром.

2003

Ноль, единица, миллион

Моцарт, Сальери и случай Оболенского[1]

Витторио Страда –
с давней благодарностью.

Из наслаждений жизни
Одной любви музыка уступает,
Но и любовь – мелодия...
А.С.Пушкин. «Каменный гость»

Но и любовь – гармония.
А.С.Пушкин. Запись в альбом

* * *

Я буду говорить об одном из самых блестящих, самых музыкальных и глубокомысленных созданий Пушкина, стихотворной пьесе «Моцарт и Сальери». Это вторая из четырех «маленьких трагедий» иначе – «драматических сцен» или «опытов драматического изучения» (авторские варианты жанрового определения). Все четыре написаны шекспировским ямбом. Если Шекспир и был образцом для Пушкина-драматурга, то он отжат, высушен, проветрен, возогнан... Действие сокращено практически до финала. Три первых пьесы начинаются в предфинальной ситуации – и буквально рушатся в свой финал; последняя,

[1] Текст публичной лекции, которая должна была быть прочитана в Вене (Wiener Vorlesungen zur Literatur, Alte Schmiede).

«Пир во время чумы», уже целиком располагается в финале. Что делать, когда уже делать ничего? (ср. приговорку Гринева в «Капитанской дочке»: «Делать было нечего», после которой повествование движется дальше). Когда, как об этом говорят, «ничего не поделаешь»? Или, точнее: как в уже решенной, финальной ситуации возможно *наслаждение*? или только здесь оно и возможно?

Наслаждение – общая тема пушкинской мысли во всех четырех пьесах. Так можно назвать то, что Пушкин «драматически изучает»[1].

Наслаждение и наука (изучение, урок) – вещи как будто несовместимые, но у Пушкина это не так:

Внемлите же с улыбкой снисхожденья
Моим стихам, *урокам наслажденья*.

Познание наслаждения – и наслаждение познанья. Вот что противопоставлено мучительным, изложенных на языке членовредительства урокам Сальери:

Звуки умертвив,
Музыку я разъял, как труп.

Познание, равно как и наслаждение, – род праздности: упраздненность от «забот о нуждах низкой жизни», *остановка* в беге рабской нужды и «презренных польз», ко-

[1] Существует более привычное толкование: Пушкин изучает классические *страсти*: Скупость («Скупой Рыцарь»); Зависть (это наша пьеса); Распутство («Каменный Гость») и Отчаяние («Пир во время чумы»). Четыре из семи смертных грехов. При этом каждый из них, поскольку ему предоставлено слово от первого лица, и лица человека незаурядного, а не комической маски порока, обнаруживает какую-то лирическую убедительность, своего рода величие. Таким величием отмечены некоторые персонажи дантовского «Ада».

торый и составляет житье человека в мире: не оживает ли здесь изначальный смысл *школы*, schole?

В начале жизни школу помню я...

Прибегая к традиционному различению, можно сказать, что Пушкин заинтересован скорее трагедией рока, чем трагедией характеров. Впрочем, характеры – и особенно в нашей пьесе – выписаны так, что два этих героя, Моцарт и Сальери, несомненно выходят из реалистического пространства в символическое, в тот ряд фигур, которые близки к архетипическим, как Гамлет или Дон Кихот, или Франческа да Римини.

Среди названных параллелей дантовская кажется самой уместной – прежде всего по тому, какое место отдельный «характер» занимает у двух поэтов в общем ансамбле мироздания: частное, но не ничтожное. Характер здесь – не последняя реальность, не фатум; от него, в общем-то, можно и освободиться. Однако и этой реальности достаточно, чтобы определить вечную судьбу человека. Сравнение с дантовскими характерами справедливо еще и из-за чрезвычайной плотности пушкинского письма в этих пьесах, сопоставимой с лапидарностью «Комедии». В «Моцарте и Сальери» две сцены, предфинальная и финальная; в первой сцене 157 стихов, во второй 75. Из них 106 строк (почти половина текста!) – большие монологи Сальери. Он сам, как дантовские души, представляется нам, сообщая о себе все необходимое, весь свой curriculum vitae, вплоть до происхождения яда, посредством которого он собирается исправить мировую несправедливость.

Техника же создания символического характера Моцарта кажется просто волшебной. Почти из ничего. Был ли бы

этот образ так же убедителен и увлекателен для нас, если бы мы не знали сочинений исторического Моцарта?[1] Праздный вопрос. Пушкин строит образ райского художника, чистого гения на им самим подготовленном фундаменте. Тем не менее, *этот* Моцарт – характерное создание Пушкина.

Мировая публика знакома с общей коллизией пушкинской драмы и характерами ее антагонистов по знаменитому фильму «Амадеус». Интеллектуал versus гениальный кретин, персонаж человеческого масштаба – и то ли недо-, то ли сверхчеловеческий монстр. Однако пушкинский Моцарт – что угодно, но не романтический безумец! По ходу пьесы мы узнаем о нем две житейские подробности, а именно: у него хроническая бессонница:

Бессоница моя меня томила –

и он добрый семьянин. Моцарт уходит из первой сцены со словами:

Но дай, схожу домой, сказать
Жене, чтобы меня она к обеду
Не дожидалась.

Черный человек застает его за игрой с сыном:

На третий день играл я на полу
С моим мальчишкой.

Пушкин не воспользовался ни одной эксцентрической деталью, которыми богата житейская легенда Моцарта! Легкомыслие Моцарта – по пушкинскому тексту – выра-

[1] Сочинений же исторического Сальери – для чтения этой пьесы – мы и не должны знать: они нас только собьют с толку.

жается только в том, что на пути к Сальери он заслушался старика, что он не ценит достаточно собственных сочинений, не знает, что «он бог»; что он доверчив там, где другой заподозрил бы неладное; что ему *нечего скрывать*... Привычные черты блаженного, святого...

Аура романтического художника окружает как раз Сальери, с его одиночеством, с его зловещей Изорой и ее «последним даром». А Моцарт, вопреки всему, что принято думать о гениях, не недочеловек-сверхчеловек, а

добрый малый,
Как ты, да я, да целый свет.

(Ср. ту же интонацию в реплике Моцарта:

Он же гений,
Как ты, да я!)

И в этом, собственно, вызов Пушкина: вызов всей огромной и продолжающей доныне действовать традиции представления о «гении» как о существе, действующем по ту сторону добра и зла: Моцарт «Моцарта и Сальери» появляется на сцене из окружения самого простого, житейского, обывательского добра.

Заметим, что «пренебрегающий презренной *пользой*» Моцарт не пренебрегает обязательствами перед женой и не забывает заплатить неумелому скрипачу, которого он привел, чтобы потешить Сальери.

Подвижник и страдалец Сальери о чем другом, но о *пользе*-то не забывает; это его аргумент:

Что *пользы*, если Моцарт будет жив
И новой высоты еще достигнет?
Подымет ли он тем искусство? Нет.

Здесь нерв всей его жизни: польза, целесообразность. Все делается для чего-то. Сальери свирепо постигает ремесло, *чтобы* перейти к искусству; он лишает себя удовольствий и развлечений, *чтобы* создать замечательную вещь; он восемнадцать лет не применяет яда, *чтобы* употребить его самым лучшим образом. Это мелкое *чтобы* лишает его и того своеобразного величия, той поэзии, которой озаряется бесцельная скупость Скупого Рыцаря. В замысле Скупца – некое великое упокоение, которое он готовит своим накопленным сокровищам:

Усните здесь сном силы и покоя,
Как боги спят в глубоких небесах...

Сальери рядом с Бароном, которому он во многом близок[1], суетлив: и это эстетический суд над ним. Целеполагание у

[1] Оба представляют счет собственных страданий; оба требуют выстраданности дара:

Нет, выстрадай сперва себе богатство!

Оба переживают странное наслаждение зла, «какое-то неведомое чувство», почти совпадающее в их описаниях:

Нас уверяют медики: есть люди,
В убийстве находящие приятность.
Когда я ключ в замок влагаю, то же
Я чувствую, что чувствовать должны,
Они, вонзая в жертву нож: приятно
И страшно вместе.
(«Скупой»)

так Сальери, слушая уже отравленного им Моцарта:

Эти слезы
Впервые лью: и больно, и приятно,
Как будто тяжкий совершил я долг,
Как будто нож целебный мне отсек
Страдавший член!

Источником пушкинского Барона был, как известно, Шейлок Шекспира. Из Шейлока получилось два героя пьесы: Барон («Мой отец Богат и сам как жид») и его тень, низовой двойник, «настоящий жид», ростовщик Соломон. На фоне заурядного ростовщичества высвечивается

Пушкина не может быть прекрасным. Его сопротивление *цели*[1] сопоставимо с тем сопротивлением, которое искусство XX века направило против механической *причинности*, против детерминизма. Но это другой, философский разговор. Оставаясь с Моцартом: пушкинский благодушный гений, беспечный, но не необязательный – утопия, если угодно; однако нельзя ли допустить, что это и есть правда о гении, правда, не замеченная до наших дней?..

Расхожее толкование антитезы Моцарт-Сальери как труда и дара, аналитизма (его обычно и называют «сальерианством») и интуиции, ремесленничества и наивного озарения ни на чем в тексте, кроме инсинуаций Сальери, не основано. О своем труде (два новых сочинения со времени последней встречи с Сальери!), о своем владении ремеслом и анализом («алгеброй гармонии»), без которого занятие композицией просто невозможно, Моцарт просто молчит.

В собственно драматическом отношении это антитеза нормально, даже рутинно театрального Сальери – и со-

парадоксальный аристократизм страсти Барона. Его страсть – несомненно, перверсия рыцарства, но тем не менее, это своего рода служение: Барон собирает сокровища *ни для чего*, и в этом его идея: освободить деньги от «пользы», от хождения по свету, от сальериевского «чтобы». С него довольно сознанья власти, Сальери хочет приобрести власть действенную. В Сальери-накопителе (не денег, но степеней искусства, естественно) не меньше, чем в Бароне, откликается шекспировский Шейлок: его антихристианство. Шейлок обвиняет «христиан» совершенно в том же, в чем Сальери – Моцарта: в беспечности и бездумности, главным образом. Оставляя конфессиональный план такого контраста и это представление об иудаизме шекспировским временам, мы можем тем не менее задуматься о том, что же в христианстве представляется самым нетерпимым для постороннего ему сознания.

[1] Ср.: «Зачем кружится ветр в овраге...» и т. д. – ряд вполне сальериевских вопросов! И *пустой* ответ на них: «Затем что ветру и орлу И сердцу девы нет закона».

вершенно не-театрального Моцарта. Под театральным я имею в виду то, что возможно только на подмостках: герой, говорящий о себе никому, *a parte;* его монолог – исповедь перед анонимной публикой, «раскрытие» обыкновенно не артикулируемого мира. Все высказывания Моцарта обращены, «как в жизни», к конкретному собеседнику: к Сальери. Ему он сообщает программу нового сочинения, ему рассказывает о черном человеке, ему напоминает, как общеизвестную вещь, закон несовместимости гения и злодейства. Появление Моцарта на сцене и уходы его настолько нетеатральны, что кажется, будто он ненароком и не заметив того попал в театр Сальери. Эта вопиющая нетеатральность Моцарта в театральном пространстве больше, чем что-либо, создает образ его чуждости миру, «месту действия». Он явно не понимает, куда попал, куда он пришел со своей «безделицей».

Самое интересное и плодотворное, что можно было бы сделать с этим театральным опытом Пушкина, это просто внимательно следовать за движением его слов, реплик, отзвуков, ничего по возможности не пропуская. В таком случае мы встретимся с чудесами тонкого и сильного построения[1]. Мы присоединимся к любимому удовольствию

[1] Так, мы увидим, что вся история пьесы начинается и завершается слезами Сальери: слезами его первой встречи с музыкой, в детстве, когда он слышал церковный орган:

и слезы
невольные и сладкие текли

и слезами, с которыми он слущает, как играет Реквием по себе уже отравленный им Моцарт:

больно и приятно.

Или же посмотрим на появления музыки в пьесе: их шесть. Два воспоминания о музыке и четыре реально звучащих по ходу действия фрагмента. Первое: воспоминание о церковном органе, начало музыкальной био-

Пушкина – «следовать за мыслями великих людей». Но такая работа возможна скорее в обстановке университетского семинара.

* * *

Мне хочется подойти к коллизии «Моцарта и Сальери» издалека, начав с того, что я назвала «случаем Оболенского»: с забавного эпизода, который встретился мне в мемуарных записках М.П.Погодина. Дело происходит в 1828 году (время, когда Пушкин обдумывает Сальери) на большом литературном обеде в Москве. «В.Оболенский, адъюнкт греческой словесности, добрейший человек, какой только может быть, подпив за столом, подскочил после обеда к Пушкину и, взъерошивая свой хохолок – любимая его привычка, воскликнул: «Александр Сергеевич, Александр Сергеевич, я единица, единица, а посмотрю на вас, и мне кажется, что я – миллион. Вот вы кто!» Все захохотали и закричали. «Миллион, миллион!»

Три эти цифры: единица, миллион, нуль – пушкинская тема. В этих символах Пушкин обсуждает болезненную тему

графии Сальери. Второе: игра старика-скрипача в трактире, о которой рассказывает Моцарт: из «Свадьбы Фигаро» (первое появление темы Бомарше, якобы «отравителя»). Третье – и первое реальное звучание на сцене – цитата из «Дона Джованни» в исполнении того же старика (вспомним, что Пушкин аргументом в пользу преступности Сальери считал тот факт, что Сальери освистал оперу: тот, кто освистал сочинение, может и отравить его создателя). Далее – первое исполнение только что сочиненной Моцартом музыки (по его комментарию, напоминающей фантазии), вещей и обобщающей все действие пьесы, рассказывающей наперед все, что происходит дальше. Музыка это уже знает – но Моцарт, ее создатель, не узнает! Пятое музицирование – Моцарт напевает мотив из «Тарара» Сальери. Шестое, кульминация и финал одновременно: Моцарт, уже убитый, отпевает себя «Реквиемом», сочинением, которое прозвучит в храме, как первая музыка Сальери.

времени: гений (избранник) и толпа, человек и человечество. На языке этих трех чисел Пушкин излагает критику расхожего байронизма:

Мы почитаем всех *нулями*,
А *единицами* – себя;
Мы все глядим в Наполеоны:
Двуногих тварей *миллионы;*
Для нас орудие одно...

Миллионы нулей и одна единица. При этом с точки зрения каждого из таких «нулей» («мы *все* глядим в Наполеоны») каждая такая «единица» – ноль.

Нуль, пустой человек – довольно распространенное светское мнение о самом Пушкине:

Хоть, впрочем, он поэт изрядный,
Эмилий человек *пустой:*

на которое он возражал, но не слишком находчиво: дескать, и сам такой:

Да ты чем *полон,* шут нарядный?
А, понимаю: сам собой;
Ты полон дряни, милый мой!

и о себе говорил:

Цели нет передо мною,
Сердце пусто, празден ум...

Графически изображенная внутренняя пустота дает картинку нуля[1]. Заметим, что пустым, нулевым, «праздным» (более архаическое именование того же свойства) выгля-

[1] Можно предположить, что комическая поэма «Граф Нулин» (сюжет: неудавшееся волокитство столичного фата, неожиданное торжество добродетели провинциальной дамы), «пародия на историю», как назвал эту поэму Пушкин, и одновременно пародийный автопортрет, была ответом, признающим определенную правоту этого мнения.

дит и Моцарт, как в глазах Сальери (для Сальери это несомненно отрицательное качество):

> Где ж правота, когда священный дар,
> Когда бессмертный гений (...)
> ...озаряет голову безумца,
> Гуляки *праздного*? –

так и в собственных:

> Нас мало, избранных, счастливцев *праздных*,
> Пренебрегающих презренной пользой...

Вот уж кто не пуст, так это Сальери. Но об этом позже.

Итак, вдохновенный художник пуст[1], он – ноль, он на единицу «меньше единицы», той единицы, которой каждый «современный человек» «почитает себя».

> Среди детей ничтожных мира,
> Быть может, всех ничтожней он.

Однако «добрейший Оболенский» в подпитии произвел такую головокружительную арифметическую операцию с единицей и нулями, о какой сам Пушкин, видимо, и не думал. Гений, избранник, человек дара («вот вы кто!») оказался у него не единственной единицей среди миллиона нулей, но наоборот: нулем среди единиц: даже шестью нулями (бездна пустоты!) – которые, однако, в миллион раз увеличивают ценность единицы, если только она написана рядом с ним, слева от него (если она «посмотрит на

[1] Ср. пушкинскую тему собственной пустоты у Бродского, автопортрет в виде нуля:

> Нарисуй на бумаге простой кружок:
> Это буду я. Ничего внутри.
> Посмотри на него и потом сотри.

него»). Не «миллионы тварей» – нулей, а единственная «тварь-миллион»!

Странное и многозначное до комичности, в порыве восторга найденное «я миллион!» – точнейшее, на мой взгляд, выражение того наслаждения – или же безбольного, безотчетного труда – которым наделяет человека искусство, или, говоря иначе, реализованный, явленный дар другого. Он, зритель, слушатель, современник, не то чтобы освобождается от себя, забывает себя: он необозримо умножается. Миллион, вообще говоря, – бесконечность. «Я», которое «миллион», – это не то «я», от которого нужно бежать или отрекаться, которое необходимо принести в жертву (как то единичное «я», с которым каждый из нас обречен что-то делать или не делать). Там, в этом миллионном «я», – в душе Божией, позволим себе это выражение, – там хорошо.

Сюжет Моцарта и Сальери построен на противоположной коллизии. Не видя Моцарта, Сальери мог считать себя единицей среди единиц – а скорее даже десяткой или двадцаткой или, в духе его точного счета, скажем, двенадцатью с половиной:

> Я наконец в искусстве безграничном
> Достигнул степени высокой.

Но глядя на Моцарта, он погиб. Он ноль. Его нет. Нет, по его мнению, и всех других – всех, кроме Моцарта:

> не то, мы все погибли:
> Мы все, жрецы, служители музыки,
> Не я один с моей глухою славой...

«Не то» – лишний союз: уже погибли. Поэтому: чтобы продолжало существовать все, чего нет, то есть, чтобы оно

продолжало *казаться* существующим, необходимо, чтобы не стало Моцарта. Сальери спасает мир, которого, как он знает, нет. Но другого мира быть не должно. Сальери требует, чтобы мир оставался миром, то есть радикально отделенным от истинного бытия пространством, чтобы «некий херувим», занесший туда несколько «песен райских», покинул его, и «чем скорей, тем лучше». Что любопытно при этом: в таком профанном мире предполагается и святыня, и ее жрецы (один из которых – сам Сальери с его не принятой жертвой, с его счетом к небесам). Спрашивается, зачем? Вероятно, затем, чтобы с такими жрецами мир был уже непоправимо, запечатанно профанным.

В чем Сальери не ошибается, так это в том, что он представляет этот мнимый – или совсем *чуть-чуть* не настоящий[1] – мир, который гибнет в присутствии совсем настоящего,– что он видит такой мир как мир торжествующей «справедливости». «Мера за меру», дар за труд (дар ли это тогда, спрашивается? не более чем заработная плата). Мир зависти – это мир «справедливости». Сальери, я думаю, более серьезный противник евангельской нормы, чем Великий Инквизитор Достоевского: он не хочет допустить, чтобы в основе порядка вещей был дар, а не обмен. Несправедливый дар – и незаработанная беспечность, о-беспеченность, «праздное счастье».

«Моцарт и Сальери» изображает перед нами, по существу, судебный процесс. Первый монолог Сальери – его

[1] Это то чуть-чуть, которое отличает 99 градусов по Цельсию от 100, от порога кипения. Но кто скажет, что 99 градусов – не горячо?

Два, три дня, позабыв и сон и пищу,
Вкусив восторг и слезы вдохновенья,
Я жег мой труд и холодно смотрел...

иск к небесам; вся собственная жизнь излагается им как накопленный и неоплаченный долг. Кто расплатится за все его жестокие труды?– и больше: за то, что

Родился я с любовию к искусству, –

кто же расплатится с ним за эту любовь? Последующая интермедия со слепым скрипачом играет роль наглядного доказательства иска Сальери: Моцарт «недостоин сам себя», он забавляется надругательством над искусством. И вот, в отсутствии или в молчании третьей инстанции, Сальери берет ход дела в собственные руки. Из истца он становится судьей. Судьей, который выносит смертный приговор недостойному себя Моцарту во имя спасения музыки и ее жрецов, во имя продолжения мира. Во второй сцене ему остается последняя роль – исполнителя судебного решения, смертного приговора, палача.

И вот здесь-то, после казни Моцарта начинается второй суд:

Но ужель он прав,
И я не гений?

Суд над Сальери. Сальери опять чего-то не дослышал: ведь это не «он», не Моцарт «прав». Моцарт не судил Сальери, он со всей беспечностью числил его своим, гением:

Он же гений,
Как ты, да я.

Как Сальери, он видел в гениальности угрозу конца света – но какую: если бы все стали гениальны, «как ты, да я», если бы все так чувствовали «силу гармонии»,

тогда б не мог
И мир существовать.

Вот конец света по Моцарту: мир кончается общей эйфорией:

никто б не стал
Заботиться о нуждах низкой жизни;
Все предались бы вольному искусству...

Однако «безумный» Моцарт, в отличие от «нормального» Сальери, рассуждает как добрый обыватель: ничего всеобщего не бывает, все и не погибнут вдруг, и не сделаются вдруг жрецами прекрасного; люди разные, и таких, как мы, «мало». Ни в какой мере не исключает он Сальери из этого малого числа. И значит, Моцарт очевидным образом ошибся, а вовсе не был прав? Кто же, говорящий, что Сальери не гений, был прав? Сальери знает, кто. Та самая «любовь к искусству», с которой он родился – и которая не находит себе предмета в его трудах. Иначе она называется совесть. Или же – его «белый человек».

И здесь мы понимаем, что и в «Моцарте и Сальери» мы с самого начала введены в постфинальное состояние. Действие пьесы происходит после суда над Сальери, после решения, что он «не гений», то есть – в его перспективе – после вынесенного ему смертного приговора. В качестве «не гения» он жить не может. Он оказывается не «единицей», как добрейший Оболенский, и не «нулем», как праздный Моцарт – а некоей минус-единицей. Не пустотой – а черной дырой.

Задолго до разнообразных апологий Иуды и других персонажей этого рода, прежде как-то необсуждаемо отвратительных для обыкновенного человека, до всех этих хитроумных апологий, которые предложил XX век, Пушкин своим Сальери открывает и разрабатывает риторику высо-

кого, высочайшего, и широкого, вселенского обоснования заурядного криминального деяния. Речь, как оказывается в перспективе Сальери, идет не менее как о мире, о законах мира, о его конце. Речь идет о *правде*. С этого начинается действие. Сальери – герой справедливости. Правды нет на земле, как знают все (во всяком случае, «все говорят»), нет ее и в небе – это выяснил Сальери. Но он, Сальери, ее установит. Сальери – мститель не за себя только: он защитник малых, страдальцев и тружеников, подобных ему, от праздных счастливцев, он защитник святыни музыки – от уродующего ее фиглярства. Сальери спасает «жрецов, служителей музыки» от ее бога:

> Ты, Моцарт, бог и сам того не знаешь.
> Я знаю, я.

Мы должны признаться, что нашей культурной современности такой поворот темы знакомей, понятней, сочувственней, чем эйфория адъюнкта Оболенского. С Оболенским, «добрейшим человеком», современной мысли, современному искусству делать просто нечего. Разве что предположить, что, пройдя основательный курс психоанализа, и Оболенский поймет, что на самом деле, в своем подсознании он – Сальери. И что его лично явление Пушкина также уничтожает, а не делает миллионом[1].

[1] В советское время в школе нас учили, что величественные средневековые храмы должны были унизить человека, наглядно показать ему его ничтожество. Как ни удивительно, многие это твердо выучили. Совсем недавно наш известный критик, выступая в пользу того, чтобы убрать из школьной программы избыточную поэзию (Мандельштама, например) заявил: «Представьте себе мальчика в провинции, который среди убогой российской действительности читает: «Россия, Лета, Лорелея...» Как его это должно оскорбить!» Мне незачем представлять. Я много раз встречала таких мальчиков – да и сама, собственно, была такой же:

Сальери – рефлективный, интеллектуальный, травматический, познавший жестокость бытия, «как простую гамму», Сальери – вот это современный герой. На него покажут актуальные мыслители и художники: Ecce homo. В руках этого homo – история. Недавно в Москве был поставлен спектакль «Сальери for ever», где Моцарт был представлен марионеткой, а Сальери – его кукловодом. Решение предсказуемое, как вся наша «актуальность».

Как мы говорили, Сальери не пуст, не празден, он «полон собой». От этого «себя» он поразительным образом не может опустеть: отправив отравленного Моцарта умирать, он думает об одном: гений он или нет. Его «полнота собой», полнота *вопросом о себе,* собственно, – это не просто «дрянь», как в пушкинской эпиграмме:

Ты полон дряни, милый мой, –

а нечто куда более опасное: это яд, отложенный для подходящего момента. Для сведения счетов с врагом; для утоления собственной «жажды смерти» (после встречи со злейшим врагом или после высшего наслаждения, как сообщает он, но условия не так уж существенны).

Итак, вопрос поставлен о «всех» и «некоторых», об отношении этих «некоторых» ко «всем» и «всех» к «некоторым». Связывает ли их вечная смертная вражда, более глубокая, чем пресловутая классовая ненависть, первая вражда в мире: вражда Каина к Авелю? Есть ли возможность «всем» стать как «некоторые»? Моцарт уверенно отвечает: нет,

> и среди скудной и безобразной жизни великие слова и великие формы, едва нам внятные, не оскорбляли нас, отнюдь: только они и делали жизнь возможной.

тогда б не мог
И мир существовать...

Однако случай Оболенского, с которого мы начинали, подсказывает: пока есть эти «некоторые», «праздные», «нули», мир и может существовать. Тогда и «нужды низкой жизни» освещены и украшены памятью о том, что и «я – миллион».

Это вопрос о том, что несет человеку искусство – иначе говоря, дар, еще иначе, счастье, еще иначе, благодать: нечто, превышающее его представление о собственных возможностях. Унижает оно другого человека или умножает? Отвечает на это другой вопрос: а кто, собственно, этот «человек», о котором мы печемся, кто эта «единица»? Сальери или адъюнкт Оболенский? Кого оскорбляет человек дара – человек, спокойно знающий про себя, что он празден, что он пуст? Что эта своя пустота и есть условие бесцельного «наслажденья жизни», то есть гениальности – музыки, любви? «Безделица» (как назвал свою убившую Сальери пьесу Моцарт), которая возникает именно тогда, когда «делать нечего» и «ничего не поделаешь». И не так существенно, превосходит ли наслажденье любви музыку или совершенно подобно ей. И чему оно больше подобно – музыкальной вертикали («но и любовь – гармония») или музыкальной горизонтали («но и любовь – мелодия»). Мне больше нравится второе уподобление: ведь мелодия – это расцветающее время[1]. Не миг, не вечность, не «всё» – но *очень* много: миллион.

2001–2003

[1] Ср. из письма К.А.Собаньской: «Et bien, qu'est-ce qu'une âme? Ça n'a ni regard, ni mélodie – mélodie, peut-être». («Итак, что же это, душа? У нее нет ни взгляда, ни мелодии – мелодия, быть может») // А.С.Пушкин. ПСС в 10 т. Т.X. С. 257.

Мудрость Надежды: Данте[1]

Qui se' a noi meridiana face
di caritate, e giuso, intra i mortali
se' di speranza fontana vivace[2].
Par. XXXIII, 10–12

Этими словами из последней Песни «Рая», обращенными к Пресв. Богородице (их произносит у Данте св. Бернар Клервосский), мне хочется начать мои сегодняшние – не слишком долгие, обещаю – рассуждения о Данте. Образ Богородицы – живого ключа (Живоносного Источника) хорошо знаком Православию; он прямо связан для нас с пасхальными днями (ведь и у Данте, напомню, завершающий момент его странствия, когда звучит этот гимн, приходится на Пасху). Любовь к Богородице как источнику надежды – и порой: последнему источнику, надежде тех, у кого уже нет надежды, – глубочайшая часть русской культуры. Схождение традиций в этой точке совсем не странно: мысль о Богородице – источнике надежды в мире скорби, животворной воде – принадлежит общему христианскому сокровищу. Можно отметить, как необычно и правдиво у

[1] Выступление на Международной богословской конференции «Resurrexit sicut dicit». Рим, апрель 2008.

[2] Здесь для нас Ты полуденный факел (т.е. солнце в зените)
Любви, а внизу, среди смертных –
Ты живой родник надежды (Перевод здесь и далее мой – *О.С.*)

Данте этот образ воды, бьющей из земной глубины, – иначе: образ надежды – соединен и сопоставлен с другим образом святости, огнем в зените, любовью. «У нас, – говорит св. Бернар – (то есть, в мире Славы), – Ты солнце любви в зените; среди смертных – живой родник надежды». Три эти строки одним движением открывают перед нами всю огромную картину мироздания, видимого и невидимого, смертного и победившего смерть. Такое может поэзия.

Говоря о Данте, Первом Поэте европейской цивилизации,

degli altri poeti onore e lume[1],

я думаю о поэзии вообще, о том «сообщении», которое она несет в мир. Я думаю о том, что все искусство самым интимным образом связано со «служением надежде». Я думаю, что именно лицо Надежды – среди трех дочерей Премудрости: Веры, Надежды, Любви – более всего знакомо художнику (может быть, и потому, что он легче, чем другие, оказывается в опасной близости к отчаянию). Вольно или невольно, именно надежду (или ожидание надежды, или «надежду на надежду») он передает своему адресату. То освободительное наслаждение, которое мы, читатели, зрители, слушатели, переживаем при встрече с великим произведением искусства, сводится к переживанию некоей таинственной надежды. Оно выводит нас из той глухой, замкнутой – и в каком-то отношении *удобной* – безнадежности, в которую человека тянет как будто по закону «тепловой смерти». Оно выводит нас из *привычки*, из жизни вне начала, из забвения о начале. Именно привычке как форме отчаяния противопоставляет надежду другой ее великий поэт, Шарль Пеги.

[1] Славе и светоче для других поэтов *(Inf. I, 72)*.

Это положение о связи творчества с Надеждой по преимуществу, несомненно, требует развернутой аргументации. Но сегодня я остановлюсь на том, что привел меня к этой догадке Данте, «верный Надежды», на отлично сдавший экзамен по этому предмету апостолу Иакову (Рай, Песнь 25) и получивший от него задание: увидав воочию истину небесного Града, Данте будет укреплять надежду на него в себе и в других:

sì che, veduto il ver di questa corte.
la spene, che là giù bene innamora
in te e in altrui di ciò conforte
(Par.XXV,44)[1]

Надежда, как мы видим в этих стихах, связана с *памятью, памятью будущей славы,* которую она «твердо ожидает»:

«Spene», diss'io «è uno attender certo
de la gloria futura...
(Par.XXV,68) [2]

и потому уже несет в себе присутствие будущего праздника. Но это не единственная ее связь. Она ближайшим образом породнена со *щедростью* и *открытостью* (слово *larghezza*, буквально «широта», у Данте означает и generosita «щедрость», и speranza «надежда», и apertura «открытость»). И потому, что обладающий надеждой непременно щедр и открыт, – и потому, что надежда вызывает, как ответ себе, сугубую щедрость Бога, *«не обманывающего надежд»* (так у Данте объясняется спасение язычников, которые *«имели упование», Par.XX, 94–99*).

[1] Так, чтобы увидев истину этого Двора (Царя Небесного),
Надежду на это, которая там, внизу прекрасно влюбляет,
Ты укреплял в себе и других

[2] «Надежда, – сказал я, – есть твердое ожидание
Будущей славы».

Об этой добродетели, насколько мне известно, обыкновенно говорят и думают куда меньше, чем о Вере и Любви. Ее облик, ее содержание труднее уловить, она как будто менее «религиозна». Но забвение о Надежде обедняет образы и Веры, и Любви. Их лица меняются. Они явно становятся дальше друг от друга, утрачивая связующее их начало, Надежду. В дантовской динамике (вполне каноничной, впрочем) Надежда имеет своим основанием Веру:

credenza,
sopra la qual si fonda l'alta spene
(Par.XXIV, 73–74)[1]

и «внизу, среди смертных» делает их «правильно любящими» или же «хорошо влюбляет»:

la spene che là giù bene innamora
(Par.XXV,44)

Вера, из которой не растет надежда, любовь, которая отчуждена от надежды, – это уже другие, вообще говоря, не совсем христианские образы или смыслы.

Вера, которая мне угоднее всего, –
говорит Бог, – это надежда.
(Ш.Пеги)

Во всей своей свежести эта совершенно особая, нежная и непобедимая – пасхальная – Надежда обращается к нам в изображениях раннехристианского искусства, в катакомбных Орантах, в надгробьях мучеников, в равеннских мозаиках, в Капелле Зенона, в древнейших молитвах (таких, как *«Свете тихий»*). Так что с удивлением встречая этот взгляд, мы догадываемся, что в позднейшие времена мы (вместе с нашими церковными художниками) о чем-то за-

[1] Вера, на которой стоит высокая надежда.

были... О том, что родная среда христианства – не «осень Средневековья», а ранняя весна совсем юной надежды. О том, как это «твердое ожидание» обгоняло происходящее и смотрело не отрываясь туда, где обещанное уже исполняется, начинает исполняться. Где? не здесь – но здесь. Как ребенку говорят: «Летом мы непременно поедем на море!» – и, если он поверил (а дети обычно верят обещаниям), он слушает эти слова, и море будущего лета уже здесь, перед его взглядом. Он видит это еще невещественное море не только глазами веры, но и глазами надежды: он видит его, как во сне, несказанно *прекрасным* (а это дело надежды, делать прекрасным), он видит его в его *будущей славе.* Оно, обещанное и принятое на веру море, – та самая невидимая *«глубокая вещь», la profonda cosa*. И он *уже* любит ее, как если бы знал въяве.

Данте – поэт надежды. Этого не может не знать любой, кто заглядывал хотя бы в его первую, юношескую книгу, кто прочел там первый параграф о *«книге памяти моей»*, в начале которой красными буквами написано: «Начинается новая жизнь». Между тем Данте всемирной легенды – поэт гнева и муки, суровый нелюдим, мастер кошмарной образности, предвосхищающей сюрреализм и экспрессионизм, гордый и скорбный изгнанник. Одним словом, Данте для «широкого читателя» остается автором «Ада». Вопреки замыслу «Комедии», как изложил его сам автор: «Вывести человечество из его настоящего состояния несчастья и привести его к состоянию счастья» («Письмо Кан Гранде»), общеизвестный Данте ни с надеждой, ни тем более со счастьем никак не увязывается. Самая знаменитая, самая цитируемая, вероятно, строка Данте: «Оставьте всякую надежду!»

Lasciate ogni speranza voi ch'entrate!
(Inf.III, 9)[1]

Почему Первая Кантика, «Ад», века напролет на всех языках больше читается, больше нравится, больше обсуждается, больше влияет на других поэтов, объяснить нетрудно. Так же ясно, увы, почему две другие, «Чистилище» и «Рай», остаются по существу непрочитанными и представляются читателю более «бледными», «схоластическими» и «абстрактными». Обиднее другое: и сам этот «Ад», оторванный от своего центра и замысла, читается превратно. Как заметил Поль Клодель, дантовский «Ад» начинается в Раю. Характерно еще и то, что знаменитой адской надписи придается – многими мыслителями и художниками XX века – смысл некоего универсального морального императива. Вот что требуется от человека, от каждого человека, если только он хочет мужественно посмотреть в глаза правде: «Оставь всякую надежду!» Но об этом я скажу в дальнейшем.

Итак, отсеченность надежды – главная черта дантова «Ада». Это и суть наказания заключенных в адскую темницу:

Nulla speranza li conforta mai
(Inf.V, 44[2]*)*,

и причина, по которой они там оказались (в случае Вергилия и других великих душ древности – единственная причина, единственная вина, за которую они расплачиваются:

che sol per pena ha la speranza cionca
(Inf.IX, 18)[3] –

[1] Оставьте всякую надежду, вы, кто входите.
[2] Никакая надежда их не утешит.
[3] Чья единственная вина – обломанная надежда.

«обломанная надежда», которая не дотянулась до своего предмета). Жизнь без надежды, не по закону надежды, венчается заключением в окончательную безнадежность. Это даже не внешнее наказание, а простая и окончательная реализация того, что и так с ней было. И сразу же за порогом безнадежности, за стенами ее тюрьмы начинается мир «избранных» и «спасенных душ»: он начинается у Данте в Чистилище (о том, что «Чистилище» – не некая средняя зона, а область спасения, обычно забывают):

O eletti di Dio li cui soffriri
e giustizia e speranza fa men duri!
(Purg.XIX, 76–77)[1]

Надежда (и следующее из нее горячее желание «страдать по справедливости») преображает муки его Чистилища, *физически* не уступающие адским. *«Вы, одаренные надеждой, избраны и блаженны»*. Такого рода надпись могла бы украшать вход в это Чистилище.

Однако сам Данте и в Аду, вопреки закону этого пространства, не должен оставлять надежды; в том случае, когда он – под действием страха – готов это сделать, о надежде напоминает ему Вергилий:

E tu ferma la spene, dolce figlio!
(Purg.III, 66)[2]

«А ты укрепи надежду, сынок!». Надежда – не только свет

che speranza mi dava e facea lume
(Purg. IV, 30)[3]

и родниковая вода (как мы уже видели). Она корм, еда:

[1] О избранные Богом, чьи страданья
Справедливость и надежда облегчают.
[2] А ты укрепи надежду, сынок!
[3] Кто давал мне надежду и свет.

Ma qui m'attendi, e lo spirito lasso
conforta e ciba di speranza buona
ch'i'non ti lascerò nel mondo basso –

Накорми усталый дух доброй (можно сказать: надежной) надеждой! (Inf. VIII, 105–108)[1].

Она одежда или доспехи, которые нельзя снимать (*spogliar la spene*)[2]. Она, кроме того, некий полезный предмет, рабочая утварь; «мужичонка» (*lo villanello*), отчаявшись было при виде утреннего инея, «вновь сует надежду в свою котомку» («*e la speranza ringavagna*»), когда видит, что снег сошел, – и с этим снаряжением отправляется к своим овцам (очаровательная буколика, картинка немудрящей земной жизни, которая у входа в сюрреалистический кошмар XXIV Песни «Ада» вспоминается как утраченный рай: и это не единственный случай остроумной дантовской «реабилитации» земной жизни при помощи взгляда на нее из адского рва!)

У дантовской Надежды обычно две черты: она «живая» (*viva speranza*) – и она «высокая» (*alta spene*). В согласии с природой дантовского эпитета это значит: она есть «надежда жизни» и «надежда высоты»:

ch'io perdei la speranza del'altezza
(Inf. I, 54)[3]

Жизнь (истинная жизнь, «новая жизнь») и восхождение у Данте – одно и то же. Он продолжает библейский образ жизни – пути, но у него это не только путь «вперед»,

[1] Но послушай меня, и усталый дух
Укрепи и накорми доброй надеждой,
Что я тебя здесь внизу не покину.

[2] снять с себя надежду

[3] Так что я потерял надежду высоты.

но непременно и «вверх». Другой род пребывания на земле *жизнью* он не назовет. Новая жизнь – это усилие восхождения, штурм высоты, возможный только в надежде. Корни своей надежды, как Данте отвечает на небесном экзамене, он находит в глубокой библейской древности, в постоянных увещеваниях Псалмов: *«Да уповает Израиль на Господа», «Да уповают на Господа все народы», «Да уповает душа моя...»*. Но событие обретения надежды в его личной судьбе точно датировано: девять лет, первая встреча с восьмилетней Беатриче.

Собственное падение и близость к вечной гибели, с которой начинается «Комедия», Данте понимает как утрату «надежды высоты» (Inf. I, 54). В этом, как в злейшей измене, в бегстве с поля битвы, на вершине горы Чистилища, почти издеваясь, обличает его Беатриче:

> Quai fossi attraversati o quai catene
> Trovasti, per che del passare innanzi
> Dovessiti così spogliar la spene?

Какие же охранные рвы и какие запоры Ты встретил, если тебе пришлось отбросить (как платье или доспехи) Надежду идти вперед? (Purg.XXXI, 25–27).

Вопрос предполагает: не лги, таких препятствий не может быть; надежда, которой я тебя вооружила, непобедима. Ее не должна была победить и моя смерть. Ты должен был взять этот вражеский замок. Разговор идет в военных терминах. Надежда у Данте неотделима от мысли о жизни как духовной битве и о земной Церкви как Церкви воинствующей (Chiesa militante). Беспощадные укоры Беатриче, как говорит Данте, окончательно растопляют лед его ума, сама кровь его до последнего грамма приходит в трепет: приближается «древнее пламя» *(antica fiamma)* надежды и любви. Теперь Данте готов к пламенному миру небес.

И навсегда расставаясь с Беатриче в сфере Таинственной Розы, первое, за что он благодарит ее на прощанье, – это дар надежды:

O donna in cuì la mia speranza vige!
(Par.XXXI, 79)[1]

Сюжет Надежды завершается в тех стихах, с которых я начала, – в прославлении «полуденного факела любви» и «живого источника надежды» – Богородицы: в Ней

s'aduna
quantunque in creatura è di bontate
(Par.XXXIII, 20–21)[2]

Вот вкратце мы повторили сюжет дантовской надежды. Остается добавить: речь идет не о надежде психологической, не о надежде на какие-то конкретные земные вещи (такую надежду он назовет «пустой», *vana speranza),* а о надежде онтологической, происходящей из Мудрости. Дантовская надежда всегда обитает не в чувстве, а в духе, уме, *mente,* и представляет собой некое новое знание – или новое расположение разума и познания*, intelligenza nova*, обладающее антигравитационной силой, как об этом говорится в заключительном сонете «Новой Жизни»:

intelligenza nova, che l'Amore
piangendo mette in lui, pur su lo tira

новое разумение, которое Любовь, рыдая, вложила в него (в мой дух) только вверх его устремляет.

Мы видим, что минувший век в его представлениях о надежде и мудрости прямо противоположен Данте. Мыс-

[1] О Госпожа, которой живится моя надежда.
[2] Соединяется
Все, что только есть благого в творении.

лители, писатели, публицисты, художники, порой и богословы наших дней говорят о «трезвости отчаяния», о необходимости «оставить всякую надежду», чтобы приобщиться к прямому переживанию реальности – переживанию «травматическому» – и, соответственно, к истинной, «взрослой» мудрости.

Идея героической безнадежности (постепенно перешедшая в бытовую и обыденную) возникла не на пустом месте. Катастрофы XX века во многом определили эту позицию. О терапевтическом действии отказа от надежды мы узнаем из записок узников лагерей, наших и нацистских... Страшные режимы легче справляются с теми, кто позволяет себе на что-то надеяться. Такими людьми можно играть. Это переданный нам огромный опыт века, в котором гуманистическая надежда (или гуманистическая мечта, что далеко не одно и то же) переживала неслыханное крушение.

Но, боюсь, мы преувеличиваем новизну этого опыта – он был прекрасно знаком Данте! Своему учителю Брунетто Латини, предсказывающему ему и славу, и великие страдания, он отвечает:

pur che mia coscienza non mi garra,
che a la Fortuna, come vuol, son presto.
Non e nuova a li orecchi miei tal arra:
pero giri Fortuna la sua rota,
come le piace, e 'l villan la sua marra
(Inf.XV, 92–96)

Лишь бы моя совесть меня не обвиняла, а что до судьбы, я готов к любой. Не нов ушам моим такой оракул: так пускай судьба (Фортуна) вертит своим колесом, как ей соизволится, а мужик – своей мотыгой. Не на благополучный исход, не на счастливую перемену судьбы, не на исполнение жела-

ний или всеобщее счастье на земле, не на ангельскую природу человека надеется Данте. Он пишет *после* того, как его Беатриче умерла. «Надеждой сверх надежды» назовет наш современник дантовскую позицию – но это лишнее усиление. Дантовская надежда – т. е. надежда евангельская, та, о которой говорит ап. Павел, Надежда, дочь Мудрости – и есть превосхождение всей данности с ее «неверными надеждами».

Так или иначе, мы пришли к тому положению, когда надежда – в почти общем понимании, в общепринятой «мудрости» – ослепляет. (Вспомним: у Данте слеп именно тот, кто не знает надежды.) Она, как нам теперь говорят, противоположна мужеству и ответственности. Она есть самообман и малодушие. (Вспомним: у Данте хранить надежду мужественно, а предавать ее низко[1].) Она противоположна внутренней свободе. «Новому разумению» Данте наша культура явно предпочитает мудрость стоиков и скептиков, которая осознается не как старая, а как вечная и единственно правдивая. Эта мудрость не «направляет в высоту», а позволяет «выключиться из реальности», встать в стороне и бесстрастно смотреть на все, от чего ты таким образом «освобождаешься». Не пламя и влага, а холод и сухость – символы этой мудрости, не щедрость, а расчетливость, не самоотдача, а самосохранение.

[1] Ж.Бернанос называет новейшую цивилизацию обществом «вытесненного отчаяния», «вытесненного, но не преодоленного» и напоминает о героической природе добродетели надежды (в отличие от «иллюзий» и «оптимизма»):
«Надежда – это принятый риск. Больше того – это высший риск. Она не снисхождение к себе. Она самая большая и самая трудная победа, какую человек может одержать над своей душой». Bernanos. *La liberté, pour quoi faire?* Gallimard, 1995, p.115–116. Это голос мысли contre-courant, голос сопротивления общему движению эпохи.

Возможен ли диалог между двумя этими родами мудрости? Вряд ли: одна для другой представляется безумием, как об этом и было написано. Разница между ними, быть может, в том, что мудрость надежды знает о собственном безумии и не отрекается от него. Она безумна в той же мере, в какой безумна – в определенной перспективе – сама жизнь. На это безумие мы и надеемся и благодарим тех, кто нас в нем укрепляет.

2008

*

Искусство как диалог с дальним[1]

Я думаю, само название моего сообщения – «Искусство как диалог с *дальним*» – сразу же открывает конфликтность моей темы. Как все здесь знают, не дальний, а ближний – тема христианства. Одна из двух его великих тем: Бог – и ближний. Христианство никогда не говорит о человеке дальнем. Мы постоянно в самых разных контекстах слышим о ближнем, вся наша жизнь описывается в этом отношении – к ближнему. Но искусство занято дальним. Оно говорит с дальним, и даже в ближнем оно ищет дальнего. Каким же образом разместить общение с дальним – общение, которому посвящено искусство, да и все то, что называется «культурной жизнью» (вспомним хотя бы «Городок» лицеиста Пушкина:

Друзья мне мертвецы,
Парнасские жрецы...
Певцы красноречивы,
Прозаики шутливы –

в христианской перспективе?

Вероятно, этот мой вопрос о дальнем и ближнем – один из поворотов вечного вопроса, вечного сопоставления и

[1] Выступление на Международной научно-богословской конференции «Вера – диалог – общение: проблемы диалога в Церкви», Москва, 24–26 сентября 2003 года.

противопоставления искусства, творчества – и христианской традиции. Я не встречала, чтобы в таких обсуждениях затрагивали именно эту тему. Мне хотелось бы при этом говорить о настоящем искусстве и настоящей христианской традиции. Сравнивать стоит настоящее с настоящим, а не тень с тенью, цитату с цитатой.

Образом «цитаты» я обязана моему давнему другу, немецкому поэту Вальтеру Тюмлеру. Получивший богословское образование, верующий католик и поэт (а поэт, в отличие от дилетанта, обязан исполнять законы своего искусства, первый из которых, быть может, – работать в *своем* времени), Вальтер хорошо знает, как трудно соединяется художественная современность и жизнь веры. Среди европейских художников – наших современников – мы почти не встретим людей, всерьез принимающих обе эти задачи. Среди отечественных, впрочем, тоже. В своей книге размышлений об искусстве и религии[1] Вальтер Тюмлер, в частности, говорит: когда рассуждают об искусстве и религии, то под искусством обыкновенно имеют в виду искусство, а под религией – чаще всего «цитату из религиозного». Мне нравится это выражение – «цитата из религиозного», оно очень точно.

В самом деле, слишком часто от тех, кто говорит от имени традиционной религии, от имени церкви мы слышим именно это – «цитату из религиозного». И как раз этого ни художник, ни искусство не переносят. Если что художник и умеет различать, так это личную обеспеченность высказывания, наличие в нем непосредственного опыта – или

[1] Walter Thümler. Penuels Hügel. *Sentenzen zu Religion, Kunst und Philosophie*. Morus, Berlin. 2004.

его отсутствие. На *мой* вопрос – как бы требует он – ответьте *вашим* ответом, ответьте тем, что *вы* в самом деле знаете, – а не тем, как об этом *принято* (правильно) думать.

Конечно, и в области веры «цитатами из религиозного» можно провести только профана. Я вспоминаю, как схиархимандрит Иоанн из Нового Валаама описывает в письме какого-то московского гостя, важного церковного человека: «Опытов никаких». И справедливости ради надо заметить, что, конечно же, и в искусстве – в общем потоке искусства – мы чаще имеем дело не с новыми опытами, а с такими же «цитатами из художественного», как и обсуждавшиеся выше «цитаты из религиозного». Но в чем Вальтер прав: когда такая тема – искусство и религия – ставится и обсуждается, то под искусством, как правило, имеют в виду настоящее, отвечающее своему имени искусство, а вот религия... Под религией в этом случае имеют в виду скорее всего некую как будто всем известную, необсуждаемую, установившуюся цитатную норму. Быть может, так происходит потому, что христианский гений (его точное имя – святость) встречается не чаще, чем артистический, и, говоря о благочестии, именно о таком гении и не думают – как о некоем исключении из правил «обычного», «общепринятого» христианства. И такое христианство с искусством обычно не дружит.

Недоразумения и столкновения вообще возникают там, где сопоставляют не реальное с реальным, а цитату с цитатой, тень с тенью, имитацию с имитацией. Вот здесь вещи ссорятся, расходятся непоправимо. А там, где речь идет о том, что близко к собственному истоку, что гениально, то есть, свободно – мы попадаем в область какого-то великого мира между вещами. То, что близко к истоку, это дар –

а, как всем здесь хорошо известно, «всяк дар совершен свыше есть». И если мы будем говорить о христианстве как о даре и о художественном творчестве как о даре, то многие недоумения исчезнут. И как всякий дар – и дар искусства, и дар веры обладают *открывающей,* освобождающей, расширяющей данность силой. Если цитата из религиозного обыкновенно нас ограничивает, ставит на место, пугает – как говорят, «строжит», то явление оригинала, наоборот, открывает наш мир и ободряет. Не бойся! дерзай! – мы знаем, с этим приветствием каждый раз и появляется этот дар свыше.

Но моя сегодняшняя тема – это то, что существенно различает христианскую проповедь и искусство и тогда, когда мы воспринимаем их как дар. Это, как я уже сказала, вопрос о ближнем и дальнем. Дальним, на мой взгляд, постоянно и принципиально занято искусство. Миром как дальним, человеком как дальним, самим собой как дальним. Вопрос мой состоит в следующем: есть ли в христианстве или, говоря ученым языком, в экономии спасения, место для такого общения с дальним? Необходимо ли оно, когда речь идет о любви к ближнему, к человеку из плоти и крови – и чаще всего болящей, страдающей, испытывающей нужду плоти? Быть может, мой вопрос – еще одно явление старой темы Афин и Иерусалима?

Ближний – постоянная тема христианства. Ближний – человек. Всякий человек? В общем-то, для христианина всякий. Ближний, как объясняет притча о добром самаритянине, – это, может быть, совсем неожиданно ближний, не тот, кого ты считал ближним, человек со стороны, незнакомый и чужой. Ближним его делает беда и сострадание. Ближним он становится в самом близком смысле: ближ-

ним к твоей коже, к твоей беспомощности и брошенности. Так близки друг другу члены семьи, люди одной крови. В первую очередь *своих* голодных они накормят, *своих* бездомных пустят ночевать, *своих* узников посетят в тюрьме, *своих* нагих оденут. Но здесь эта близость распространяется на весь мир, и весь мир оказывается в своего рода кровной близости.

И с другой стороны, у нас есть античная традиция дальних богов, дальнего божества, дальних людей, дальнего в человеке. Души, далекой от крови и плоти, крылатой гостьи Психеи. «Animula, blandula, vagula!»[1] – обращался к ней, прощаясь, император Адриан. И это наследство – не только историческая часть нашей цивилизации, оно часть нашей души, и в нем, быть может, источник художественного творчества. Мы унаследовали или восприняли его вместе с тем, что воспринимали, начиная с первых детских книг, первых уроков музыки, первых увиденных полотен и статуй, вот это эллинское чувство: чувство души, которая не связана с плотью и кровью, которая находится где-то вдали, вдали самого человека. Гостья душа, пришедшая издалека и хранящая память об этом своем далеке, о Другом, до конца земных дней. Ближнему нужны хлеб и кров и пластыри на раны. А дальнему… Дальнему нужен некий избыток бытия, красота, неведомое, новое. И не так легко обратиться в твоем соседе к этому его дальнему. Это как «звезда с звездою говорит». Для этого надо знать язык Психеи, язык формы.

То, что искусство, как правило, имеет дело с дальним, можно иллюстрировать многими признаниями самих худож-

[1] О душенька, неженка, беженка (лат.).

ников о том, что их сочинения – как письмо в бутылке, которую бросают в океан в надежде, что неизвестно кто, неизвестно когда и где выловит эту бутылку, откроет и прочтет. Или, как у Ахматовой:

А каждый читатель как тайна,
Как в землю закопанный клад...

И если такой диалог – автора и его неведомого адресата – совершается, он остается таинственным, и обратной связи как будто не имеет. Автор может только догадываться о нем, предвкушать его:

Там те незнакомые очи
До света со мной говорят... –

но он не услышит этого ночного разговора. «Незнакомые очи» говорят с тем, кого рядом с ними нет, и может быть, нет не только в пространстве, но и во времени: может, этот человек жил два, или десять веков назад? И вместе с тем, разговор происходит.

Но мало того, что этот человек, адресат твоего письма в бутылке, может быть очень далеким во времени, в пространстве, в языке. Главное даже не это, а то, что он неведомый, что это *неизвестно кто*. Как в пушкинской строке:

И *чье-нибудь* он сердце тронет...

Чье-нибудь, неизвестно чье. Если катехизатор, если проповедник будет говорить неизвестно с кем – это бессмысленная вещь, правда? А искусство имеет дело вот с таким таинственным существом; оно обращено к тому, кого не может – и не старается узнать. И надо заметить, что это странное дело ему удается! Письмо доходит. Мы благополучно получаем сообщения тысячелетней давности, как будто они написаны «лично мне».

Христианское служение направлено к ближнему, и больше того: к тому, что в ближнем близко, к человеку из плоти и крови, той крови, в которой, по-библейски, содержится душа. «Душа» в библейском употреблении, как известно, – это просто «жизнь». Отношение к ближнему объясняется на примере с сострадательным самаритянином, и что этот пример говорит нам о ближнем? Прежде всего то, что это существо, попавшее в беду, ограбленное, израненное, брошеное и близкое к гибели. Любовь к ближнему – это спасение его от беды и гибели, от очень реальной, конкретной гибели. В своем пределе – это собственная гибель ради спасения от гибели другого.

Гибель и *спасение* – без двух этих слов, без двух этих представлений христианство немыслимо. Вообще говоря, я не думаю, что и искусство мыслимо без них. Достаточно вспомнить известные слова Пастернака об искусстве, которое, постоянно размышляя о смерти, творит из этого жизнь. Те же, как будто бы, реальности – спасение, гибель, жизнь, смерть – но как иначе, как неузнаваемо иначе выглядят здесь и гибель, и спасение! Что такое гибель дальнего человека и его спасение? Как раны, нанесенные разбойниками, можно сравнить с какими-то неведомыми ранами, о которых мы и не знаем, пока их не излечит искусство? Катартический, целебный эффект искусства многократно засвидетельствован и описан. То чувство, которое мы получаем от настоящего произведения, мы можем сравнить с внезапным чудесным исцелением, отчасти со спасением (при том, что диагноза своего мы так и не узнаем: от чего мы, собственно, исцелены или спасены? От тесноты? От бессмысленности? От вошедшего в привычку отчаяния?). Допустим, это исцеление от ран. Но если это раны, то и ра-

ны какие-то неведомые, о которых сам человек не знает, и нанесли ему их неведомые разбойники, а он того и не заметил. Нельзя сказать, что все это просто иносказания и метафоры. Нет, это вполне реальные раны и мучения души, которые лечит искусство. Если то, что художник исцеляет, это грех – ведь мы знаем, что грех и есть болезнь, не так ли? – то и грех это какой-то странный, неучтенный в исповедальных вопросниках, о таком грехе никто не спрашивает. Человек чувствует, что с него вдруг снимают какое-то бремя, когда он переживает великое произведение, но что это за бремя и что это за грех? Это явно не то, в чем мы отчитываемся на исповеди.

И, кроме того, если что-то такое происходит, если от искусства приходит какая-то помощь, исцеление, оживление души:

Душе настало пробужденье,

то вовсе не потому, что художник ставил себе такую цель. Он и не собирался этого делать. Дар исцеления принадлежит его вещи, а не ему, это она в каком-то смысле действеннее и субъектнее, чем он. Это его созданию принадлежит и способность оживлять, и способность вводить в некую общность – и в этом, в невольном и ненамеренном создании своего рода общины я вижу какое-то странное и сложное, но подобие искусства церкви. Те, кто входит в общение с искусством, кто открывает эту бутылку с письмом, понимает, что он не одинок: его вводят в некую общность, которая необозрима, которая тянется веками – и которая каждый раз, как вновь, создается на этом самом месте. Допустим, в равеннском храме св. Аполлинария. Когда в дали белого сумрака базилики вам вдруг открывается невыразимо зеленая сияющая мозаика алтарной абсиды, вы, вместе со своим восторгом, чувствуете, что вдруг включены в круг

неизвестных вам людей, которых все это когда-то так же захватило и которым так же много сказало. Искусство исцеляет нас от замкнутости. И от робости желаний.

Но художник, как я говорила, обычно не знает, что у него получится. Его исходная задача похожа на сказочную: иди туда, не знаю куда, принеси то, не знаю что. Но задание это обладает категорической императивностью. И путь к этому «не знаю чему» очень часто лежит через уход от ближних. Типичные пороки великих художников, о которых так любят поговорить (пьянство, беспутство и т. д.) – это мелочи по сравнению с тем, что называется «артистическим холодом»: художник отстраняет от себя жизнь своих ближних, и его бессердечность приобретает порой скандальный размах. Какая-то вражда разверзается между ближней жизнью и его заданием. В этом признаются все. Как писал Рильке: «Есть вечная вражда между жизнью и великим созданием». И вот ради дальнего, ради того, чем займется не он, вообще говоря, а его вещь, он предает своего ближнего. Недаром художникам, у которых есть сильные религиозные стихи (или музыка, или живопись), любят поминать их плохое обращение с ближними. Рильке поминают его брошенную семью, Клоделю – больную сестру, Элиоту – больную жену и так далее. Я не обсуждаю меру вины каждого в каждой из этих историй (как правило, она преувеличена). Но непростительная жестокость к ближнему, связанная с образом большого художника, заставляет сомневаться в благой природе искусства.

Если бы что-то похожее сделал монах и подвижник (мы знаем из множества житий – и самых любимых в веках, как житие Алексея Римского Угодника примеры такой безжалостности к близким), если человек бросил своих близких

ради того, чтобы служить Богу, его прославляют как образец святости. Но отказ от исполнения человеческих обязанностей художником никак не легитимизирован. Нет не только внешнего оправдания, но его нет у него самого. Мы можем сказать, что если бы он так не поступил, у нас не было бы, скажем, «Дуинских Элегий» Рильке или «Квартетов» Элиота. Но это оправдание явно не проходит. И не проходит, я думаю, именно из-за той самой дальности артистического дела, о которой я и веду речь. «Служение муз» – что это такое? «Требы звездам»? Как у Блока:

> Как иерей, свершу я требу
> за твой огонь – звездам.

Что это – запоздалое язычество? Или тот самый Бог Неведомый? Вот она, *дальность* художественного дела, дальность в смысле его непроясняемости, его неведомости. И без этой неведомости, без открытости, открытости для самого художника (ведь и сам он для себя – дальний: в творчестве он попадает в то состояние, когда он сам для себя неведом, он должен найти этого дальнего себя) – без этого искусство немыслимо. Без этого мыслимы только художественные поделки и эстетическое конструирование.

Можно легко сказать, что «цитата из религиозного» – повторение общеизвестных вещей с чужого голоса, пускай даже с очень хорошего голоса – никогда не примирится с таким неведомым и открытым, когда оно не просто включено в опыт, но составляет его основание. Цитатная религиозность любит определенное и *ведомое* – как на позднем петербургском храме написано: «Богу ведомому». Но вопрос мой обращен к вере, которая не «цитата из религиозного». Есть ли в ней место для дали, для «того, не знаю что»? И *нужно* ли оно ей?

И напоследок я прошу позволить мне рассказать одну историю, которая для меня каким-то образом говорит о том, на что «в жизни» похоже «доброе дело» искусства. Однажды в московском метро, на пустой платформе станции «Тимирязевская» я увидела крепко выпившего человека. Он стоял и шатался всем телом, прямо от ступней, как маятник, во весь рост. Вперед – назад. Амплитуда колебаний росла. Человек при этом был прилично одет и совсем не похож на забулдыг. Я с любопытством на него поглядела издали, с тем только, чтобы выяснить, упадет он или нет. Мне было интересно, где расположен центр тяжести у этого маятника, когда он так качается. И только я так посмотрела (уверяю, что ни сочувствия, ни какого-нибудь еще другого доброго чувства к нему у меня не было: нечто вроде инженерного интереса) – этот человек резко остановился, колебания прекратились. Он встал твердо и прямо и, больше того: вежливо пропустил меня в дверь поезда и настоял, чтобы я прежде него села на пустое сиденье. И, сев сам, совершенно отчетливо стал говорить: «Спасибо Вам за помощь! Сейчас забыли, что такое помощь. Думают: навестить, апельсины принести, лекарства... Это разве помощь. Помощь – чтобы на тебя посмотрели и спросили: живой ты или мертвый? А ты и сам не знаешь. А когда на тебя так посмотрят – живой ты или мертвый? – встанешь живой, из могилы встанешь!»

2003–2004

Благословение творчеству и парнасский атеизм

«Послание людям искусства»[1] Иоанн Павел II помечает днем Пасхи, 4 апреля 1999 года; оно открывается торжествующим стихом из Книги Бытия: «И увидел Бог все, что Он создал, и вот, хорошо весьма» (Быт. 1,31).

Быть может, никогда еще в истории двух христианских тысячелетий искусство не удостаивалось такой – высочайшей – оценки со стороны церкви.

Речь в послании идет о *творчестве,* а не о *культуре,* а о самом «месторождении искусства», о *новых* «откровениях» («епифаниях») красоты. «Человек культуры», и особенно поздней культуры, как наша нынешняя, к возможности нового творчества относится, как правило, скептически. «Сказано уже так много, едва ли не все! Что еще может добавить к этой великой сумме наш небогатый современник?» О том, что наше время – художественное время – скудное, нищее, как будто сошедшее с дистанции, никто уже, кажется, не спорит. Но и в эпохи, не признававшие себя такими безнадежно бедными, отношения культуры и нового творчества не были бесконфликтны. Ведь явление нового вдохновения – это сдвиг всего наличного и прошлого, сдвиг порой очень решительный, в котором

[1] Giovanni Paolo II. *Lettera agli artisti.* Все цитаты приводятся в моем переводе – *О.С.*

есть риск утраты, и который поверхностный взгляд может не отличить от разрушения. То, что в подлинно новом опыте сохраняется и продолжается, это не вошедшие в привычку формы и каноны, а сама традиция человеческого вдохновения.

Вдохновение – центр размышлений Иоанна Павла II об искусстве. Адресат его послания, художник – это тот, кто «страстно и жертвенно ищет новых «епифаний» красоты, с тем чтобы, воплотив их в художественном создании, принести в дар человечеству». В первом определении «человека искусства» заключена причина и источник творчества, в третьем – его цель и интенция. Собственно работа художника располагается, как мы видим, между двумя актами дарения: вдохновения как дара *ему* свыше – и завершенного произведения, которое уже *он* принесет в дар миру. Художник предстает здесь как мастер, который из подарка изготовляет подарок. В обычных «профессиональных» обсуждениях искусства и первый, и третий акт, то есть и причинная, и целевая сторона искусства, как правило, не затрагиваются. Такое расширение предмета меняет взгляд и на его среднюю, «рабочую» фазу, и на произведение искусства, и на самого автора.

С темой вдохновения связаны две другие важнейшие темы Послания – *красота* и *тайна* (*таинство*). Таинственная основа мира, тайная глубина вещей и человека, таинство в церковном смысле – явление Спасения в его реальной силе – в таком пространстве движется мысль Иоанна Павла II о творчестве и творческом человеке.

Только тот, кто личным опытом связан с творчеством, как говорит о себе Иоанн Павел II в начале своего обращения, может выбрать такую перспективу. Историки и теоре-

тики искусства, его критики и ценители сосредоточатся на общих тенденциях искусства и на свойствах формы, на «вещи искусства» как главной заботе художника. Говорить же о каком-то существенном зазоре между любой завершенной вещью (какой бы удачной она не была) и первым озарением станет только тот, кто узнал этот зазор на опыте! Художники, пишет Иоанн Павел II, знают: «то, что им удалось выразить в том, что они пишут, лепят, творят, не более чем проблеск того сияния, которое в какой-то момент пронзило их душу...» И далее: «Никто с такой готовностью не признает собственной ограниченности, как настоящий художник» – именно потому, что у него есть с чем сравнивать: он знает, какая пропасть лежит между вдохновением, между открывшимся ему замыслом – и его исполнением, вещью искусства. В этой точке, в «интуиции, выходящей за пределы того, что постигается чувствами», замечает Иоанн Павел II, родственны опыт искусства и опыт веры.

Отношение к искусству как к феномену душевной жизни, как к «епифаническому» событию творчества, а не к производству «эстетических вещей» – в этом решительное своеобразие Иоанна Павла II. Так видит вещи художник и мистик, для которого художник – это не *homo faber,* а прежде всего, просто *homo,* и в каком-то смысле *homo par excellence*. Проблема искусства предстает, таким образом, как *антропологическая* проблема.

Можно сказать, что своим посланием Иоанн Павел II благословляет – вероятно, впервые в христианской истории – сам этот источник творчества, который на традиционном языке европейской поэзии назывался Иппокреной, «внушением Муз» и другими языческими именами – и кото-

рый Папа называет «епифанией (откровением) красоты» и даже «моментом благодати»: здесь, говорится в послании, «с полным основанием, хотя и в аналогическом плане, можно говорить о «моменте благодати», поскольку человек обретает возможность некоторой опытной встречи с Абсолютным, которое бесконечно превосходит его (трансцендентно ему)».

Автор послания имеет в виду не собственно христианское искусство (понимать ли его как искусство храмовое, каноническое – или же как искусство художников-христиан, или как искусство на христианские темы[1]). Всякое истинное искусство, по мысли Иоанна Павла II, раздвигает обыденность и, освобождая человека от «житейских попечений», приводит нас к порогу тайны, к преклонению перед некоей таинственной глубиной; искусство «по самой своей природе есть род призыва к Таинству»: к таинству Творения и тайне человека, к «таинственному всеединству мира» (в этих словах мы узнаем одну из главных тем русской религиозной мысли: славянофилов XIX века, Вячеслава Иванова, Николая Бердяева, Владимира Соловьева, о. Павла Флоренского). В художническом призвании Иоанн Павел II видит некий аналог пророческого служения. Это, как замечает католический богослов, комментирующий Послание, и составляет своеобразие пози-

[1] Именно здесь очевидно различие двух традиций, западной и православной; православная скорее категорически противопоставит ватиканские росписи Рафаэля и Микельанджело иконному письму, чем соединит то, и другое в общем понятии «христианского искусства». Однако при внимательном чтении Послания можно заметить, что только *икону* Иоанн Павел II самым прямым образом сопоставляет с Таинствами Церкви: «*Икона есть род таинства*: действительно, аналогично тому, как это происходит в Таинствах, икона представляет реальное присутствие Воплощения в том или другом его аспекте».

ции Иоанна Павла II, «поэта и мистика», на фоне других обращений Римской Церкви к художникам[1] (решения II Ватиканского Собора, «Воззвание к людям искусства» Папы Павла VI: ссылки и цитаты из этих документов приводятся в настоящем послании, которое мыслит себя их продолжением). Предыдущие обращения Римской Церкви к художникам сосредоточивались на пастырском моменте в служении искусства. Труд художника утешает и возвышает, противостоит разрушительной силе времени и объединяет живых и умерших, как это прекрасно выражено в словах II Ватиканского Собора: «художественное создание противостоит разрушениям времени, соединяя поколения и вводя их в общение восхищенного изумления (admiratio)». Послание Иоанна Павла II касается и этих моментов: социального и исторического служения искусства. Но центр его, несомненно, составляет момент «епифании» красоты, «род внутреннего озарения», «встреча Творящего Духа с человеческим гением».

Вероятно, художественное вдохновение само по себе, независимо от «материала», с которым работает художник, никогда прежде не получало такого духовного оправдания из уст христианского пастыря. Нам в России хорошо известно осторожное (если не сказать больше) церковное отношение к личному творчеству и к «духу», которым оно питается; знакома неприязнь к упражнениям светских авторов на духовные темы. В послании Иоанна Павла II мы встречаемся с безусловным доверием к духовному источнику искусства: «Дух (Творящий Дух, Creator Spiritus) –

[1] «Если Павел VI настаивает на священническом измерении художнического призвания, Иоанн Павел II сосредоточен на его пророческом характере» Fr. Patrice Mahieu. La prefazione alla *Lettera,* p. 6.

таинственный художник вселенной. Глядя в третье тысячелетие, я хотел бы пожелать, чтобы вы могли в изобилии получать дар творческих озарений, в которых коренится всякое создание подлинного искусства». «Дух – художник», утверждает папа Иоанн Павел II, следуя в этом Священному Писанию и литургическим гимнам (на славянском языке мы встретим здесь слово «Всехитрецъ», т. е. художник всего). Бог Иоанна Павла II – «Творец великой поэзии», как на свободном языке лирики писал Карол Войтыла в своих юношеских стихах:

Похвали, душа моя, Бога твоего,
Господа Поэзии, всемилостивого.
(«Magnificat», 1930)

Мы помним, конечно, что словом *Творец* переведено на славянский греческое *poetes*, но сами слова «поэт» и «поэзия» располагаются в русском языке как-то слишком далеко от того, что относят к «духовному». Мы привыкли думать (и автор этих заметок не меньше других), что там, где звучат псалтырь и гусли Давида, там лира Аполлона и флейта Диониса, вообще говоря, упраздняются. За этой привычкой различать нетрудно и вообще забыть, что псалтырь, гусли, тимпаны и кимвалы были *в самом деле* музыкальными инструментами, а не метафорами, как в барочном красноречии. Они издавали вполне реальный звук, и тембр этого звука, как видно из вводных стихов псалмов, был небезразличен их автору. Он держал в уме оркестровку.

Мы так твердо провели границу сакрального и профанного – через инструменты и жанры, цвета и линии, ритмы и звуки... Светское искусство – все – осталось по ту сторону границы, на равнине профанного, и это еще не худшее, что

может с ним случиться: вообще-то его частенько готовы отправить в яму и пропасть демонического.

Апология служения красоте – спасающей красоте, как вслед за Достоевским утверждает Иоанн Павел II, – центральная мысль послания. Художественное творчество наделяется в нем высочайшим достоинством: именно здесь, по словам послания, исполняется замысел Божий о человеке, здесь, «как нигде больше, человек открывается как образ Божий», образ Бога Творца; наконец, Воплощение открывает художнику дар «новой красоты». Момент вдохновения именуется «епифанией (богоявлением) красоты», а плод вдохновения, произведение, даже если непосредственную тему его, «сюжет», составляет зло и порок, несет в себе свидетельство «всеобщей жажды спасения».

Итак, послание Иоанна Павла II обращено к людям, которые «страстно и жертвенно ищут новых «епифаний» красоты, с тем чтобы, воплотив их в художественном создании, принести в дар человечеству».

И здесь неминуемо встает печальный вопрос: а где эти люди? Да, таков истинный художник, художник классических времен: но не поставила ли наша современность – устами своих многочисленных авторитетов – под вопрос и возможность явления таких художников (известный лозунг «смерти автора»), и самую реальность различения «истинного» и «подделки», дара и бездарности, уникального и тиражированного, и какой бы то ни было контакт с «иным» (а классическое вдохновение всегда описывалось как явление «иного»). Да и кто в качестве цели творчества полагает теперь «принесение дара» миру, кто думает одарять, а не бросать вызов, не самовыражаться и т. п.? Бетхо-

вен, сравнивший себя с Дионисом, несомненно, принял бы эти слова как свои: откровение красоты, жертвенное служение ей, приношение ее в дар человечеству. Но современные художники, признают ли они себя в этом описании? Не отнесут ли они такой пафос, такой образ творческого человека к «давно преодоленному» романтизму? Так ли они видят собственное призвание (если само слово «призвание» употребимо в новейшем гиперкритичном, демифологизирующем дискурсе) – и, следовательно, могут ли они отнести к себе это пасхальное послание? Я перебираю в уме признанных людей современного искусства, его ведущих мастеров: кто из них назвал бы себя служителем красоты? Для кого сами эти вещи – красота, вдохновение, дар, творчество, наконец, – остаются реальными? И если не в этом, в чем видят они интенцию собственных работ?

Вот некоторые из широко распространенных мотиваций эстетической деятельности: служение языку (что теперь уже кажется почти анахронизмом); деструкция старых мифов и иллюзий; обличение лжи и зла; «остранение», поддержание некоей социальной игры; самовыражение и автотерапия, освобождение от личных «травм»[1]; эпатаж и провокация, шоковое воздействие на публику, жест власти над ней; утверждение себя в качестве «человека искусства»... Вот, кажется, и весь веер возможностей актуаль-

[1] Я думаю, что идея творчества как «исповеди», как обнажения перед миром «неправедных изгибов» собственной души связана с исчезновением института церковной исповеди как общей практики. То, что было бы уместно в таком общении и завершалось бы разрешением, выносится перед публичным вниманием; но публика ведь не духовник и не обладает возможностью отпускать грехи! Кроме того, привычка публики к таким самообнажениям как художественному акту лишает это предприятие и достоинства отчаянной смелости.

ного художника. Местные российские условия прибавят к этому «позитивный» вариант: патриотическое служение. Но ни одна из названных мотиваций никаким образом не соприкасается с «епифанией красоты». Не удивительно ли это? Красота, которую некогда пришлось бы защищать от религиозной установки определенного рода (моралистской или аскетической), сегодня находит себе вдохновенного защитника в лице Предстоятеля Римской Церкви – а первыми среди ее отрицателей и сокрушителей окажутся сами современные мастера искусства. Красота, которую безнадежно путают с «красивостью», практически не дозволяется художнику, который надеется быть «современным».

Свободное творчество Иоанн Павел II оправдывает и прославляет самым решительным образом. И кто же, как не современные художники и теоретики искусства, не устают утверждать иллюзорность художественного смысла?

Ту же перевернутую диспозицию мы увидим и в том, что касается дара, художнического избранничества и других традиционных составных «парнасской веры».

Со времен гуманизма и Возрождения творчество, и особенно художественное творчество было своего рода «параллельной религией», «светским культом» Европы – со своими «подвижниками», «святыми» и «мучениками», которым, как Шопену или Пушкину, Ван Гогу или Микельанджело, принадлежало совершенно особое место и в сердце частного человека, и в сердце народа. Их любили другой, но не менее интимной любовью, чем великих святых, заступников за человека. К ним не обращались с молитвой, но они обращались к нам из своих созвучий, строф, красок, расширяя область свободы и бескорыстия

в обыденном мире расчета и необходимости. Их создания вносили тепло родины в холодный мир. Наконец, жизнь художника – как она предстает в его произведениях – была образцом *искренней* жизни, открытой и в своих немощах, и в своих заблуждениях: можно сказать, эсхатологическим образом жизни.

Мы оказались свидетелями того, как само искусство – в лице своих деятелей и теоретиков – сменило свою «парнасскую веру» на «парнасский атеизм». Сами поэты «смиренно» и фаталистично говорят о «смерти поэзии», об «уходе поэзии из нашей цивилизации». Значение и последствия этого отречения – и для искусства, и для общества, и для отдельного человека – трудно переоценить. У нас уже есть некоторый опыт того, что такое «постхристианское общество» – каким будет общество радикально «пост-вдохновенное», страшно представить. Причины этого срыва остается обдумывать.

Быть может, разуверение искусства в собственной «священной» ценности, в собственной таинственной глубине и составляет теперь главное препятствие к тому диалогу, к которому призывает Иоанн Павел II, к встрече с опытом веры, с Церковью. Ведь именно в двадцатом веке, в эпоху «великой апостасии» самые вдохновенные художники с какой-то естественной простотой («как огню свойственно стремиться вверх и воде падать», словами Данте) возвращались в мир «последних вещей» христианской веры. Одно вдохновение сливалось с другим, как это выражено в названии одной из «Больших од» Поля Клоделя: «Муза, которая есть благодать». Болезненное, «травмированное», «проблемное», герметически замкнутое в себе «я» художника постмодернистской эпохи не испытывает никакого притяжения этой высоты, этой глубины.

Одно из самых удивительных положений, высказанных в Послании, связано с антропологической перспективой искусства, с которой мы начали. Быть может, здесь мы найдем и ключ к тому, *чего* лишается искусство, перестающее надеяться на «епифанию красоты» – и при этом продолжающее производить «эстетические вещи». В первой главе послания, обсуждая сущностное различие божественного Творения и человеческого творчества (как творчества не «из ничего», а из «уже существующего»), Иоанн Павел II определяет эту «уже существующую» материю, вещество, с которым работает художник-человек: «он исполняет эту задачу, работая с изумительным «веществом» *собственной человечности*». Прежде того, что считают собственно «материалом» отдельных искусств (словами или звуками или цветами), художник берется за первое вещество – человечность, собственную человеческую природу! Он находит или освобождает в себе, словами Симоны Вейль, «то «я», выражением которого в светской культуре является поэзия». Это «я» – та материя человечности, которая самым интимным образом связана с восхищением и изумлением, admiratio. Она связана (как об этом говорят Гельдерлин и Мандельштам) с необъяснимым переживанием «внутренней правоты» и моментальной невинности. Знаменитые слова о «непристойности (или невозможности) поэзии после Аушвица», ставшие лейтмотивом новейшей культурной ситуации, как раз и отрицают такую возможность свободы от вины – и, тем самым, возможность вдохновения: выхода, словами Пастернака, «из вероятья в правоту».

Молчание поэтического и вообще творческого в актуальной культуре говорит не больше не меньше о том, что утрачено это «я», это «изумительное «вещество человеч-

ности». Совсем просто выразил это Пауль Целан: «Нет людей, поэтому нет и стихов».

И в связи с этим мне кажется, что на последний вопрос Послания – «Нуждается ли искусство в церкви?» – должен был бы последовать самый решительный утвердительный ответ. Другого источника восстановления этого «изумительного вещества», этого «я», которое освобождено от собственного самоосуждения и потому может высказывать себя свободным творчеством, в сиротской и обнищавшей культуре нашего времени, по всей видимости, не остается. Но для этого Церковь должна дать себя увидеть не как институт, структуру, идеологию, а как бесконечно притягательное «великое сердце святости», «место, которое целит», словами Рильке. Сам Иоанн Павел II своей великой жизнью, в которую входит и это послание художникам, открывает возможность такого видения.

И, возвращаясь к началу Послания. День Пасхи предстает в нем как день мысли о Творении и творчестве: это поразительное совпадение богословской мысли с художественной интуицией поэта!

Творение как Воскресение – любимая и многократно выраженная мысль Бориса Пастернака: «Вот вы опасаетесь, воскреснете ли вы, а вы уже воскресли, когда родились, и этого не заметили»[1].

2000

[1] Пастернак Б. Собр. соч. в 5 т. М.: Худ. лит., 1990. Т.3. С. 69.

Вещество человечности

Беседа с Патриком де Лобье
о «Послании людям искусства»
Папы Иоанна Павла II[1].

П.Л. Ольга, Вы несколько раз встречались с Иоанном Павлом II, который сам подтверждал, что он Ваш читатель. Сегодня мне хотелось бы вместе с Вами обратиться к недавно вышедшему в свет «Посланию Папы Иоанна Павла II людям искусства» и мне хотелось бы, чтобы Вы рассказали, как Вы видите дело художника.

Первый вопрос, который здесь можно было бы поставить, следующий: в этом послании Иоанн Павел II указывает, что художник, трудясь над своим созданием, не только дает жизнь произведению, но через него в каком-то смысле он открывает и себя самого. Как Вы понимаете это раскрытие личности художника в его создании?

О.С. Я думаю, это важнейшая и, как ни странно, забытая в практике и теории искусства тема: эстетика определенно и уже давно рассматривает искусство вне связи с личностью

[1] Патрик де Лобье – профессор Женевского Университета, почетный доктор Российского Гуманитарного Университета, глава международного Общества Владимира Соловьева, автор трудов по социальному учению Римской Церкви. Беседа происходила в Париже и была опубликована по-французски: *La contemplation, finalité de la beauté. Un entretien avec Olga Sedakova* // L'Homme nouveau 18 juillet 1999. P. 10–11.

художника. История и теория искусства видят в нем некую систему имперсональных, внеличных законов: жанровых, стилистических и т. п., как если бы это был процесс, подобный природному и за всеми изменениями искусства не стояло живого человека. «Объективные» исследования такого рода в литературной критике и истории искусств восполняются биографическими разысканиями об отдельных авторах. Но между биографическим «я» автора и тем «я», которое открывается нам в его произведении, – пропасть! Потому что во все времена каждый художник, который всерьез принимает свою задачу, знает, что в нем сосуществуют две разных личности: «нетворческая», обыденная – и та, что возникает в момент творчества, «моментальная личность», как назвал ее П.Валери. Пушкин много раз выражал эту мысль: поэт, когда он не призван к своему делу, существо заурядное и ничтожное: «быть может, всех ничтожней он». В момент вдохновения в нем пробуждается другая личность. Этот контраст поразителен. В работах Рембрандта, скажем, мы встречаемся с одной из величайших человеческих душ, какие посещали нашу землю, серьезной, мудрой и сострадательной, – а что мы сказали бы о Рембрандте, исходя из фактов его биографии?

Чудесные слова послания о том, что «ни один человек в каком-то отношении не знает себя. Иисус Христос не только явил людям Бога, Он открыл человеку человека в его полноте» могут помочь истолковать эту двойственную жизнь художника в новом свете. Не несет ли в себе странное преображение личности художника в момент творчества какую-то тень или отсвет этого христианского откровения о человеке, о том, кого мы сами в себе не знаем: о существе, достойном не просто снисходительной, но восхищенной любви, о человеке в его замысле? И при этом

«другое», «новое», «творческое я» остается глубоко персональным: «я» Рембрандта, «я» Моцарта... Это вовсе не растворение в «коллективном бессознательном», в безличном «мастерстве» и т. п.

П.Л. Несколько дальше, касаясь общественного служения, Папа цитирует поэта – польского поэта, Циприана Норвида, который писал: «Красота – для того, чтобы возбуждать энтузиазм в труде, труд же для того, чтобы возродиться». Как Вы понимаете эту несколько загадочную фразу?

О.С. Несомненно, это справедливое утверждение, но я привыкла несколько иначе видеть назначение красоты. Оно, как мне кажется, – в самом созерцании красоты. Последствия же этого созерцания – одушевленный труд или что-то еще – уже вторичны. Первично же – просто присутствие красоты, ее явление перед нами. Общение с красотой (которое, несомненно, предполагает немалый труд и школу) – все-таки прежде всего праздник, то есть, упразднение от труда. Своего рода аналог субботнему покою, так мне кажется. Или воспоминание о первоначальном счастье, об Эдеме (как Данте думал о древней языческой поэзии, которая в образе «золотого века» хранила память о Земном Рае), где еще не было «недоброго труда», словами Вергилия, где, как говорил Мандельштам,

счастье катится, как обруч золотой.

Мне кажется, что обновление памяти о счастье, о чуде чистого счастья – важнейшее социальное служение искусства. Такая память, быть может, сильнее отвращает от зла, чем обыкновенный, запретительный морализм.

Но новейшее искусство как будто задалось целью не только не вспоминать о счастье, но отрицать всякую его

возможность, «разрушать иллюзии», травмировать и вглядываться в травмы.

П.Л. В дальнейшем Папа вновь обращается к этой идее о красоте, возбуждающей энтузиазм, и вот эта, чисто аффективная сторона, представляется ли она Вам существенной в творчестве, в поэтическом, например?

О.С. Не знаю, назвать ли это энтузиазмом – или просто жизнью, то есть, чем-то таким, в чем еще нет разделения на «чисто аффективное» и «чисто интеллектуальное»... чем-то таким, без чего человеческое существование сохнет и пустеет.

П.Л. Еще далее, в связи с отношениями между Писанием и поэтическим творчеством, Папа цитирует Клоделя, который видел в Священном Писании некий огромный словарь. Он повторяет мысль Шагала об «иконографическом атласе». А для Вас Писание, Библия – это тоже источник слов, словарь – и особенно славянский язык? Существенен ли для Вашей поэзии язык Писания, славянский?

О.С. Библейское повествование наполнено огромными паузами. Читая Писание, мы слышим их – паузы между словами, событиями, характеристиками. Подробностей и деталей так мало, что каждая из них приобретает необыкновенную монументальность. Психологических мотиваций почти нет. Для художников, мне кажется, все это опущенное, умолчанное, незаписанное, но каким-то образом доносящееся оттуда – постоянный вызов: угадай, как же оно было? И таким образом короткий рассказ Книги Бытия вырастает в огромные тома «Иосифа и его братьев»

Томаса Манна. Иногда, как в «Благовещении» Рильке, которое Иоанн Павел II цитировал в одном из своих посланий, кажется, что художник в самом деле угадал, дослушался до того, «как оно было». Как будто именно так и обнимал Давид Авессалома, именно так и стоял блудный сын, как это изобразил Рембрандт. А ведь это взято не из «словаря» Библии, не из ее «иконографического атласа», а из ее молчания.

П.Л. Но Вас лично, Вас ведь вдохновлял церковнославянский язык, его обороты?

О.С. Да, конечно, и с самого начала сочинительства, со школьных лет. Язык славянских псалмов казался мне неземным, райским языком, сами его обороты и грамматика. Понятно и непонятно вместе. Это, между прочим, – источник затруднений: очень немногие у нас и теперь знают этот язык – а в советское время и вообще практически почти никто не знал. Церковнославянские слова в моих стихах принимали за авангардистские неологизмы.

Но то, что меня увлекает, это не отдельные славянские слова сами по себе (славянизмы традиционно входят в русскую поэзию со времен Ломоносова как лексика высокого стиля). Совсем другое: то особое качество слова, которое оно получает в Псалмах и литургической поэзии, как цвет и линия – в иконном письме. Глубина и многослойность его семантики, сильное переживание фонетики, артикуляции, этимологии – всей плоти слова. Все то, что проходит без внимания в «практическом» языке, нацеленном на «информацию».

П.Л. Далее, обращаясь к истокам христианской поэзии, Папа отмечает, что первые христианские поэты, такие как

Паулин Нольский, Григорий Назианзин, Ефрем Сирин, восприняв античную технику стиха, греческую и латинскую, вдохнули в нее евангельскую силу, так что Паулин Нольский имел основания сказать: «наше единственное искусство – Вера и Христос – наше песнопение». Возможна ли еще такая позиция? Существовала ли в России – и будет ли впредь существовать традиция искусства христианского по духу, как, например, во Франции поэзия Клоделя? Я думаю о таких поэтах, как Мандельштам, Вячеслав Иванов, Вы, наконец: есть ли среди того, что Вы писали, стихи, отмеченные явным воздействием евангельских смыслов?

О.С. Не только евангельских, но и литургических. Для меня, наверное, даже в первую очередь литургических. Например, «Элегия смоковницы»: источник этих стихов не столько непосредственно евангельское повествование, но то, как оно предстает в богослужениях Страстной Недели, день за днем, чтение за чтением.

Литургические гимны – это моя любимая поэзия. «Свете тихий»: ничто в светской поэзии для меня не сопоставимо с этой «Вечерней Песнью».

В целом же таких светских и в то же время программно христианских поэтов, как П.Клодель или Ш.Пеги во Франции, как Т.С.Элиот в Англии, в русском двадцатом веке не было. Другая традиция. Этой темы наши поэты обычно касаются очень осторожно и потаенно. Исключение, пожалуй, – пастернаковские «Стихи из романа»: но, обратите внимание, их авторство передано герою, Юрию Живаго.

П.Л. Ольга, Вы переводили что-нибудь из этих гимнов на русский? Не хотелось ли Вам – хотя бы по примеру Клоделя – перевести Псалмы?

О.С. Я давно об этом думаю. Но переводов Псалмов в собственном смысле слова я никогда не делала. Скорее – отклик, цитата, воспоминание об этих образах. Да, скорее, мне хотелось бы не столько переводить, как подхватывать эти образы, вводить их в движение стиха в общем-то другой природы. И не только образы: самый строй этих гимнов. Я очень люблю саму форму литургической поэзии, византийское плетение смыслов и их оттенков. И еще особое развитие чувства, никогда не холодное, но чуждое всякой аффектации и сентиментальности. Умное движение чувства. Как сказано в одном Патерике: «И он сказал со всем молчанием».

П.Л. В связи с историей средневекового искусства, Папа приводит слова о. Павла Флоренского о золоте, освещенном дневным светом, и золоте в храмовом полумраке, при свете свеч. Он говорит, что искусство и, возможно, поэзия прежде всего позволяет сообщить обыденной реальности таинственное сияние, которое ведет нас к небесному видению вещей.

О.С. Да, но Флоренский, как известно, противопоставлял светское индивидуальное искусство храмовому, каноническому. За первым он не признавал никакого отношения к духу. Внецерковную мистическую поэзию (как у Александра Блока) он прямо называл демонической. Сближение художественного вдохновения с религиозным, как в послании Папы, непривычно для православия! Так же, как признание своего рода «аскезы» в художественном труде. И как вся любовь и изумительное уважение к искусству, которыми проникнуто это послание, подписанное в день Воскресения Христова.

П.Л. Заканчивая свой обзор истории искусства, Иоанн Павел II обращается к людям искусства с прямым призывом: он предлагает возобновить тот союз между Церковью и миром искусства, который длился веками. Для Вас лично, возможно ли такое сотрудничество с Церковью, а именно с Православной Церковью? Хотели бы Вы такого сотрудничества для обновления культуры, с тем чтобы поэзия могла свидетельствовать о христианских ценностях? Поэзия как род свидетельства...

О.С. Отвечу не о себе, потому что, получается у меня или нет, но этого я всегда и хотела. Но мое положение в современной поэзии очень изолированное. А в целом... В истории отношений Церкви и искусства скопилось множество драм, недоразумений, обид. Если теперь «типичному» художнику наших дней задать вопрос, который бесстрашно ставит Папа: нуждается ли искусство в Церкви? – боюсь (по опыту встреч с поэтами, художниками, музыкантами разных стран), что этот вопрос только удивит его. Дело, я думаю, в самом представлении о Церкви у современного человека культуры (в общем-то, радикально секулярной культуры). Для него Церковь – не таинственная реальность, не источник духовного вдохновения, не действие животворящей любви, а институт, исторический институт, структура власти. Род моральной и идейной цензуры. Если такой человек склонен искать какого-то над-эстетического источника смыслов и вдохновения, то он будет делать это скорее в каких-то экзотических для своей традиции учениях или в пара-религиозной практике New Age. А люди Церкви, с другой стороны: оценят ли они, узнают ли они действительно новое вдохновение – или предпочтут то, что лучше исполняет служебную, декоративную функцию?

Но по какому-то новому дыханию, «новой метафизике», по какому-то просвету в Иное в герметической атмосфере секуляризма, все менее побуждающей к творчеству, все более деструктивной и опустошенной, тоскуют многие. Каким образом эта тоска по Другому – по Великому в мире мелкого, в котором мы оказались, – может встретиться с Церковью? Как Церковь откроет людям искусства свою красоту и вдохновение «первой любви»? Быть может, это произошло бы в таких вещах, которые были бы совершенно убедительны как создания искусства, свободные, глубоко личные и виртуозные – и при этом проникнутые церковным (в настоящем смысле этого слова) вдохновением их авторов? Я полагаю, что такие вещи возможны – и больше того, я думаю, что художественное творчество, отчужденное от веры, становится наглядно невозможным: нам уже сказали о «смерти романа», «смерти автора», «смерти стиля» и многих других вещей такого рода. Ведущие авторы делают своей основной темой отсутствие сообщения: «Мне нечего сказать, но тем не менее я буду говорить, потому что само продолжение говорения – героический акт, защита достоинства *homo loquens*».

П.Л. Вы помните, как в Риме было решено построить в покоях Святого Отца капеллу в византийском стиле, и все перипетии, с этим связанные? Как один художник работал в этой капелле, стремясь следовать византийским образцам, а затем вмешался другой, совсем в ином, модернистском стиле, что Вас несколько смутило. Так вот мой вопрос: возможно ли сегодня в искусстве вновь обратиться к тем канонам, которые существовали прежде, не отказываясь от них, но несколько изменяя лицо поэтических и литературных жанров? Возможна ли такая вещь, как

простое продолжение традиции в художественном творчестве?

О.С. Да ведь модернизм сам по себе давно не новость! Авангардные формы привычны, они вошли уже в современный дизайн. Опыт привлечения модернистского или авангардного искусства для украшения храмов, как это происходит последние десятилетия на Западе, никогда не казался мне убедительным. «Стильная» модернистская вещь несет в себе совсем другое состояние, в нем трудно сосредоточиться. А то, что делают многие церковные художники (как упомянутый Вами второй автор капеллы), вообще представляется мне чем-то вроде туризма: прогулка по Византии с осмотром достопримечательностей, не выходя из автобуса «современности». Мне кажется, первый художник капеллы, «византийский» А.Корноухов, по существу гораздо «новее». Его композиция *говорит* с человеком, серьезно и доверительно, а не скачет и гримасничает перед ним, от чего все уже устали в так называемом «современном» стиле. Мне кажется, ничто так не ново сейчас, как тишина и серьезность.

Конечно, искусство невозможно без новизны – но без новизны невозможна и вера. Как сказано в псалме: «Воспойте Господеви песнь нову».

П.Л. Далее, обращаясь к текстам Нового Завета, а именно к тем, которые передают проповедь Христа, Папа показывает, как много поэзии в Евангелиях, говоря, среди другого, о своеобразной поэзии притч, например. В передаче христианской вести есть и такая задача: создавать не просто живую в христианском духе поэзию, но сделать ее выражением христианской вести – как витражи в собо-

рах, которые представляли собой род катехизиса для тех, кто не умел читать. Как Вы полагаете, может ли художник в определенных случаях выступать как прямой свидетель христианства в своих созданиях?

О.С. Я думаю, такая роль и удовлетворит всерьез художника с настоящим призванием. Иллюстрировать готовые мысли – не задача для искусства. В самом деле, оно хочет быть личным свидетельством.

Но здесь есть существенная трудность: художественный язык Средневековья был общим языком, на нем говорил и художник, и его зрители. У современного искусства нет общего языка, нет общей символики, все глубоко индивидуально, и этот индивидуальный язык часто крайне сложен: случай лирики Пауля Целана, например. На демократическом языке говорит поп-искусство: но что на таком языке скажешь? Пути широкого читателя и поэта, кажется, слишком далеко разошлись, чтобы новая речь была внятной многим. Роль проповедника слишком трудна для современного искусства.

П.Л. Да, но ведь и публика теперь гораздо просвещенней и образованней, чем в Средние Века, во всяком случае, в количественном отношении. Есть публика, состоящая из прекрасно подготовленных людей, которые несомненно способны воспринимать то, что своей утонченностью и сложностью превосходит элементарный катехизис. Существует, и с развитием просвещения все больше и больше развивается замечательная чувствительность и восприимчивость. Я приведу такой пример: сегодня было бы невозможно делать храмовую скульптуру и живопись в духе Св. Сульпиция, как в девятнадцатом веке. Такие художники,

как Руо, трогают нас глубже и тоньше, чем изобразительные изделия в духе Св. Сульпиция. Так что речь не идет о каком-то упрощенном изложении катехизиса, но о том, чтобы принести, как Руо, в истинном смысле духовное свидетельство: в его формах это свидетельство обретает двойную, тройную силу.

О.С. Да, мне кажется, искусство ни в каком случае не может упрощать свою задачу, собственно профессиональную, оно должно оставаться предельно искренним и историчным. Христианская весть не зависит от истории, но искусство существует в истории, и мы не можем из нашего века по собственному усмотрению вернуться, скажем, к формам Средневековья, как бы они нас ни восхищали. Христианское искусство наших дней не сможет отказаться ни от историчности, ни от персональности, от личного характера творчества. Вопрос в том, чтобы внутри личного, в собственной личности найти нечто глубоко общее. Творческий кризис современности – это не кризис форм и жанров, а часть общего антропологического кризиса нашей цивилизации. Мне кажется, перед современным художником стоит задача не собственно эстетическая, а личная: как стать тем, кто может давать и дарить, а не решать собственные психологические затруднения при помощи изгнания их в «художественную продукцию». Вернувшись к Вашему первому вопросу: как рассказать о «другом», «новом» человеке в себе. Вот это и было бы «искусство после Аушвица и ГУЛАГа».

П.Л. И, подходя к концу: в послании содержится настоящий гимн красоте, в служении которой Папа видит призвание художника. Но красота, если она и представляет

собой род свидетельства, может превратиться в идола. В конце концов, христианству присущ аскетизм, который не позволяет видеть в сотворенной красоте последнюю цель, но лишь эхо, знак другой красоты, недоступной чувствам. Не представляет ли служение красоте, которое может быть весьма неоднозначным, крайней трудности для художника? Красота провоцирует род идолослужения – и как сохранить при этом нашу свободу, чтобы поклоняться абсолютной красоте?

О.С. Это поразительно, что с апологией красоты и гимном красоте в наши дни обращается Папа Римский! Кто из художников мог бы теперь осмелиться так говорить о красоте? Сначала ее попытались сделать «автономной», противопоставить и истине, и святости. Потом с этой «автономной» красотой, превратившейся в красивость, стали сводить счеты... Но когда Иоанн Павел II говорит о красоте, о «епифании» красоты, о спасительной красоте, понятно, о чем идет речь. И этот гимн красоте должен быть очень внятен Православию, и может, особенно русской традиции: вспомните летописный рассказ о красоте (небесной красоте греческого богослужения) как последнем аргументе в знаменитом «выборе веры» князем Владимиром.

П.Л. Каковы для Вас отношения красоты и блага? В одном из пассажей Папа четко связывает красоту, благо и истину: «Красота в определенном смысле видимое выражение блага, а благо – метафизическое условие красоты». Греки отлично понимали это, говоря о «калокагатии», то есть о «благо-красоте». Но в таком отношении блага (добра) и красоты, не содержится ли определенного драматизма для художника? Мне кажется, каждый художник, каждый поэт

будет несколько смущен этим, ведь то, к чему он чувствителен более всего – это красота как таковая...

О.С. Но не в наши дни! Теперь красоту пришлось бы защищать в первую очередь от самих художников. Художники и поэты стремятся разрушать красоту – ради правды... Уже давно это одна из основных тем искусства, обличение всяческой видимости, всех возвышающих иллюзий: красота как одна из таких возвышающих иллюзий стала врагом современного художника. И не только классическая гармония, любая красота понимается как «обман». Любая тайна (а в послании говорится о том, что истинное искусство подводит к таинству) мыслится как то, что должно быть раскрыто самыми простыми средствами. «Честное» искусство, «честная» мысль борется с этими обманами, чтобы открыть «беспощадную», «суровую» правду: правду социальную, прежде всего. Известные слова о невозможности искусства после Аушвица имеют в виду именно это: красота покинула землю. Так что природная связь искусства и красоты, из которой исходит послание, больше не признается самими людьми искусства. Если художники служат теперь не красоте, то чему? Правде жизни? Эстетике безобразного? Провокации зрителя? Сатире на общество? Самообличению? Автотерапии? Трудно назвать... В конце концов, вопрос о «правдивости» и «благе» красоты – это вопрос о природе человека. Папа верит в человека, в «образ Божий» в человеке, современные художники, как правило, – нет.

П.Л. Вы знаете не только Россию, но хорошо знакомы с Европой. Существует ли, на Ваш взгляд, особая специфика русского искусства по отношению к Западу, или не стоит проводить разграничений такого рода?

О.С. Это трудный вопрос, потому что у нас в последние годы все меняется. До какого-то времени, несомненно, можно было говорить о своеобразии русского искусства, о «святой русской литературе», как назвал ее Томас Манн. Быть может, это не исчезло. Но то, что сейчас у нас на виду, на поверхности, самые заметные течения последнего десятилетия стремятся «догнать и перегнать» пост-авангард западного типа, внося в него особый, отечественный размах. По своему происхождению это искусство сопротивления режиму и «позитивным» педагогическим установкам тоталитарных лет. Тотальная ирония, цинизм и шутовство как форма сопротивления. Надеюсь, это не навсегда и даже не слишком надолго.

П.Л. Что же, Ольга, скоро выходит Ваша книга[1], которая будет одновременно и личным свидетельством, и рефлексией, поэтической и метафизической (или онтологической, как Вы предпочитаете говорить) об искусстве. Надеемся ее вскоре прочесть. Спасибо.

1999

[1] Речь идет о книге «Похвала поэзии» в переводе Жислен Барде Капонья, которая годом позже вышла в издательстве L'Age d'Homme (2001).

После постмодернизма[1]

Вероятно, следует начать с объяснения названия: что значит «после»? Собираюсь ли я сообщить, что безрадостная (во всяком случае, для гуманитарных людей[2]) эпоха «после-всего», «post-al», эпоха «после конца», в силу своей пост-финальности считавшая себя бесконечной, подошла к концу? И мы с облегчением открываем новую страницу – наконец-то новую, после того, как все окончательно уверились в невозможности любой новизны?

...и все опять впервые...

Но возможна ли вот эта пастернаковская строка после постмодернизма? Мне слышится: нет. Не то чтобы постмодернистский холод убил эту или множество других прекрасных строк – скорее, сам он смолкает и рассеивается перед серьезной вещью, как, словами Баха, «шум и дьявольская болтовня». Но что он сделал, и это следует признать: он прикрепил, пригвоздил эти серьезные вещи к «их времени», к какому-то радикально *другому* времени, к допостмодернистскому состоянию мира и человека. После постмодернизма сказать что-то новое так или в этом роде было бы,

[1] Лекция, прочитанная в цикле годовых публичных лекций Библейского Богословского Института в январе 2001 года. В ее текст внесены некоторые изменения.

[2] Насколько мне известно, естественные науки иначе переживают постмодернизм: физики, математики говорят о новых возможностях адогматического мышления, об освобождении от сциентизма как идеологии.

боюсь, неубедительно. На этот вызов отвечают как-то иначе. Если бы у нас было много примеров удачных ответов, тогда и можно было бы говорить о «после» в оптимистическом смысле. Но ничего похожего, кажется, не заметно – на поверхности публичной культуры, во всяком случае.

Так что «после» в моем названии имеет более скромное значение: *ввиду* постмодернизма, *ввиду* того опыта, которым он нас наделил. Подобным образом Ф.Федье называет свой философский труд «После техники»: «с тех пор, как техника здесь».

В мае 1999 года в Ферраре состоялся представительный международный симпозиум «Современный имажинарий», в котором и мне довелось участвовать с докладом «No Soul Any More»[1]. Многие участники симпозиума (среди которых были и столпы постмодернизма, его отцы-основатели) высказывали весьма резкое неодобрение современного – постмодернистского – имажинария или просто усталость от него. Тоска по образу, по символу, тоска по этике, по прямому и сильному высказыванию – вот главное, что слышалось за всеми этими словами. Но предполагалось при этом, что и образ, и этика, которые бы не вызвали недоверия *после постмодернизма*, должны обладать каким-то новым качеством. Каким, собственно? – вот этого никто из выступавших не пытался угадать.

Все были по существу критичны по отношению к настоящему моменту цивилизации, и собравшиеся в зале сочувствовали этому настроению. Но когда со своими обличениями пустой и безбожной современности выступил

[1] L'immaginario contemporaneo. Atti Del Convegno letterario internazionale. Ferrara 21–23 maggio 1999. См. текст этого доклада: Седакова О.А. Музыка: стихи и проза. М.: Русский мир, 2006. С. 375–383.

Валентин Распутин, в зале раздались свистки. «Что Вы имели в виду, когда сказали, что «за все это» нам послан СПИД?» – со сдержанным гневом спросили его из зала. Говоривший не понял вопроса. Он чувствовал себя избиваемым чернью пророком. Так вот, *этого*, я думаю, уже не будет – после постмодернизма. «Писателя, окормляющего народ», как выразился Распутин, больше не будет. Никто больше не поверит, что говорить с позиции небесного суда так недорого стоит. В недоверчивости эпохи есть несомненная правда. Когда Данте на вершинах «Рая» сдает апостолу Петру экзамен о вере и приводит все авторитетные дефиниции веры и все аргументы в ее пользу, он слышит в ответ: «Вес правильный, и чекан верный; но скажи мне: есть ли эта монета у тебя в кармане?» (Par. XXIV, 83–85). Это неизбежный вопрос после постмодернизма. У нынешних нигилистов, нужно признать, *их* монета (то есть их пустые карманы) в кармане. У тех же, кто выступает от лица защитников «старых ценностей», чаще всего нет даже чека на получение объявленной суммы. Этот чек, как теперь чувствуют все, – собственная жизнь, которую можно предъявить обществу.

Постмодернизм как общее настроение – дитя благополучных, пост-исторических времен. В такое настроение впадает цивилизация, в которой идейные, национальные, религиозные реальности уже не превращаются в историю, то есть, в деяния, res gesta, иначе говоря, в каким-то образом оправданное насилие и в освященную жертву: это невозможность отдать жизнь за что-то – и убивать за что-то. Это что-то, оправдывающее и освящающее историю, должно быть больше чем вещественной реальностью, оно должно обладать символической силой. Обморок символического

сознания (или пробуждение от символического сознания, которое представилось мечтой, прекрасным сном) – не совершенно новое явление: такое случалось и прежде. Когда Гамлет с Капитаном (в четвертой сцене четвертого акта) обсуждает военный поход Фортинбраса в Польшу из-за клочка земли, который не стоит пяти дукатов, и спрашивает: «Why the man dies?» – перед нами проходит ранняя тень пост-историзма. Символического оправдания похода Гамлет уже не видит: голая реальность, пять дукатов. Это настроение не так ново и не так редко (здравый смысл как смысл цинический по отношению ко всяческим символам), но никогда оно не получало статуса нормы. Лев Толстой был мастером таких «деконструкций» и прекрасно знал механику отчуждения вещи от символа, от смысла и чувства. Он описал это, в частности, так: больному показывают микроб и говорят: это и есть твои мучения и боли. Переживаемое и его объективация несопоставимы. Можно остаться с переживанием – и можно спастись в объективацию. Так психоанализ предлагает объективировать душевную боль, назвав ее на своем языке. Это не страх и не тревога – то, что ты реально чувствуешь: это комплекс такой-то.... Психоанализ «снимает» психическую реальность, заменяя его набором нескольких психических микробов – фобий, комплексов. Нашим современникам нравится так описывать собственную душевную жизнь и еще больше – жизнь ближних (и, кстати, здесь сходство «агностиков» с религиозным фундаментализмом: людям этой партии больше нравится другая номенклатура душевных микробов: соблазн, прилог и т. п.). Комплекс или прилог – а волнующей внутренней реальности больше нет; мы свободны от нее. Мы знаем, как она называется. Нашим современникам нравится так описывать и собственную телесную

реальность: на языке «восточном», нью-эйджевском, химическом. Тело по существу так же «снято» в популярном современном мнении. О нем говорят, как никогда, много – и его по существу нет. Как и душе, телу необходима своя темнота, чтобы быть: темнота неотчуждаемости. Тем же образом структурализм «снимал» культуру (Ролан Барт, см. дальше). Другое, пассионарное отношение на этом фоне представляется анахронизмом, архаикой. Однажды в Швеции, глядя в сторону Дании, моя ученая собеседница сказала: «Ведь и у нас было то же, что на Балканах. Но это другая эпоха. Мы живем *навсегда после* этого».

Представлялось, и не перестало еще представляться, что таким образом достигается безопасное, укрощенное состояние и человека, и общества. Теперь сирота с переживаниями Гамлета не будет убивать дядю, а пойдет к врачу. Цивилизация, отстраненная от своих ценностей, не угрожает другой. Это утопия тотального пацифизма, строительный инструмент которой – освобождение, отчуждение, деструкция. Деструкция прежде всего нерефлектированной принадлежности чему-либо. Дистанцируемся – и все будет в порядке.

В порядке ли? Или это просто новый способ совершать все те же исторические акты, попросту не считая их историческими? Во время балканских событий в немецкой прессе часто говорили о бомбардировках как о постмодернистской акции, происходящей в виртуальном пространстве. И можно ли придумать что-нибудь более постмодернистское, чем наш новый старый гимн? Но смерть, боль и унижение, которые производят такие виртуальные акции, остаются настоящими.

Однако от этих злободневных тем стоит перейти к разговору о свойствах постмодернизма.

Первое, о чем говорят и думают в связи с постмодернизмом, – его «вторичность»: автор строит новый текст (а в связи с объявленными постмодернизмом «смертью автора» и «смертью текста» можно сказать: *как бы автор* строит *как бы текст*) не из «сырого» внетекстового материала, а преимущественно из «вареного», взятого из других построений[1]. Но вторичность сама по себе не может быть отличительным признаком постмодернизма: по густоте и конструктивной активности цитат вряд ли кто-нибудь из постмодернистских авторов сравнится с Данте (да и вообще со средневековым книжником); «вторичными» могут быть названы целые эпохи – поздняя античность, барокко... Многие авторы классического модернизма (стоит вспомнить Т.С.Элиота или О.Э.Мандельштама) обладали такой виртуозностью обращения с субтекстами – культурными отсылками, прямыми и скрытыми цитатами, вариациями на заданные предшественниками темы – какой постмодернизм не располагает. Если же говорить о качестве эрудиции, о ее глубине и нетривиальности, то нетрудно заметить, что такой образцовый текст постмодернизма, как «Имя розы», в своем знании средневековья далеко уступает традиционалистскому «Избраннику» Томаса Манна.

Так называемая вторичность – скорее норма искусства. Обращают на себя внимание скорее локальные нарушения этой нормы – в радикально авангардистских течениях, начинающих построение нового художественного языка с нуля; в эпоху натуралистического реализма; наконец, в соцреализме, для которого всякая «книжность», «ученость», «литературность» была, вообще говоря, полити-

[1] Имеется в виду известная оппозиция «сырого и вареного», le cru et le cuit, предложенная антропологом К.Леви-Стросом.

ческим обвинением. Не вторичность отличает постмодернизм, а особый сдвиг в обращении с «готовыми», чужими текстами.

Другая характеристика, так же необоснованно привязанная к постмодернизму, – его аналитичность, его открытая связь с теорией (автор и теоретик соединяются в одном лице, как в случае Умберто Эко, Юлии Кристевой и других). В действительности чурание аналитизма – тоже скорее исключение в истории искусства (крайний случай такого чурания – эпигонский романтизм, требующий от своего художника «не ведать, что творишь»; именно этот миф Артиста был усвоен соцреализмом: правда, роль аналитика здесь занял Цензор, в том числе, знаменитый Внутренний Цензор).

Ближе к характерности постмодернизма мы подойдем, если будем иметь в виду своеобразие его теоретического субстрата – структурализма. Структурализм (особенно его западная версия) существенен здесь как метод отстранения, «освобождения от языка», попытка говорить «не языком, а о языке» (Ролан Барт). Р.Барт сравнивает структуралистское *снятие культуры* с античным *снятием природы*, в которой за непосредственной данностью начинает искаться ее «смысл»; так же, полагает Барт, поступает и новое творческое мышление, структуралистское, с осоциаленной природой – культурой.

Перспектива, в которой постмодернизм видится из нашей (российской) культуры, смещает его черты. Нам трудно воспринять его исторически, как метод, сменивший авангард и модернизм. В силу оборванности авангардной и модернистской традиции, местные сочинения, противо-

поставляющие себя недавней официальной версии искусства, представляют собой смесь всего на свете, всего, недавно запрещенного: вульгарной версии авангарда, примитивной мистики раннего модернизма, пародии, низовой сатиры... То, что наша местная школа постмодернизма отличается от своего образца, не обязательно значит, что она слабее его: может быть, и наоборот. Во всяком случае, российский постмодернизм темпераментнее западного; он переполнен энергией отвращения, злобы, презрения. И все-таки, говоря о постмодернизме, разумнее иметь в виду его оригинальную версию. При всей своей принципиальной пестроте, противостоящей былой «органической цельности» художественной вещи, постмодернизм последователен в одном: в авторском отношении к собственному тексту и вообще к изображаемому миру. Это отношение не допускает вообще никакого пафоса (обличительного, восхищенного и т. п.). Постмодернистская отчужденность меньше всего дается у нас – и еще бы! Нужно было так устать от форсированной громкости авангарда, чтобы захотеть этой прохлады, этого «удовольствия от текста».

Постмодернизм – не только креативный метод (сама креативность стоит в нем под большим вопросом), это и навык восприятия: это навык видеть «чисто эстетически» внеэстетическую вещь (умение, развитое уже авангардом); умение перекодировать одну эстетику в другую, более «широкую» и «миролюбивую» (например, получать удовольствие, близкое комическому, от фашистской и социалистической художественной пропаганды: так, премия, которую либеральная общественность присуждает роману Проханова, – знак долгожданной зрелости нашего пост-

модернизма; заметим, что такой зрелости западный постмодернизм никогда не достигнет). Постмодернист может прочитать любое сочинение как постмодернистское. Тем самым, постмодернизм без берегов ускользает от всякого определения.

Но что значит: прочесть любой текст как постмодернистский? Это значит: освободиться от него, перестать испытывать по отношению к нему личные – дискомфортные – чувства, перестать принимать всерьез его посылки и художественные амбиции. Это очень важно. Принятый как постмодернистский, всякий текст (и любая художественная конструкция) оказывается оправданным в каждой своей детали – и несущественным в своей интенции: как сплошной «эстетический» факт. Естественно, эстетическим фактом может стать не только текст, но и отсутствие текста. Крепости нового эстетизма очень прочны: никакой толстовский здравый смысл, никакой андерсеновский мальчик не поколеблет их, закричав в простоте: «король-то голый!» Постмодернистская игра мгновенно включит своего отрицателя как еще одно действующее лицо «акции», как предусмотренную роль.

Если говорить серьезно, постмодернизм свидетельствует о кризисе символических форм[1], о кризисе языка в самом широком смысле – точнее, он закрепляет состояние кру-

[1] Быть может, кризис символических форм связан с другим явлением новейшего времени – с тем состоянием цивилизации, которое Д.Бонхеффер назвал «абсолютно безрелигиозным периодом» или «совершеннолетием» // Д.Бонхеффер Сопротивление и покорность. М.: Прогресс, 1994. С. 200. Быть может, месторождение символических связей, образов и форм – та структура душевной жизни, которую Бонхеффер считал исторически преходящей, наподобие общего детства, «религиозного» детства человечества.

шения норм как культурную норму. Он *у-свояет* отчуждение языка – и отчуждение вообще как единственное *свое* для человека состояние.

Тема «невозможности отличить подлинник от подделки» – одна из основных тем «Имени розы» (как отличить истинную святость от патологической экзальтации и свирепого мракобесия? Главный герой, детектив-бэконианец, говорит, что для него это различение невозможно; он оставляет осторожное допущение, что это было возможно для святых – но эпоха, в которой разворачивается действие «Имени розы», представлена как время, когда появление святых абсолютно невозможно). Это одна из основных тем теоретической мысли постмодернизма вообще (тема «симулякров»). Если быть последовательным, речь идет о невозможности всякого различения, всякого восприятия *ценностей*, о том, что сознанию, которое называет себя современным, решительно не дается иерархия. Символические формы в нем утратили связь с тем, что они символизируют; они стали целиком социальными, конвенциональными знаками без значений (или же с «опасными», «вредными» значениями, которые необходимо деконструировать, демифологизировать и т. п.: ведь язык, в этой мысли, не открывает реальность, а заслоняет ее, навязывая свои интерпретации; прозрачных высказываний нет, все они содержат ту или иную готовую интерпретацию, насилующую восприятие).

Новое отношение к *чужому*, от которого необходимо освободиться, прямо противоположно той традиционной «вторичности» искусства, о которой речь шла в начале, – той, что нашла выражение в формуле русского поэта начала позапрошлого века: «Чужое – мое сокровище» (К.Батюшков) или в строфе Мандельштама:

И не одно сокровище, быть может,
Минуя внуков, к правнукам уйдет,
И снова скальд чужую песню сложит
И как свою ее произнесет.

Там *чужое* становилось *своим, моим*. Постмодернизм же и *свое* слышит как *чужое*, как форму насилия, которую необходимо осознать – и тем самым уйти от нее. Что до *сокровища*, то о нем можно говорить, пока есть ценное и бесценное, явное и скрытое... А этого всего, говорят, больше нет.

Классический авангард, осознав кризис традиционного языка, его истрепанность и опустошенность, пытался построить взамен новый язык некоторых первичных форм: начиная с нуля, на голой земле – и часто совпадая при этом с исторической архаикой, а то и сознательно используя ее. При этом уже здесь происходило опустошение знака, поскольку мифическая или магическая мотивированность архаичных знаков для нового художника была уже непроницаемой: особенно показательны здесь скульптурные неоархаические формы модернизма – бывшие идолы, бывшие вотивные изображения оказались полностью изъяты из своего сакрального пространства. Говорение на новых – или изначальных – языках было вызовом, эпатажем, оно обрекало авангардистов на социальное одиночество, пока публика не привыкла к любого рода смещенным дискурсам, перестав заботиться о двух вещах: что это *значит*? и: на что это – во внеэстетической области – *похоже*? Но такое конструктивное, проективное освобождение не принесло свободы: автор, чей энтузиазм по поводу собственного языка был слишком очевиден, оставался, тем самым, пленником языка.

Постмодернизм открыл другой способ освобождения от языка: всеприятие, неразличающее приятие всех прежде несовместимых знаковых систем. Общим значением этой суммы стало в идеале Ничто. Вовсе не блаженное дальневосточное Ничто – скорее, это то, что Платон в «Софисте» называет «существующим небытием».

Если в постмодернистском тексте, помимо Ничто, присутствует что-то еще, какой-то вопрос, занимающий автора, какая-то формальная новизна, на которой он настаивает, – мы, как правило, будем поражены мелкостью и инфантильностью этих «проблем» (вроде проблемы аутентичного у Эко, о которой речь шла выше). Стало быть, постмодернист, то есть человек, пришедший *после всего* культурного труда тысячелетий, занят такими «проблемами»? Нет, все-таки безопаснее не удаляться от Ничто...

Постмодернизм пытается сделать что-то с отчуждением, у-свояя его, то есть, перестав переживать его как аномальное для человека состояние. Он строит не просто из «чужих», но из отчужденных фрагментов – и строит отчужденно. Великий покой несет постмодернизм, конец тревоги. Он обещает, что требование различения, иерархического расположения вещей, выбора – что это требование больше не действует. Смерть истории. Смерть трагедии. Смерть автора. Смерть текста. Смерть языка. Смерть новизны. – И смерть всех этих смертей. Ведь, если бы они были реальны, эти смерти, они внушали бы страх, скорбь, потерянность, как было у экзистенциалистов. Но нет, они внушают лишь «удовольствие от текста». И это странное бессмертие, состоящее из смерти, возведенной в квадрат, – не что иное, как новая утопия.

Как? Разве с утопизмом не связаны совсем иные ассоциации? Разве не анти-утопизм, среди другого, отличает постмодернистское настроение?

Утопия, которой был заряжен авангард (особенно русский авангард) – активистская утопия, пафос всеобщего переустройства, насильственного утверждения новой, небывалой и одной для всех нормы. А скептичный по отношению ко всякой активности и новизне, всеприемлющий, как будто чуждый унификации пост-модернизм, поликультурный, полистилистичный... И, тем не менее, то, что он несет, его message – оборотная сторона той же утопии. Можно назвать это *пан-топией*, но это дела не меняет.

На мой взгляд, точка опоры и той, и другой утопии – тема *силы*. Пафос овладения некоей космической *силой,* насилие над естественными законами – всем (а нам в России особенно) знакомый образ утопизма. Новый его образ – попытка игры в мир, в котором *сила* вообще не действует, и именно потому возможен новый запредельный пацифизм.

Что ушло из опустошенного знака, из пустой символической формы? *Сила* связи, сила тяготения смысла и вещи, человека и смысла.

Что мешает отличить подлинник от симулякра? Исключение из восприятия и рассмотрения *силы*, присутствующей в подлиннике и отсутствующей в симулякре. Что не позволяет расположить вещи в иерархии? Страх признать реальность *силы*, подчиняющей что-то чему-то. Что позволяет отказаться от выбора между «злом» и «добром» – и даже отнесения чего-либо к «злу» или «добру»? Отказ принять зло и добро как вещи *сильные*, а не условные договорные категории.

Страх перед *силой*, иррациональной вещью, которую в человеке воспринимает не рассуждающее аналитическое начало, а что-то иное; страх перед любым проявлением *власти* – вещи тоже таинственнной – этот страх слишком понятен после всех эксцессов иррационального, после всего насилия, всех кошмаров, провоцированных темой власти в минувшем столетии.

И тем не менее, попытка тотального либерализма – попытка восприятия мира *вне силы*, вне различий, вне сопротивления и влечения, вне выбора и самоотдачи чему-либо, кроме своего Ничто, – утопия не хуже прежней. Не меньше, чем прежняя, она противоречит порядку вещей, физике мира и человеческому заданию. Не нужно особой прозорливости, чтобы сказать, что последствия и этой утопии должны быть по-другому, но не менее тяжелы.

И, пока культура в своем «пост-историческом» состоянии тиражирует отражения отражений, запрещая самый вопрос о том, *что* же в них отражается, – *сила*, изгнанная в дверь, возвращается в окно. Уже вне символических форм, уточнениями и исследованиями которых занимались века, вне традиционных языков, *сила* (без которой существование человека превращается в анабиоз) входит, простая, как мычание, через манипуляции экстрасенсов, массовые сеансы новых шаманов – которые вне всякой культурной опосредованности «подсасываются» к тому, что они называют Космосом...

Это другая тема, но я хочу заметить, что между опустевшей культурой форм и симулякров, постмодернизмом, и внеформальными, докультурными взрывами этой «энергии» в квази-религии New Age существует взаимодополняющее отношение.

Я еще раз повторю, что критика постмодернизма в моих рассуждениях – ни в коей мере не критика из-за спины, из прошлого, с точки зрения каких-то более доброкачественных творческих эпох. Происходящее неотменимо, мы живем после постмодернизма и не можем позволить себе этого не знать. Но это не мешает нам попытаться оценить его – наши возможности.

Мне представляется, что творческий ответ на вызов постмодернизма должен всерьез учитывать то, на чем настаивает постмодернизм: отчуждение языка. Полагаться на действие готовых исторических форм, идей, готовых словарей уже не приходится. В 1922 году О.Мандельштам писал: «Куда все это делось – вся масса литого золота исторических форм, идей? – вернулась в состояние сплава, в жидкую золотую магму... а то, что выдает себя за величие, – подмена, бутафория, папье-маше»[1]. Новые именования, новые утверждения непременно должны быть *своими*, возникающими из глубины своего, из этой расплавленной золотой магмы. Это требование всегда было действительным для любого ответственного высказывания, но никогда его императивность не была такой решительной. Только то, что возникает из глубины личной работы, не окажется сейчас бутафорией и папье-маше. И только с возрождением *своего* может быть установлено достойное отношение с *чужим* и отчужденным. Естественно, в контексте наших рассуждений под *своим* разумеется не объект обладания, но предмет – по меньшей мере – глубочайшего одобрения: то, чему можно принадлежать. Чему хорошо принадлежать – даже после постмодернизма.

2001

[1] Пшеница человеческая // О.Мандельштам. Собрание сочинений в двух томах. Т.2. М.: Худ. лит., 1990. С.194.

*

Посредственность как социальная опасность[1]

С самого начала я хочу, чтобы меня не поняли неправильно, не поняли так, как, к сожалению, наши привычки словоупотребления заставляют понимать. Прежде всего, я совсем не предлагаю делить людей на каких-то «значительных» и «посредственных», «великих» и «маленьких», «одаренных» и «бездарных». Я попытаюсь объяснить, что имеется в виду под *посредственностью*, в дальнейшем, по ходу изложения. Пока же замечу, что это вовсе не противопоставление каких-то «обычных» и «необычных», наделенных особыми способностями людей. «Посредственность» – это отнюдь не «обыкновенный человек», «рядовой человек», как еще его называют, то есть тот, кто не отмечен какой-то исключительностью. Привычка думать именно так заставляет многих мучиться и сомневаться на собственный счет: не посредственность ли я? Мы затрагиваем одну из самых больных точек «современного человека». Я знаю немало людей, которые скорее согласились бы считаться дурными, чем посредственными. Всю жизнь длится у многих этот несчастный роман с самим собой: серость я или не серость, Наполеон или тварь дрожащая? Так вот, мало того, что человек и без того страдает от своей

[1] Публичная лекция в Добролюбовской библиотеке г. Архангельска, 28 ноября 2005 года.

«неисключительности», «серости», как у нас говорят: тут еще ему говорят, что он представляет собой социальную опасность, поскольку он не гений. Заверяю вас, что ничего подобного я в виду не имею.

С радостью я прочла рассуждения Бориса Пастернака на нашу тему: «Под посредственностью обычно понимают людей рядовых и обыкновенных. Между тем обыкновенность есть живое качество, идущее изнутри... Всего обыкновеннее люди гениальные ...Необыкновенна только посредственность». Посредственность паразитирует на гениальности, извращая ее и сводя к необыкновенности; культ необыкновенности, «интересности» – это ей созданный культ. Одна из ее характерных черт, – отмечает Пастернак, – в том, что «она гнушается рядовым делом»[1].

Итак, для начала я отвожу это привычное понимание «обыкновенных людей» как «посредственных». Русское слово «посредственность» можно трактовать по-разному: как «нечто посредине между плохим и хорошим, ни то ни сё». Но интереснее, мне кажется, соотнести его со словом «непосредственность» – и тем самым увидеть в нем «опосредованное», не прямое, не простое, не «первое», не совсем «настоящее». Прямота и простота отношений – вот чего не знает посредственность. Вот здесь мы и поймем мысль Пастернака о том, что обыкновенный человек – как и гениальный – не может быть «посредственным», как не может быть «посредственной» природа. Никакой «посредственности», допустим, в домашнем коте или в дереве вы никогда не найдете. Не найдете вы ничего «посред-

[1] Лили Харазова // Б.Пастернак. ПСС в 11 т. М.: Слово/Slovo, 2004. T.V. С. 32.

ственного» в ребенке, любом ребенке дошкольного возраста. При том, что ничего «необыкновенного» вы там также не найдете! Посредственность – не врожденное свойство человека, это его выбор. О таком выборе я и собираюсь говорить[1].

Мои размышления о зле посредственности связаны, прежде всего, с искусством – поскольку больше всего я думаю об искусстве и, в частности, о том уроке, который несет в себе искусство. О том, что такое *весть* искусства – нравственная весть:

Не бумажные дести, а вести спасают людей.

Впервые я пыталась описать этот урок в статье «Моралистическое искусства»[2]. Как известно, мораль и искусство – вещи как будто бы противоположные. Во всяком случае, в Новое время так принято считать. В Новейшее тем более. Стоит открыть знаменитую книгу Жоржа Батая «Лите-

[1] Д.Бонхеффер, анализируя германское общество времен нацизма, обнаружил, что *глупость* – свойство или недостаток, который принято считать врожденным, – в действительность является результатом личного выбора, причем выбора, политически мотивированного. В определенных условиях общество поголовно «глупеет»: оно всей душой начинает «не понимать», «верить» совершенно невероятному (например, «убийцам в белых халатах») и т. п. Мы оказались свидетелями какого-то тропического поумнения общества: как только в годы гласности запреты были сняты, оказалось, что люди куда умнее, чем представлялись прежде. Что они прекрасно понимают то, что раньше, как они уверяли, было им совершенно непонятно. «Среди одураченных нет невинных, – независимо от Бонхеффера к тому же социальному диагнозу глупости приходит Ж.Бернанос, – одураченный обыкновенно паразитирует на том, кто его дурачит» // George Bernanos. *La liberté, pour quoi faire?* Gallimard, 1995, p. 54.

[2] См. наст. изд.

ратура и зло»[1]. Французский мыслитель излагает в ней свою гипотезу: искусство в своей сути – это не что иное, как опыт общения со злом, с тем злом, которое общественная мораль и обыденная жизнь категорически запрещают. И в самом деле, в литературе Нового времени мы обыкновенно не встретим, как в средневековой житийной литературе, «идеальных» героев, «положительных» примеров, примеров для подражания. Было бы странно таким образом прочитать, например, классические романы: ведите себя, как Анна Каренина – или как Раскольников! Или как Гамлет! Не только герои прозы и драмы – отнюдь не образцы для подражания. Поэт (или его лирический герой) – тоже никак не праведник, и «подражать» Блоку или Бодлеру, как святым подвижникам, вряд ли уместно. Но в чем-то – мы непосредственно чувствуем это – и «проклятый поэт» превосходит «доброго обывателя». И, как ни странно это звучит, это превосходство я понимаю как нравственное – при этом ни в малейшей мере не солидаризуясь с романтической схемой.

Художник обращает внимание на то невидимое зло, о котором повседневная мораль забывает или даже, вообще говоря, способствует тому, чтобы этот неведомый порок – порок посредственности – развивался и чувствовал себя хозяином положения.

В отличие от Батая, я думаю, что дело искусства – вовсе не заглядывание в бездны зла ради самой этой авантюры, «нарушения границ дозволенного»: это усилие расширить мир, усилие вырваться из замкнутого пространства «данности», как из бочки в сказке Пушкина:

Вышиб дно и вышел вон.

[1] Жорж Батай. Литература и зло. М, МГУ, 1994.

То, чем занимается искусство, можно назвать расширением сердца. Превосхождением собственной данности. У Данте во второй Кантике, в «Чистилище» есть замечательное трехстишие (привожу в дословном переводе):

Вы не замечали, что мы (т. е. род людской) – гусеницы,
Рожденные для того, чтобы сделаться ангельской бабочкой,
Которая летит к ничем не заслоненному огню справедливости?
(Purg. X, 124–126)

Последняя картина – бабочки, летящей на огонь, «блаженной тоски по огненной смерти» как образа истинного существования человека – является у Гете и завершается знаменитой строфой:

И пока у тебя нет этого,
Вот этого: Умри и стань! –
Ты только унылый гость
На тусклой земле.

Вот что искусство помнит и напоминает, и в этом его нравственный урок: императив «умереть и стать». Это именно то, чего не допускает посредственность. Так что дело совсем не в исключительных дарованиях или их отсутствии, не в «своеобразии» или похожести на всех, не в романтизме и реализме. Почему для европейского человека такое «прощание с собой» может представиться выходом в зло, это отдельный разговор, и теперь я его не буду начинать. Я хотела только объяснить свою исходную точку. Искусство, творчество я вижу не как какой-то чрезвычайный опыт, но наоборот: как восстановление человеческой нормы, которая искажена тем, что называется «обыденностью».

Итак, не будучи ни социологом, ни политологом, ни экономистом (от людей этих профессий ожидают авторитет-

ных высказываний об актуальности), я собираюсь говорить о посредственности как о реальности политической, исходя из того аспекта внутренней жизни, которым занято искусство.

То, что называют внутренней жизнью, казалось бы, с *политикой* не слишком связано – если вообще, как многие думают, оно не прямо противоположно политике. Ведь именно отрешившись от всей этой суеты, от всей этой мышиной возни и мелких интриг (так представляется поле политики) человек и оказывается в области внутренней жизни.

Да, внутренняя жизнь обладает большой автономностью от внешних обстоятельств, а порой эта автономность становится абсолютной. Эти моменты абсолютной свободы души от происходящего умеют улавливать художники. Лев Толстой особенно. В «Войне и мире» есть эпизод, когда Пьер Безухов оказывается в плену у французов. Его положение безнадежно, его ведут расстреливать – и в этот момент он вдруг переживает чувство абсолютной свободы от всего происходящего, ему открывается некое неопровержимое знание, даже не знание, а опытное переживание того, что он обладает бессмертной душой. И он смеется. Вся ситуация представляется ему смехотворной. «Это *меня* хотят убить? Мою бессмертную душу?» – думает Пьер.

Такие моменты абсолютной автономности внутренней жизни случаются не только в так называемых пограничных ситуациях: сверхтяжелых, смертельно опасных. Они могут случиться совсем в других местах. Один знакомый рассказывал мне, как однажды он услышал старую запись Шаляпина: нереставрированную запись, где сквозь шумы звучал этот живой неповторимый голос. И он – мой знакомый –

пережил именно это: шок непосредственного присутствия полной свободы. Он пережил встречу с реальным бессмертием. С умершим – и живым, и бессмертным – Шаляпиным, как он говорил, вдруг встретилось бессмертное в его душе. Это вызвало у него не взрыв смеха, как у Пьера, – а слезы, счастливые слезы.

По разным причинам – или без видимых причин мы оказываемся в пространстве другого измерения: можно назвать его «первым» или «последним». Все другое представляется в сравнении с ним иллюзорным. Есть, кроме Толстого, еще один мастер регистрации таких моментов «сокрушенного сердца» – Марсель Пруст.

В такие моменты мы встречаемся с тем, что Гете назвал «старой правдой», которая всегда та же. Я не буду читать по-немецки, а сразу приведу подстрочный перевод:

> Правда давным-давно найдена
> И связала союзом благородные души.
> Крепко держись ее, этой старой правды.

Эта старая правда, где мы *всё* знаем, ничего не спрашивая и ничего не объясняя себе, не изменяется не только от смены политических режимов, но и от космических катаклизмов. Как известно, по евангельским словам: «Небо и земля прейдут, но слова Мои не прейдут» (Мр. 13:31; Лк. 21:33). Естественно, тем более они не прейдут со сменой политических режимов.

В гетевском высказывании важно для меня то, что саму эту старую правду не надо искать. Она давно найдена. Привычная тема поисков, духовных поисков тем самым отменяется. Она открыта давным-давно, как говорит Гете, она связала между собой благородные души – те, которые согласились ей верить. Если что приходится искать, то это

себя – того себя, который может войти в этот благородный союз. И это совсем непросто. Именно на этом пути, на пути поисков себя *благородного*, продолжая говорить гетевскими словами, мы и сталкиваемся с тем, что я называю политикой.

Казалось бы, такие ситуации, как происшедшее с Пьером Безуховым, не репетируются, не подготавливаются, происходят вопреки всему: они как будто падают с небес. Но в действительности с небес падает куда больше, чем мы можем принять. Должно еще найтись место во внутреннем мире для этого состояния. Должна быть какая-то готовность – может быть, до поры не известная самому человеку – готовность согласиться на эту старую правду. Наше сопротивление этой правде необычайно.

Одна моя знакомая немецкая современная художница рассказывала мне, что до какого-то времени она ненавидела правду. Естественно, назвать свое настроение таким образом она смогла только тогда, когда пережила радикальный душевный переворот. До этого она так свою неприязнь не могла бы назвать. Но она замечала, что настоящая живопись, и современная, и классическая, вызывает у нее острую личную ненависть, что она ненавидит, допустим, Рембрандта. Она охотно признавала при этом средние вещи. Все, что противоречило этому среднему уровню, вызывало у нее непонятную ей самой ненависть. Этого не должно быть, это меняет все карты, это рушит мой мир! Только после внутреннего переворота она осознала, насколько она была скована своего рода союзом с полуправдой. Это не была какая-то вопиющая ложь, нет: это была полуправда. И все, что выходило за границы полуправды, для нее было абсолютно неприемлемо. Ей необходимо было оправдать

положение «унылого гостя на тусклой земле» как единственно возможное[1].

Я предполагаю, очень многие удивятся, почему на пути к внутреннему, к «старой правде» мы, как я сказала, встречаемся с политикой. Разве не должны мы просто бежать от политики, от всей ее суеты и лжи, от ее насквозь разыгранной, насквозь сценарной реальности, как мы знаем теперь особенно ясно, со всеми этими пиаровскими кампаниями, которые описал В.Пелевин? Очень часто путь побега от всего этого – да и вообще от всего «внешнего», самым внешним из которого видится политика, – и почитается духовным. По моему убеждению, если это путь духовности, то духовности гностического типа, духовности, которая вообще не признает ни реальности, ни ценности здешнего мира.

Политизирующая суета может быть действительно большой помехой, как писал измученный поздний Пушкин:

> И мало горя мне, свободно ли печать
> Морочит олухов, иль чуткая цензура
> В журнальных замыслах стесняет балагура.

(Как хорошо слышно из этих стихов, Пушкин вовсе не сочувствует «балагуру», которого стесняют в замыслах, и за *его* права, за *его* свободу «морочить олухов» бороться

[1] Интересно, что об этом феномене свидетельствует и православный подвижник XX века, архимандрит Софроний (Сахаров): «Люди странным образом избирают не лучшее, а нечто среднее. Не говорю – худшее, но среднее. Однако это среднее, когда каждый цепляется за него и не хочет расширить, это среднее все же становится тесным. Так, *вся наша жизнь проходит в борьбе с теснотою сердца людей*. И скажу правду, нередко я стою на грани отчаяния» // Архимандрит Софроний (Сахаров). Письма близким людям. М.: Отчий дом, 1997. С. 54.

не намерен.) Но совсем другое дело отношение с *политикой* в ее исходном смысле (я напомню, что политика – это аристотелевское слово, это слово классической античной мысли), политикой как законами общежития, законами гражданства. То, что такая идея гражданства не чужда христианской православной мысли, мы видим в таких выражениях литургических текстов, как *«небесное жительство», «рая житель»* (так именуется святой) и подобных. *«Жительство»* в церковно-славянском языке передает греческое *политейя*, гражданство, участие в жизни полиса. *«Житель»* же по-славянски – не просто обитатель, как это в русском языке, но гражданин, то есть тот, кто несет ответственность за *политейю*, за город, за свое общество. И поэтому если пойти путем уклонения от *жительства*, от позиции *жителя* и смотреть на все происходящее с пресловутой точки зрения вечности, sub specie aeternitatis, это будет очень ложный, кривой путь.

Посмотреть на все «с точки зрения вечности» почему-то кажется обывателю чрезвычайно легким делом. Однако эта «точка зрения вечности» подозрительно напоминает обыкновенное наплевательство.

Вот образец такого взгляда «глазами вечности». Мои итальянские знакомые совершали паломничество на Соловки: они хотели поклониться месту человеческих страданий, и в том числе, месту страдания людей, которые были христианскими исповедниками. Для них проводили экскурсию по острову и монастырю, показали все что угодно, но не это. Когда они спросили, почему на Соловках так мало памяти о лагерях, о погибших, о том, что там происходило совсем недавно, проводник сказал им: «Но ведь это было такое короткое время по сравнению с вечностью!»

Вот это та самая точка зрения вечности, которую, мне кажется, можно назвать точкой зрения свинства: «Это продолжалось всего десять – пятнадцать лет». Мои итальянские знакомые, люди верующие, не побоялись заметить, что и 33 года земной жизни Господа нашего с точки зрения *такой* вечности – тоже *совсем* короткое время!

Вспоминая Томаса Манна, последнего европейского классика, писателя-гуманиста, который в XX страшном веке нашел достойную позицию и оставался ей верен, можно привести его слова о том, что политика – это здоровье духа, который вне политического самосознания и действия гниет. В его случае политический выбор состоял в определении личной позиции по отношению к германскому нацизму. Какая «внутренняя жизнь» осталась бы целой в эту эпоху, не совершив такого выбора? Несомненно, это случай незаурядный – посетить мир «в его минуты роковые», во время неприкрытого действия зла. Но слова о «здоровье духа» мне представляются действительными для любой эпохи[1].

[1] На парижском Книжном Салоне этого, 2005 года, где Россия была почетным гостем, тема устранения от политики звучала не однажды. Поэт Александр Кушнер говорил, что не стоило бы Мандельштаму писать «Мы живем, под собою не чуя страны», чтобы заплатить за эти – не лучшие в поэтическом смысле – десять строк жизнью. Нужно было не удаляться от великих метафизических «Восьмистиший». Такого же рода роковой ошибкой была названа политическая ангажированность философа Мераба Мамардашвили, которая также стоила ему жизни. Почему бы ему было не продолжать что-то вроде «Лекций о Прусте»? Так говорил замечательный грузинский режиссер Иоселиани. Боюсь, что оба защитника «чистой поэзии» и «чистой мысли» не представляют себе, до какой степени безумный по их мнению шаг обусловлен самой этой поэзией и мыслью и не является внешним по отношению к ним – но их прямым продолжением, и продолжением «вверх».

Что же такое, в конце концов, это гражданство, эта политика? Это, как мне представляется, с одной стороны – опыт существования в виду зла и с другой стороны – в виду страдания, чужого страдания. Вот что я имею в виду прежде всего, когда говорю о политике. Здесь каждый человек оказывается свидетелем. Свидетелем того, что творится зло и насилие, свидетелем того, что какие-то невинные люди его на себе испытывают. Он не может сказать, что *с точки зрения вечности* это почти ничего не значит. (Откуда, между прочим, у всех такое близкое знакомство с вечностью?) Так что каждый человек оказывается или участником истории – или ее жертвой. Участником, если он принимает происходящее всерьез и как-то на это отвечает – или же, как прекрасно сказал в своей нобелевской речи Иосиф Бродский, «жертвой истории». Тот, кто для облегчения дела решит посмотреть на все с этой злосчастной точки зрения вечности, и оказывается жертвой истории: то есть, не тем, кого убили, а тем, кто соучаствовал в зле как в некоей необходимости, единственной возможности («а что я мог делать?», «а нас так учили» и т. п.). Те, кто «ничего не знали» или «ничего не понимали». Так, немецкие обыватели «не знали» и «не понимали», что их соседей увозят в лагеря. «Не знали» и «не понимали» этого и наши люди. «Не подумали» они и о том, что происходит с теми, кого они обсуждали на общих собраниях и кричали: «Вон Пастернака из нашей страны! Вон Солженицына из нашей страны!». «Не подумали», «не понимали» – и соучаствовали в этом позоре. Вот кто настоящие жертвы истории. И в другой разряд их уже никто не переведет. С этим итогом они и приходят к концу своей жизни.

Так вот, когда зло – как в те времена, о которых мы говорили – принимает откровенно инфернальные формы, а

страдания превосходят все меры (при Гитлере в Германии, при Сталине у нас), тогда союз со злом или даже мирное с ним сосуществование определенно делают для человека невозможной встречу со своим внутренним миром, с его «старой правдой». Доступ к ней оказывается блокирован. Мы это знаем по судьбе многих художников и мыслителей, которые выбрали конформистскую позицию, и плод ее был сразу же очевиден: они утратили творческий дар, они ничего общезначимого сказать уже не могли. Выбор в ситуациях такого рода труден по-человечески (жалко себя, страшно за ближних и т. п.), но эвристически он не труден. Здесь, пожалуй, слишком ясно, где зло, а где добро. Во всяком случае, мыслящему и чувствующему человеку это несомненно ясно.

Но наша нынешняя ситуация гораздо сложнее. Она пестрая и мутная. Времена открытого, инфернального зла как будто бы прошли. Те времена, которые без стыда утверждали целесообразность зла любого масштаба, исходя единственно из того, чему оно «служит»: если нечто служит «немецкой верности» или «торжеству коммунизма», то оно не просто необходимо, а прекрасно. Не согласится с этим только «несознательный» человек.

Теперешнее время как будто ничего такого вопиющего не говорит. Скорее уж оно говорит, что само различение добра и зла устарело, что все и не добро, и не зло, а что-то такое среднее, смешанное, невнятное, отчасти хорошее, отчасти дурное – как мы все, как весь этот грешный мир. Нет худа без добра. В этой немудрящей пословице, «нет худа без добра», Бродский увидел некую великую философию и предположил, что это и есть та новость, которую Россия несет Западу, тот «свет с Востока», которого Запад ждал и наконец созрел для этой мудрости.

Однако, до чего же тогда созрел мир, который до сих пор не знал, что нет худа без добра, что вообще не стоит слишком решительно различать худо и добро? Он созрел до цинизма, потому что такое неразличение – не что иное как цинизм. Ничего особенно нового, замечу, в этом цинизме нет. Его прекрасно знали софисты, противники Сократа. Большими мудрецами при этом софистов считали только профаны. Но теперь влиятельные философы солидаризуются с такой мудростью! Не нам рассудить, что зло, что добро, а всякая попытка слишком резко провести эту черту грозит фундаментализмом. Фундаментализм же для современности – это, несомненно, самое страшное зло, главная форма зла, которой боится просвещенный либеральный мир. Ради спасения от фундаментализма он готов примириться со многим, почти со всем. Современное либеральное общество называют иначе «терапевтическим» (то есть, относящимся к каждому человеку как к пациенту, носителю фрейдовской «ранней травмы») и «пермессивным» (позволяющим, снисходительным). В такой ситуации насилие (если оно вообще есть, с чем многие не согласятся) становится совершенно неприметным, носители его – анонимными. И кто, собственно говоря, тиран, репрессивная инстанция либерального общества? А жертв как будто и вовсе не видно. Где же здесь место «политики», политической ответственности – в том смысле, о котором я говорила?

Очевидно, что ситуация, которую я описываю, – совсем не та, в которой мы с вами живем. Это ситуация «дальнего зарубежья», того мира, который у нас называют «цивилизованным» или «свободным», – авангарда истории, который нам еще как будто предстоит догонять. Наши не-

посредственные политические заботы – явно другие. Ни пермессивностью, ни терапевтичностью у нас еще не пахнет. Мы совсем недалеко ушли от тех самых, грубейших форм насилия и страдания, и презрения к человеку, и они на наших пространствах как будто всегда рядом, всегда наготове. Так что не впасть в них снова – наша актуальная задача, и дальше нее ничего не видно. Тем не менее, я убеждена, что мы живем в общем, планетарном времени, что наша ситуация не отделена от общего положения цивилизации, ключевое слово которой – либерализм. Мы еще не осознали этого в наших дискуссиях и продолжаем выглядывать в «мир», как из-за железного занавеса или китайской стены: что там «у них». Повторю: мы живем в планетарном времени. Движение истории захватывает всех. Наша изоляция в мире кончилась. Ее на самом деле-то никогда и не было. Знали это насельники нашей страны или нет, Советский Союз входил в игру общемировых сил.

Обыкновенно наше вхождение в европейскую цивилизацию понимают как преодоление нашего «отставания». «Мы» должны догонять «их». Кто-то этому рад и хотел бы «догнать» как можно скорее. Кто-то в ужасе от предстоящей перспективы: оттуда, из будущего «на нас» валится сор «их» масс-культуры, крушения ценностей и т. п. Однако, как ни странно это звучит, в некоторых отношениях хронологическая последовательность выглядит прямо противоположным образом – я не раз встречалась с этой поразительной догадкой во время путешествий по Западу. Нельзя не заметить, что во многом «мы» «их» обогнали, и теперь «они» нас нагоняют. Это очень странно, но я попытаюсь объяснить, что я имею в виду. В каком-то смысле мы уже *были* в будущем либерального общества.

Естественно, ничто не повторяется целиком, и их будущее может принять какие-то другие оттенки. Но, тем не менее, я действительно видела, что в некоторых вещах мы на самом деле были, как пелось в советской песне, «впереди планеты всей». И вещи это не второстепенные, а может быть, самые существенные.

Я расскажу одну историю, которая сразу же поможет уточнить, что я имею в виду. Однажды в Хельсинки, в университете меня попросили рассказать вкратце, в течение одной лекции, одного академического часа, историю подсоветской культуры и искусства. И поскольку за час многого не расскажешь, я свела эту историю к очень краткой схеме. Главным героем ее у меня был так называемый «простой человек». (Опять же, прошу не заподозрить меня в высокомерии: саму себя я всегда считала именно таким простым человеком – так и отвечала это редакторам, которые утверждали, что «простой человек» этого не поймет: «Но я сама простой человек!») «Простой человек» в кавычках. Тот самый «простой человек», которым постоянно оперировала пропаганда. От художников требовалось писать так, чтобы его понял «простой человек». От музыкантов требовалось сочинять такие мелодии, которые «простой человек» (то есть не получивший музыкального образования и, вероятно, не отягченный ни слухом, ни привязанностью к музыке – иначе он уже не «простой» в этом смысле) мог бы запомнить с первого раза и спеть. Так Жданов учил Шостаковича и Прокофьева, какими должны быть мелодии: чтобы их сразу можно было запомнить и спеть. Остальное называлось «сумбур вместо музыки». Философ не должен был говорить ничего «заумного», «сумбурного», «непонятного» – как это делали Гераклит,

Гегель и другие несознательные и буржуазные мыслители, классовые враги «простого человека». И т. д., и т. д.

Был ли этот «простой человек» реальностью или он был конструкцией? Это вопрос. Я думаю, изначально он был конструкцией, проектом. Изначально его придумали, этого «нового человека», которого и принялись воспитывать: внушать людям, что они имеют право требовать, чтобы угождали их невежеству и лени. «Искусство принадлежит народу». И стали размахивать этим «народом» и «простым человеком» во все стороны, как какой-нибудь Илья Муромец своей булавой, и крушить головы тех, кто не «простые». Постепенно эта официальная болванка наполнилась содержанием. И «простой человек» явился миру.

Сколько раз я видела его, этого «простого человека» в действии! Как точно исполнял он свою роль, скажем, на выставках прекрасных художников, которым только иногда, в маленьком зале, разрешали выставить свои работы. У меня была старшая подруга Татьяна Александровна Шевченко, замечательная художница, дочь Александра Шевченко, которого называли «русским Сезанном». Однажды – ей было уже за 70 – состоялась одна из первых ее выставок, на окраине Москвы. Татьяна Александровна была человеком ангельской души. Они писала нежнейшие портреты, нежнейшие натюрморты, составленные исключительно из красивых вещей: из цветов, из ракушек – из того, на что нельзя смотреть иначе, как любуясь. Она сама говорила, что ей хочется рисовать человека таким, каким его видят, когда глядят на него любуясь. В результате все у нее получались на портретах немножко лучше, чем это видно невооруженным взглядом – взглядом, не вооруженным очарованием. Это было не приукрашивание, а высматрива-

ние в человеке его лучшего. Она написала и два моих портрета, на которых я несравненно лучше, чем, я бы сказала, на самом деле. Так она видела. Одним словом, упрекнуть ее – с точки зрения «современного» искусства – можно было бы разве что в «украшении действительности», в смягчении ее драматизма, в странной безмятежности.

И вот мы открыли альбом для отзывов. Я глазам своим не поверила. Страница за страницей – все то же: «Для кого это все выставлено? Простой человек этого понять не может. Почему все такое мрачное? Почему все в мрачных тонах?» И ведь это были не какие-то агенты, не какие-то инспекторы из ЦК КПСС. Это были обычные люди, которые писали то, что думали.

Что касается тонов... У «простого человека» явно что-то случилось с восприятием цвета, если эти мягкие пастельные тона ему казались мрачными и угрожающими. Какие же он считал веселыми? Вероятно, такие, как на плакатах. Зрители не просто возмущались, они требовали запретить эту выставку и впредь ничего подобного не выставлять. Можете себе представить, как переживала все это старая Татьяна Александровна. Она думала, что дело в идеологах, в комиссиях, инстанциях... Оказалось, что осуждает ее сам «простой народ». Он не хочет смотреть на эту заумную и мрачную живопись. Это было самое страшное. Для нее, для меня, для многих из тех, кого тогда «запрещали», – вот это и было самым страшным. Осуждение идеологических инстанций нас нисколько не удручало. Что еще они могли делать? Но когда простые люди, твои соседи *от себя лично* выражали те же мнения – вот это действительно сражало!

Итак, «простой человек», который твердо знал, как должен писать художник, как должен сочинять мелодии и

подбирать гармонии музыкант, строчил в редакции, выражал свои возмущения по поводу любой нетривиальной вещи, напечатанной в журнале. Зачем такое печатают? Такое печатать нельзя. Народу такое не нужно. Некогда воспитанный, он сам стал воспитателем. Он стал воспитывать других. К какому-то времени, видимо, «простой человек» составлял уже статистическое большинство нашего общества. Примыкать к «простым» было выгодно и удобно.

Когда обсуждают «реальный социализм», редко задумываются над тем, чем он соблазнял человека тогда – и чем он продолжает соблазнять, откуда возникает ностальгия по нему? Ради чего человек соглашается на безвыходную тюрьму и вечный надзор? От чего освобождала его эта тюрьма? От чувства метафизической личной вины – предположил Пауль Тиллих в своем анализе тоталитаризма. А это не шутка, это одно из труднейших обстоятельств человеческой жизни. Режим предлагал каждому своему участнику удобства, которых в предыдущей истории человек еще не знал – или не знал в такой мере. Он предлагал ему возможность стать «простым человеком», у которого нет никакого спроса с себя, над которым совесть не стоит, «как зверь когтистый». Иначе говоря, он предлагал возможность свободы от личной вины, свободы от «комплекса неполноценности». Зачем, скажем, спрашивать себя: да кто я такой, чтобы судить о живописи? видел ли я еще какие-нибудь десять картин – или вижу эту первую, но уже знаю, что в ней неправильно? Зачем «комплексовать» перед тем, что превышает твое понимание и опыт? Без согласия вот этого «среднего» человека, посредственного человека, на режим, без того, что в определенном смысле этот режим ему выгоден – и не в смысле материальной со-

циальной опеки, а вот в этом, метафизическом, если угодно, духовном отношении – мы мало что поймем в том, что у нас происходило. И в том, что опять стоит в дверях, к чему опять люди склоняются: снимите с нас ответственность, мы не хотим быть виноватыми, пусть все опять будет «просто» и «понятно».

Так вот, я рассказываю в Хельсинки историю о том, как проектируется, воспитывается и становится главным судьей всего происходящего этот, так называемый «простой человек», и говорю: на могилах многих наших художников, которых или убили, или довели, или свели со света, можно было бы написать: «Их убил «простой человек». Партия не говорила, что это она расправляется с ними. Она утверждала, что всего лишь выполняет волю народа, что ради «простого человека» расправляются с Шостаковичем или с кем-то еще.

Так вот, пока я все это говорю, я вижу, что студенты в большой университетской аудитории – такой же наверно, большой, как эта – как-то ежатся, смущаются и что-то им неловко. Потом ко мне подошли преподаватели и стали благодарить: «Спасибо вам! вот теперь они узнали, что они делают». «Они» – это студенты. Как выяснилось, хельсинские студенты подходят к своим профессорам с таким же требованием. Они говорят: «Не завышайте задач. Не требуйте от нас слишком многого. Не говорите нам слишком сложного и заумного. Мы простые люди. Не требуйте от нас невозможного. Все должно быть для простых людей». И Финляндия здесь совершенно не исключение. Это, к сожалению, типичная картина. Я встречала уже немало европейских редакторов, издателей, устроителей поэтических фестивалей, которые говорили то, что мы в

прежние времена слышали постоянно – и надеялись, что это навсегда исчезнет вместе с нашим специфическим режимом: «Наш читатель этого не поймет. Мы не должны угнетать читателя, репрессировать его завышенной эрудицией, сложностью и т. д.»

Часто в таком разговоре мне приходилось слышать и наше родное раздвоение говорящего, раздвоение, которое младшее поколение, я думаю, уже не встречало. Раздвоение каждого человека на «я» и «мы». Редактор спокойно говорил: «*Я* лично этого не люблю, но *нам* это нужно». Или наоборот: «*Мне* это нравится, но *мы* этого принять не можем». У человека, как будто облаченного властью и правом принимать решения, внутри было два существа: «я» и «мы». Эту шизофреническую ситуацию он считал совершенно естественной. И что же – теперь мы встречаем то же самое на свободном Западе, то же раздвоение вкуса и убеждений на «личные» и «публичные». Происходит это, разумеется, по совершенно другим причинам. Однако нетрудно разглядеть, что в итоге появляется: тот же самый «маленький человек», «простой человек» с его характерными свойствами: он какой-то чрезвычайно обидчивый и ранимый, этот «простой человек». Если он встретит что-то, что его превышает, он страшно обидится, почувствует себя репрессированным, потеряет уверенность в себе навсегда. «Нельзя подрывать уверенность в себе», один из законов политкорректности. Поэтому никак нельзя его трогать и ставить в затруднительное положение. (Почему-то не обсуждается другая, и вполне возможная реакция: от встречи с высоким человек может порадоваться и даже испытать гордость – не за себя, так за «нас», за род человеческий; он может захотеть присоединиться к тому, что его превышает...)

Я думаю, что не буду пересказывать многочисленные истории в этом роде, которые я видела в последние годы в самых разных местах, вплоть до радио Ватикана, и которые меня поражали. Достаточно одной иллюстрации того, что мы и в самом деле были впереди планеты всей: вот в этом проекте «простого человека».

Теперь он явно становится главным героем цивилизации. Для него работает могучая индустрия развлечений, его надо защищать от «непростых». Поэтому я и назвала ту опасность и ту тираническую силу, которая угрожает современности, посредственностью.

Это положение уже давно предсказывали многие европейские мыслители, говоря об «обществе масс», или о «бунте посредственности», как Дитрих Бонхеффер[1], или о «цивилизации малодушных», как Бернанос[2]. Повторю еще раз, что дело не в том, получил или не получил человек какое-то образование. Мы все встречали людей, не получавших никакого образования – и никогда не позволивших бы себе отзыв типа: «Это заумь!». Совесть и такт не позволили бы им сказать так. Они бы сказали, допустим: «Что-то этого я не пойму!» – без малейшего осуждения,

[1] «С социологической точки зрения речь идет о революции снизу, о бунте посредственности». И далее: «Недоверие и подозрительность как доминанты поведения есть не что иное, как бунт посредственности» // Д. Бонхеффер. Сопротивление и покорность. М.: Прогресс, 1994. С. 256–257. Похожим образом видел ситуацию русский мыслитель И.Ильин.

[2] В цикле своих последних, послевоенных политических лекций (к сожалению, еще не переведенных на русский) «Свобода, а на что она?» Ж.Бернанос, христианский мыслитель, со всей страстью пытается предупредить «победившее фашизм» общество об опасности «цивилизации малодушия», возникновение которой он видит в Европе (Bernanos. Op. cit.).

без требования делать все так, чтобы он непременно понял:

А ну, изобрази нам Марьиванну!

Так что речь идет не о наличных знаниях, отнюдь: речь идет о человеке, который уверен в своем праве судить с точки зрения заниженных критериев, требовать легализации этих заниженных критериев – и более того: их принудительного для всех статуса.

Я предлагаю вспомнить, как был осмыслен наш радикальный поворот от общества тоталитарного типа к какому-то другому. К какому другому – выяснить, собственно, до сих пор не удалось. Не больше удалось разобраться и с тем, *от чего* предполагается освобождаться. В какую сторону – вроде бы сначала было ясно как день. В сторону модернизации, в сторону приобщения к «общечеловеческим ценностям», в сторону достижения того, чем располагает, как тогда говорили, весь цивилизованный мир. Как при этом представлялся цивилизованный мир? Как мир рациональный, прагматичный, коммерческий, демифологизированный, в котором никакой пресловутой «духовности» уже нет. Итак, следовало идти туда и освобождаться от иллюзий. Тоталитаризм был описан как царство мифов и высоких иллюзий, как торжество «поэзии» над «прозой». В этом и заключалась беда. Нужно было как можно решительнее двинуться к смиренной прозе.

В течение всех этих освободительных лет из уст в уста переходило несколько лозунгов, несколько идей, которые повторялись повсюду и, наконец, от повторений приобрели статус неоспоримых истин. Одна из таких истин была самой ходовой. Это строчка Бродского: «Но ворюга мне милей, чем кровопийца». Это сравнение позволяло при-

мириться с неминуемой якобы уголовщиной как первым шагом к свободе: все-таки ворюга *уже* лучше, чем кровопийца, чем железный Феликс! Почему-то представление о тоталитаризме было связано с некоей «чистотой» и «бескорыстием», а кровопийца представлялся кристально чистым – от воровства во всяком случае (что, надо сказать, совершенно не отвечало историческим фактам: кровопийцы и этим не брезговали).

Другая идея тех лет, не менее расхожая, была взята из Макса Вебера, большей частью непрочитанного, но известного по пересказам: идея протестантского происхождения капитализма. Из этой исторической гипотезы был сделан какой-то странный вывод: сакрализация наживы, идея всеоправдывающей реальности денег.

Третья распространенная идея – смерть интеллигенции и вина русской литературы и русских мыслителей за все происшедшее. Кто виноват? Конечно, Лев Толстой, Чехов, Блок: это они воспитали в российском читателе недовольство настоящим положением вещей, революционность, поиски идеала, что и привело к тоталитаризму.

Четвертая идея, так же казавшаяся неоспоримой: «Или хорошая жизнь, или хорошее искусство». Чтобы был написан, допустим, еще один гениальный роман, «Мастер и Маргарита», необходимы лагеря. И если вопрос стоит так: согласны ли вы на то, что во избежание лагерей вам придется жить без Достоевских? – ответ казался само собой разумеющимся: «Не нужно нам больше Достоевских, лишь бы не было лагерей».

Любая из этих небогатых идей (и сопутствующие им: например, о поэзии как лингвистической игре) не выдерживает никакой логической проверки и попросту не отвечает фактам. Тот же Гете не нуждался в лагерях ни для своего

«Вертера», ни для «Фауста». Но, тем не менее, заявленные тезисы казались неоспоримыми и не обсуждались.

Остановлюсь только на первом из этих глубокомысленных положений. *Поэтический* смысл строки Бродского обсуждать не приходится. Это строка из «Писем римскому другу», характеристика ворюги – провинциального наместника (читай: брежневского номенклатурного работника); в своем ироническом контексте она вполне осмыслена и оправдана. Но если стих этот понимается sensu stricto, в строгом смысле и как руководство к действию, он оказывается достаточно страшным. Боюсь, что частое и сочувственное цитирование его сыграло свою роль в том, какой оборот приняли наши дела.

Почему же «ворюга» вдруг оказался милым? Старый тоталитаризм, который знала Европа в виде немецкого фашизма и, условно говоря, нашего сталинизма, оставил по себе мину замедленного действия. Он оставил возможность – и привычку – все сопоставлять с собой, и вывод из этого сопоставления был ясен как день: «Все что угодно лучше, чем это». Все-таки это не концлагеря, не газовые камеры. Нацизм был принят за точку абсолютного зла, рядом с которым любое другое зло выглядит терпимым и даже оправданным. Мало того: другого типа зло понимается как противовес нацизму и тоталитаризму. В том числе моральная неразборчивость. «Зато это не фашизм!» Но, как заметил французский философ Франсуа Федье, всякое зло абсолютно. От сравнения одного зла с другим ничего толкового не получается.

Сергей Сергеевич Аверинцев писал: «разве не das offene Geheimnis (секрет Полишинеля) современной западной жизни – что честь моральной победы над гитлеровщиной *украдена* небитыми и непуганными поколениями, которых

там, по ахматовскому словечку, «не стояло»[1], но которые зато знают, как неправильно мыслили и выражались герои (сопротивления)»[2]. Люди, сопротивлявшиеся нацизму, не были похожи на постмодернистов. Они были героичны, определенны, патетичны – все это свойства, которые актуальная культура непременно заподозрит в сходстве с тоталитарностью.

Мы не можем сказать, что честь победы над реальным социализмом кому-то у нас принадлежит, не можем сказать даже и того, побежден ли он вообще. Но годы освобождения по существу повторили западный путь, приняв за радикально антитоталитарное настроение элементарный скепсис и агностицизм. Ибо нацисты и коммунисты явно не были ни скептиками, ни агностиками. Так что ворюга все-таки милей, чем кровопийца.

Нетрудно заметить, что само противопоставление этих двух зол ложно. Воровство непременно где-нибудь вдали кончится и кровопийством, как это показал Лев Толстой в «Фальшивом купоне». Начинается с подделки купона, а кончается убийством. Этот круговорот зла в природе Толстой описал замечательно. Да и мы в этом имели возможность многократно убедиться, глядя на уличные разборки наших «милых ворюг», которые зато не кровопийцы. Однако благодушная безыдейная аморалка приветство-

[1] «Вас тут не стояло!» – эту реплику, услышанную в очереди, Ахматова любила повторять.

[2] Письмо С.С.Аверинцева автору, лето 2001 (рукопись). В первые послевоенные годы это обстоятельство отметил Ж. Бернанос: «Миллионам и миллионам людей в мире уже не может быть неизвестно, что Сопротивление, будучи делом горстки решительных людей, в выборной статистике не представило бы собой ничего значительного; так что реорганизация парламентской демократии фатальным образом свела Сопротивление на нет» (Bernanos. Op. cit., p. 70).

валась как альтернатива кристально-чистым идеологам-кровопийцам.

И что, в конце концов, мы получили? Отнюдь не реальный, действующий рынок, которого, как все знают, у нас так и нет. Мы получили новый миф и новую идеологию: идеологию рынка. И больше того: поэзию, романтику рынка. Надо сказать, что в западном мире ничего похожего нет. Рынок действует, но это прозаическая бытовая реальность, никто ее не воспевает, никто не учит рынку как идеологии, никто не выступает с моралью или с поэзией рынка. Любому ребенку говорят в Америке: «be nice!», помогай ближнему, будь со всеми хорош. «Can I help you?», которое вы услышите там на каждом углу, – плод этого воспитания. Никто не учит: «урви свое и беги», «думай о себе, остальное не твоя проблема» – то есть, всему тому, чем занялась наша новая педагогика: воспитанием еще одного «нового человека» из старого, который получил отвратительное имя «совок». «Совка» – со старым пренебрежением к нему, замечу, – взялись обучать всему, чего у него не хватает. Это делала реклама, телевидение.

Не хватало ему, как оказалось, прежде всего, хулиганского индивидуализма, который был провозглашен своего рода нормой – на место мифического «коллективизма». Раньше был коллективизм, теперь мы будем развивать индивидуализм, индивидуализм без берегов, индивидуализм человека, который живет не среди себе подобных, не среди других людей, которые имеют с ним общие интересы, но против всех, как волк среди волков – что это, как не уголовная мораль? Она и называлась просвещенным индивидуализмом. Другое именовалось «совковостью»: советский идеализм, советский аскетизм, советский коллективизм и т. д... Ото всего этого следовало бежать. Следовало усвоить

другие, просвещенные правила жизни: утилитаризм и наплевательство.

В «цивилизованном мире» до сих пор принято учить хорошему. И даже некоторым новым хорошим вещам: например, экологическому сознанию, с которого начинаются первые школьные учебники. Можно, конечно, решить, что это привычное расхождение реальности (в которой господствуют утилитарные и циничные мотивы) и системы воспитания (в духе гуманистических ценностей), что это не более чем мелкобуржуазное лицемерие, известное ханжество западного общества, которое не устают обличать местные бунтари, левые, неомарксисты, срывающие всяческие маски. Вот вы, дескать, учите детей «люби ближнего, помогай бедным, не презирай людей другой расы, а на самом деле...», «вот вы говорите о музеях, гениях и вдохновении, а на самом деле искусство – это рынок. Успешные художники – это те, кто хорошо знают рынок, выбирают правильную стратегию и хорошо продаются, они и остаются в веках». Такого рода высказывания несут в себе тон вызова, провокации. Тот, кто говорит так на Западе, несомненно знает, что это сильный жест. Но у нас утверждения такого рода стали просто *первым* словом о вещах, стали уроками жизни для воспитания очередного «нового человека». На этот раз предполагалось, что новый новый человек – современный, продвинутый и западный, человек, которому на все наплевать, который знает, что ничего правдивого на свете нет, и что Пушкин не беседовал с музами, а развивал стратегию успеха. Что Сальери в его драме интереснее и важнее Моцарта.

Сколько, между прочим, вышло за последние годы книг с разнообразными пересмотрами! «Литературная стратегия Пушкина»: как Пушкин отлично «раскручивал себя» на культурном рынке своего времени. Или, допустим,

«Анна Ахматова как вид человека сталинского» и т. п. Как ни странно, все эти новые истины принимались без вопросов, без переспрашиваний. Таких, скажем: если Пушкин и Моцарт были такими хорошими стратегами успеха, то почему же конец их был так печален, почему они лишились читателей и слушателей? Где тут хорошая стратегия? Но от новых трактовок не требовали убедительности и доказательности. Их принимали с готовностью.

Одной из школ «нового человека» стала реклама. Эта индоктринация достойна внимания. Так, одно время ключевыми словами рекламы, как заметила И.А.Седакова, изучавшая ее, были «жить» и «жизнь»: «надо уметь жить!», «вот это жизнь!». Что конкретно значило «жить» на этих рекламах? Уметь пользоваться всем на свете быстрее и успешнее других, чтобы ни у кого ничего такого не было – например, такого шезлонга. «А у соседа такого нет». Игра на зависти, на спеси, на комплексе неполноценности: совершенно запрещенная игра. Постепенно «жизнь» в рекламе сменила другая тема: «право»: «имею право хорошо сервировать стол» (реклама салфеток), «имею право купить духи» и т. п. Это, видимо, должно было научить уважению к себе.

Новое воспитание основано на анализе прошлого. Вольно или невольно, наш пересмотр истории по существу совпадал с тем, который был осуществлен в Германии после нацистской катастрофы. В конце концов, оказалось, что вина за эту катастрофу лежит на всем лучшем в немецкой культуре, на всем самом любимом. Гете, Гегель, фольклорные немецкие песни – вот кто виноват, вот кто готовил гитлеризм. А у нас, как все помнят, виновником происшедшего оказалась «святая русская литература», как назвал ее Томас Манн. Конечно, Толстой, Достоевский, Александр

Блок – они все это и подготовили. И поэтому перевоспитание должно было начаться с того, чтобы решительно покончить со всяким романтизмом, гуманизмом и идеализмом, которыми как будто был перегружен прежний режим. Новый человек, успешный человек – это спокойный циник, агностик, который находит комфорт в том, что ничего нельзя решить, что «все сложно». «Все сложно» – вот к чему сводятся все попытки выяснить что угодно. Чтобы стать новым человеком, следовало стать обывателем, в котором не осталось никакой пассионарности. Все, что ему нужно, – это гарантии, отсутствие риска, комфорт и безопасность. Если такой тип человека наконец восторжествует, мы будем жить в цивилизованном предсказуемом обществе. История кончится, потому что история – это череда войн, катастроф, революций. Мирный обыватель войн не любит. Зачем ему это? У него уже нет комплексов, из которых рождается агрессия, он излечился на сеансах психоаналитика, он уже не невротик, как герои и гении. Ведь всем давно известно, что невротик и гений – это одно и то же. Патология. Герои и гении «деструктурируются», за всеми великими деяниями и мыслями обнаруживается «возгонка» какого-нибудь комплекса.

Вся эта азбука либерализма принимается без малейшего сопротивления. Эта сверхкритическая идеология не позволяет критиковать себя. Каждый, кто выскажется против какого-нибудь из ее догматов, рискует репутацией. Он будет быстро приписан к лагерю реакционеров, элитаристов, клерикалов, не знаю, кого еще. Вам не нравится венчание однополых браков? Ну, вы фашист!

Да, мы по-своему попытались повторить европейский путь выхода из шока тоталитаризма, но с одним значительным отличием: там искали выход из чувства *собственной*

вины. У нас темы *своей* вины при обсуждении ближайшего прошлого не возникало. Никто, никогда, высмеивая, вышучивая, брезгливо отталкивая все «совковое», не заговорил о собственном стыде и вине. Я не слышала, чтобы хоть отзвук чего-то, кроме непристойного высокомерия, звучал во всех этих разоблачениях. Но при этом общий выбор, который был сделан в это относительно свободное пятнадцатилетие, – путь воздержания от высокого, романтического, доброго – по существу совпал с европейским. Но в наших условиях он вызвал куда более сильное сопротивление – и тоску по «старым песням о главном».

Показательна книга известнейшего французского философа Андре Глюксмана «Одиннадцатая заповедь»[1]. Одиннадцатая заповедь, по Глюксману, состоит в следующем: «Человек должен всегда помнить, что ему соприродно зло, и поэтому никогда не стоит затевать ничего хорошего. Во все хорошее он внесет свое зло. Любая добрая инициатива кончится очередной утопией, любое объединение людей – очередным тоталитаризмом». Когда мне довелось говорить с Глюксманом, я спросила его: «А не кажется ли Вам, что эта одиннадцатая заповедь избыточна?». Он удивился. «Ведь если бы не было известно до Вас, что человеку присуще зло, то ему не нужно было бы давать все остальные заповеди: не убий, не укр*а*ди и т. д. Зачем же человеку, у которого нет внутри зла, запрещать такие вещи? Он и сам их не захочет». Глюксман засмеялся и сказал, что моя критика довольно деликатна: некий раввин ему просто сказал, что он считает себя Господом Богом, который дает новые заповеди.

Это, пожалуй, и есть тот основной урок, который смогли извлечь западные мыслители последних десятилетий,

[1] André Glucksmann. *Le XIe Commandement*. Flammarion 1991.

пытавшиеся понять, что произошло в XX веке: признание какой-то фундаментальной недоброкачественности человека и падшести мира. Удивительно, что это кажется таким необычайным открытием? Но на самом деле, если мы вспомним, что весь XIX век и первая половина XX были продолжением философии Просвещения, то поймем, насколько это серьезно. Это крушение просвещенческой картины человека, существа, в этой концепции, изначально доброго, которого только внешние обстоятельства вынуждают к злу. Просвещение отменяло реальность первородного греха. Оно не принимало всерьез исчерпаемости мира. Если же мир неисчерпаем, мы можем брать из него энергию и все, что нам потребуется, до бесконечности, можем им «овладевать», не смущаясь последствиями. Ответом на такое космическое поведение человека стали экологические катастрофы. Рухнула общая картина человека и мира, которая вдохновляла Европу со времен Просвещения и лежала в основе оптимистической идеи бесконечного прогресса. Опыт XX века оказался невероятным шоком для всей европейской цивилизации.

Итак, вот какое знание обретено, в конце концов: знание о внутренней испорченности человека и постоянно напоминание: не забывай, что мы живем в падшем мире, что ты падшее существо. Предполагается, что это знание должно удержать человека от любых глобальных проектов, от утопических надежд, которые грозят Освенцимом или ГУЛАГом. Но при этом, как всегда, все недодумано. Недодумано что? Что, допустим, если человеку присуща низость, то она не перестанет действовать и тогда, когда он не будет предпринимать ничего хорошего... Так что этот выход из истории вряд ли удался. Но выводы, в принципе, сделаны. Все это повторяется уже как азбука. Общая карти-

на сложилась и дальше не обсуждается. Да, это романтики, поэты, идеалисты, аскеты, фанатики – это они все виноваты в революции, они всех погубили, а мы расхлебываем их поэтические замыслы.

На самом деле, существуют и другие осмысления происшедшего, другие пути к его истокам, которые мне кажутся гораздо более правдоподобными. Однако они до сих пор не привлекали к себе внимания политологов или социологов. Я имею в виду такие вещи, как, например, «Собачье сердце» Булгакова, с его замечательным героем – Полиграф Полиграфычем, недочеловеком.

Мне пришлось однажды видеть этот спектакль в Эдинбургском театре, и я была потрясена тем, как был сыгран Шариков: каким образом шотландский актер смог проникнуть в нашего люмпена – и показать его торжество, абсолютное торжество над всеми действующими лицами? В какой-то момент – космическое торжество. Зал смеялся, все просто лежали вповалку, но я едва не плакала. Передо мной въяве, на сцене проходила наша история, победители и властители нашей страны. Впервые так ясно я почувствовала, что стихией, в которой все это разворачивалось, было *хулиганство*: хулиганство как исторический феномен.

Хулиган, как известно, – историческая фигура, а не психологический тип. Само слово это английское. Существовало некое семейство докеров по фамилии Хулиган. Это семейство отличалось такой выдающейся грубостью и таким безобразным поведением, что имя их вошло во все, вероятно, языки мира – обозначая вполне определенное явление.

Феномен хулигана, как говорят историки, возникает каждый раз, когда кончается аграрная цивилизация и люди из

деревни приходят в город. Когда происходят такие сдвиги, огромные массы людей вырываются из одной культуры – и не успевают приобщиться к новой, городской. Вот здесь месторождение люмпенства, которому нечего терять, которому ничего не жалко, потому что окружает его чужое, все чужое, все ненавистное. Это месторождение хулиганства как роковой исторической опасности. Я думаю, вы понимаете, что я не обвинитель этих людей: но ситуация их опасна не только для них. Они оказываются *нигде* – вырвавшись из своей традиционной культуры и презирая ее: она представляется им архаичной и отжившей; но к новой они не могут приобщиться. И в свое *нигде* они готовы стащить весь мир. Легковоспламеняющийся, взрывоопасный материал.

Теперь, как показали недавние парижские события, такой цивилизационный сдвиг происходит на новом, планетарном уровне. И это новое переселение, может быть, еще страшнее. Старый хулиган, по крайней мере, принадлежал той же стране, говорил на том же языке. Теперь это люди, приехавшие из бесконечно далекой цивилизации: от нее они оторвались и к новой – слишком новой для них – не приобщились. Это невероятно взрывоопасная среда. Для большого взрыва не хватает только идеологии. Это отчужденное море не вооружили идеей, не организовали. Поэтому все пока не идет дальше локальных вспышек и бесцельных разрушений.

Эту стихию утратившего почву хулиганства хорошо чувствовали дореволюционные русские художники и мыслители. Ее чувствовал Блок: кто, собственно, герои его «Двенадцати»? Ее чувствовал Василий Розанов, с его замечательными исследованиями появления российского хулигана и с нежной просьбой к читателю: «Миленькой, не будь хулиганом!»

Эту опасную полосу проходят все страны, в которых совершаются такие цивилизационные перевороты. Но в России этот момент совпал с мировой войной и со многими еще отягчающими обстоятельствами. С наличием теории захвата власти (обычно у хулиганов не бывает теорий и партии не образуются). Так что последствия здесь оказались страшнее, чем в Англии, родине этого типа – или его именования. Несомненно, в этой же среде зарождалось и нацистское движение. При чем же здесь Гете? При чем здесь Пушкин и Достоевский? Это очень важно, потому что из диагноза следует и путь лечения. От чего требуется исцелиться: от поэта, романтика, идеалиста – или же от люмпена, хулигана, бесстыдника? Если герой тоталитаризма – это люмпен, хулиган, то это совсем другая история, из нее следуют другие выводы. С таким героем надо делать что-то другое, чем с романтиком – и с собой надо делать что-то другое, если ты в себе видишь нечто похожее. Призывы завести шезлонг здесь не помогут. Итак, художественный анализ Булгакова, Блока, Бунина и многих других ставит диагноз: историческое хулиганство.

Но еще интереснее, как мне кажется, тот анализ, который вольно или невольно провели два писателя, которые далеки и от Булгакова и не меньше того – друг от друга: Набоков и Пастернак. Ни в чем больше не сходные, в этом они удивительно сошлись. Они изобразили деятеля революции, того, кто устанавливал этот строй, не столько как хулигана, но как *посредственность*. Так мы возвращаемся к моей основной теме. Таковы герои Набокова, которые устрашают его главного героя, alter ego автора. Вот рассказ «Истребление тиранов», где из такого ничтожества, из безнадежной посредственности образуется Вождь. Таков Стрельников у Пастернака, написанный гораздо более сочувственно, но

отмеченный той же особой бесталанностью. Ему чего-то не дано, как о нем говорит Лариса и Живаго: он не понимает жизни, он не может ее непосредственно чувствовать, принадлежать ей. Он ей не родной (ср. «Сестра моя жизнь»).

Что отличает этих людей? Потребность в схеме, неспособность выйти за пределы этой схемы, неспособность иметь дело с открытым миром – будь это мир искусства, мир морали, мир чего угодно. Для них все должно быть упорядочено раз и навсегда, решено и закрыто.

Гораздо более целенаправленное и обширное, не только художественное, но историческое исследование крушения России предпринял Солженицын в «Красном колесе». И, по моему впечатлению, его исследование кончается тем же диагнозом: у правды не нашлось даровитого защитника. Если такие находились (Столыпин в первую очередь, фронтовые генералы), окружающая посредственность топила их с поразительной жестокостью. Она топила не только людей с даром сочувствия, ума и заботы, но и всякое даровитое решение. Ничего не проходило в этой среде. В отличие от Набокова и Пастернака, у которых мы видим более всего душевно-умственную сторону посредственности, Солженицын сосредоточен на посредственности нравственной, на убожестве сердца. И у бунтарей (так выглядит убийца Столыпина, сердечно ничтожный человек), и у приверженцев режима (военачальники, двор – это тоже царство посредственности).

Жорж Нива, которого здесь хорошо помнят[1], назвал то, что описывает исторический эпос Солженицына, «крушением классической добродетели»[2]. И здесь мы еще раз

[1] Проф. Ж.Нива незадолго до моего выступления посещал Архангельск и Архангельскую область, выступая с лекциями и беседами.

[2] Напомню, что в самом распространенном варианте классическая, рим-

можем убедиться, что классическая добродетель и посредственность несовместимы. Человек классической добродетели – вовсе не «маленький человек». Самый разговор о добродетели становится невозможным, если общество соглашается на отчуждение от истины, то есть, от источника нравственной интуиции. Если, как мы говорили, «все сложно, все слишком сложно», если «не нам судить», если «сколько людей, столько мнений»... «Маленький человек» – враг истины. Она для него страшна своей огромностью и открытостью.

Если добродетельный человек – не «маленький», то тем более праведник[1]. В самом униженном, в самом жалком состоянии он не «маленький человек». Продолжая говорить об образах Солженицына, Матрена в «Матренином дворе» – не Акакий Акакиевич, она от него отстоит, как небо от земли. «Маленький человек», постоянный герой русской литературы, вызывает у нас острую жалость. Он как бы еле держится на поверхности жизни, так что в него уже нельзя бросать камень, «лежачего не бьют». «Маленького человека» нельзя обижать, в этом пафос русского XIX века. Но праведник жалости не вызывает. На своем месте он держит мир.

Господство именно этого характера, «маленького человека», посредственности, а вовсе не какого-то Прометея из мифа пропаганды, и составляло основу того старого тота-

ская добродетель – Virtus Romana – включает в себя четыре составных: Благоразумие, Правосудие, Целомудрие (Воздержание), Мужество (в других списках на месте одной из них может быть Милосердие как разновидность Воздержания, т. е. воздержание от насилия).

[1] О праведнике можно говорить уже в связи с «богословскими добродетелями»: Верой, Надеждой и Любовью. Впрочем, разделение на классические (или кардинальные) и богословские добродетели принадлежит западной традиции.

литаризма, из которого мы до сих пор и не вышли. В брежневские времена поэт Иван Жданов как-то заметил: «Вот, в русской литературе жалели маленького человека, а теперь этот маленький человек нами и правит». Я с ним согласна, потому что то, что было тогда, никак не было правлением какого-то безумного романтика, кристально чистого кровопийцы и т. д. Ничего подобного. Это был именно человек, который угнетает других, потому что сам бесконечно угнетен. Он угнетен, прежде всего, страхом. Это человек запуганный. И чем более устрашающие формы принимает его торжество, тем очевиднее, что вся эта «сила» происходит из того, что он страшно напуган (вспомним Дитриха Бонхеффера: «недоверие и подозрительность как доминанты поведения посредственности»). Все, что делает такой «тиран», – это превентивная агрессия: я опережу и первым нанесу удар, чтобы мне его не нанесли. Как известный немецкий писатель сказал о фашизме: «В их силе нет блеска». В посредственности блеска не бывает. Она и не понимает блеска. Великое для нее – это просто очень, очень большое и устрашающее, «мощное». Уважать здесь значит – бояться.

Еще раз повторю: «посредственностью», «маленьким человеком», который представляет собой социальную опасность, я не называю человека, обделенного какими-то особыми дарованиями или поставленного судьбой внизу социальной лестницы. Я называю так прежде всего человека паники, панического человека, человека, у которого господствующим отношением к реальности является страх, недоверие и желание построить защитные крепости «от жизни» на каждом месте (схемы, «принципы», «идеи», все готовые, опосредованные формы – это разновидности таких крепостей). Я говорила о том, что мне интереснее

думать о посредственности в контраст «непосредственности»: как о нежелании и неспособности к прямым, неопосредованным, «своим лично» отношениям с миром.

Более привычно представление посредственного как «среднего», чего-то такого, что ни слишком хорошо, ни слишком плохо: как школьная оценка – «сойдет, но не больше». Такого «среднего» человека, неприметного обывателя – в противовес романтикам и гениям – стали прославлять в наши освободительные годы как гарантию от социальных потрясений, как опору благополучного буржуазного общества. Его отождествили не только со «средним классом» (что совсем не точно) – но и с «золотой серединой» Аристотеля, которая спасет нас от опасных крайностей. Мне крайне обидно за Аристотеля, который в своей «золотой середине» («Никомахова этика») никак не предполагал посредственности и никогда не связал бы посредственность с таким благородным металлом. Что же золотого в посредственности? Аристотелевская середина – это радикальная вещь. Она заключается в равном отстранении от двух противоположных пороков. Средний путь в этой этике – это царский путь, не уклоняющийся ни вправо, ни влево: например, позиция, равно удаленная и от трусости, и от жестокой наглости. Или – от скупости и от расточительства. Вот это будет мужество, добродетель, по Аристотелю. Это никак уж не «ни то, ни се, ни рыба, ни мясо». Совсем нет! Это трудная, пламенная – золотая – позиция. Впрочем, не один Аристотель пострадал и обтрепался, когда попал в развязный журналистский дискурс.

Так вот, коснувшись по ходу нашего обсуждения многих – наверное, слишком многих для того, чтобы все их увязать воедино – тем, перейдем к заключению. Какую же, собственно говоря, опасность представляет собой человек,

который не может открытым образом встретить реальность, не может посмотреть на нее без разнообразных шор, предписаний и т. д.? Который не согласится на то, что истина не «слишком сложна»? Который не знает императива «умри и стань»?

Мне кажется, что эта опасность очень простая, так что долго ее обсуждать излишне.

Во-первых, это человек бесконечно манипулируемый, то есть такой, которого легко принудить к чему угодно, легко употребить на что угодно. Тогда как того, кто не так боится, кто видит вещи как есть, принудить к чему угодно потруднее.

Во-вторых, этот посредственный человек настаивает на все большей и большей герметизации мира, на замкнутости от всего иного, чем он, поскольку во всем другом, в открытом, непредсказуемом, таинственном есть большой риск.

И в-третьих, наконец, такая цивилизация останется не только «без Достоевского», которым она легко готова пожертвовать, – иначе говоря, без гуманитарного творчества – но и без того, что во все времена называли *жизнью*: человеческой жизнью.

В одном из посланий Иоанна Павла II я прочла такой ответ на вопрос: «Кто, Вы думаете, виноват в расколе христианских церквей?» И Папа ответил: «Посредственность. Посредственность внутри каждого из расколотых движений». Странным образом посредственность, которую принимают как массу, какую-то среднюю, смешанную до неразличимости массу, не наделена чувством солидарности. Она поневоле порождает расколы. Ей требуется такое упрощение, которого нельзя достигнуть, не отсекая одного за другим, оставляя разнообразие и сложность, в

которой каждый должен ориентироваться по собственному усмотрению. Так и образуются все новые и новые отсеченные – «ошибочные» – части.

Попробуем представить себе цивилизацию, которая достигла полного торжества посредственности: что она с собой несет? Она, несомненно, открывает двери крайнему риску. Она открывает двери фанатизму, потому что фанатизм – это другой способ переживания той же самой неуверенности и того же самого страха. Это мы и видим в последние годы. Столкновение мира с идеологией безыдейности, утратившего способность сопротивляться злу (поскольку нет худа без добра), способность приносить жертву (поскольку последняя ценность этого мира – продолжение существования любой ценой) – и другого, внешнего по отношению к ней мира: людей, которые очень твердо знают, что всегда и на всяком месте нужно делать, и, не задумавшись, пожертвуют ради этого и другими, и собой.

2003–2005

Обсуждение лекции «Посредственность как социальная опасность»[1]

Текст моей лекции «Посредственность как социальная опасность» вам уже известен, так что повторять я его не буду, ограничусь только совсем небольшими дополнениями.

Само упоминание слова «посредственность» обычно людей пугает или возмущает. Это больная тема. Насколько я знаю – во всяком случае, в среде людей, связанных с умственным и творческим трудом, – эта тема (серый я человек или не серый? Наполеон я или тварь дрожащая?), как ни странно, для многих составляет главное мучение жизни.

Видимо, это тема не только нашего времени – герои Достоевского этим постоянно мучаются. Заметим, что героям его современника, Льва Николаевича Толстого, эта тема абсолютно неинтересна. И, по-моему, неслучайно: мир Толстого располагается в традиционном обществе. А эта тема – новая, она явно социального, исторического происхождения. Она возникает в определенный момент, в тот самый, который уловил Достоевский и который остался почти в стороне от внимания Толстого. Это момент, когда на сцене появляется «новый человек», «парвеню»:

[1] Сретенское братство, Москва, 7 февраля 2006 года.

человек «беспочвенный», утративший связи с прошлым, не приобретший новой позиции, и ему, как никогда прежде, требуется самому «себя создавать» (self-made man) и прежде всего – удостовериться в собственной реальности. А когда он будет – в собственных глазах – реален? Когда он будет что-то *значить*, когда он будет значительным человеком, из ряда вон, а не посредственностью. Понятно, что ни крестьянам, ни аристократам – героям Толстого – такое самоутверждение «на голой земле» ни к чему. Они и так с несомненностью для себя *есть*. Но героем новейшей цивилизации (не только российской, но всемирной) стал именно этот «новый человек», впервые описанный Достоевским. Не всегда, конечно, он такой невротик...

В это же время – нет, раньше – в романтическом искусстве поднимается как центральная тема: поединок таланта и обывателя, Гения и Толпы. Без этого поединка романтизм просто немыслим. И здесь мне, признаться, с детства хотелось стать скорее на сторону обывателя. В него метали такие молнии! Я думала: «За что же так нападают на этого несчастного обывателя? Чем он так плох, почему он не дает им жить?» И претензии Гения к Толпе мне не казались убедительными – вплоть до известных стихов Цветаевой: «Вас положат на обеденный, а меня на письменный» (я замечала при этом, что Марина Ивановна еще, видно, не представляла себе быта, где один и тот же стол был и обеденным, и письменным – или такого, где никаких личных столов и вообще не водилось, как в зонах). В общем, я ни этого романтического конфликта, ни этой внутренней болезни (гений я или серость?) не понимала, это не мой личный опыт. То описание «безличного человека», которое мы узнали из сочинений экзистенциалистов, с нашими

соотечественниками и современниками было трудно сравнить. Так что к этой теме я пришла не из биографического опыта.

Я думала о другом: об общем смысле искусства. А именно: об отношениях искусства, веры и морали, о том, что искусство, как правило, в позднейшие времена и вере, и морали противопоставляют – по разным признакам. Особенно, конечно, морали. В лекции, которую вы читали, я ссылалась на уже, можно сказать, классическую – во всяком случае, крайне влиятельную – работу Жоржа Батая «Литература и зло» (см. выше): искусство, по Батаю, и есть необходимый человеку опыт зла, который «в жизни» мораль ему запрещает осуществить. Я думаю, Батай изначально не совсем точен – даже относительно тех образцов, которые он разбирает: не опыт запретного зла нам так необходим, а опыт *риска*, который мы действительно знаем с детских игр. Помните такую игру: «Гуси-лебеди, домой! серый волк под горой!» Все должны перебежать опасную зону, где «серый волк» может поймать. Зачем это устраивается? Ведь никто в этой игре не выигрывает, лучший результат – суметь пересечь зону риска и уберечься. Инсценируется опасная ситуация, провоцируется прямая встреча с опасностью, которую человеку почему-то сладостно переживать, от детских игр до пушкинского: «Есть наслажденье в бою И бездны мрачной на краю» – и дальше, до масскультурных «камер ужаса». С этой потребностью искусство несомненно имеет связь, но это еще не потребность в зле как таковом. Ведь не только зло может переживаться как ужас и опасность: вспомните первое явление Любви, Амора в «Новой Жизни» Данте. «В огненном облаке, ужасный для любого, кто посмотрит на него, и исполненный в

себе такой радостью, что это дивило». А это уж ничуть не зло. И дальше: «Я сказал моему другу такие слова: я ступил в ту область жизни, куда не входят, если хотят вернуться».

Но мне хотелось не только «оправдать» искусство перед моралистами и аморалистами. Мне хотелось сказать, что оно, собственно говоря, не мирит человека со злом, а наоборот: расширяет представление о зле, рассматривая такие вещи, о которых расхожая мораль и, к сожалению, часто и религиозная проповедническая мораль просто не знают, на которые не обращают внимания и не видят в них никакого особенного зла или греха. Зло или грех неполноты обычно не опознается.

Вот пример: две героини «Войны и мира» – юная Наташа Ростова и княжна Марья. Я встречала серьезных духовных людей, которые предпочитали княжну Марью: вот, считали они, самый высокий персонаж «Войны и мира». Но в иерархии романа это не так! Вершина человека для Толстого этой эпохи – Наташа. Чуткий читатель не может этого не видеть! Княжна Марья набожна, добродетельна, она читает, она размышляет о высоком, у нее «лучистые глаза» (и «тяжелая походка», заметим), но для Толстого не это важно. Сама живая жизнь – это Наташа. И рядом с ней княжне Марье явно чего-то не хватает, что-то в ней не совсем «так». Интересно, что этого моралист не чувствует, этого проповедник не чувствует: что, собственно, отличает Наташу от княжны Марьи? «Совсем жизнь» от «не совсем жизни»? В княжне Марье есть все известные нам приметы «благочестивой души», в Наташе их вовсе нет. Но художник видит не приметы, он не «сличает» реальность с известной схемой: он видит ее «как впервые». И в этом

один из уроков искусства, если считать, что искусство – это моральный урок. А я так считаю, хотя в другом смысле, чем это принято понимать: естественно, художник учит не азбуке морали (этому учит плохое дидактическое искусство). Он учит, прежде всего, тому, что называется жизнью, прямой встрече с жизнью, даже не встрече, а принадлежности ей – той безотчетной принадлежности, которой как раз обладает юная Наташа, в чем все ее восхитительное обаяние. Эту толстовскую тему во многом продолжал Борис Леонидович Пастернак: «И должен ни единой долькой Не отступиться от лица, Но быть живым, живым и только, Живым и только до конца».

Я думаю, что это задание и моральное, и духовное. Что, исполняя какие-то – пускай самые прекрасные – правила, требуется при этом «ни единой долькой не отступиться от лица»; что отказ от этих «долек» в последнем счете к хорошему не приведет. И, в конце концов, породит ту силу, которую всегда так хорошо чувствовало искусство, силу нежизни. Хотя художник прошлого еще не мог представить, что этот его смертный противник, посредственность, превратится в такую страшную социальную реальность, как это случилось в XX в. Об этом я и писала, ссылаясь на Дитриха Бонхеффера, который узнал это лицо в фашизме – лицо посредственности, лицо так называемого «маленького человека» (не буду повторять того, что имеется здесь в виду под «маленьким человеком»).

XX век показал, что это действительно нешуточная опасность. Человек тоталитарного режима, «новый человек», которого по-разному воспитывали в Германии и у нас, – это и был тот самый человек, чьи свойства я пыталась толь-

ко начерно отметить. И теперь, в XXI веке, когда классическому тоталитаризму вроде бы пришел конец, главным лицом новой цивилизации опять становится «маленький человек» – такой, которого нужно щадить от чрезмерных умственных и душевных нагрузок, не задевать его самолюбия, развлекать его. Для него работает вся индустрия развлечений, вся планетарная фабрика потребления. Описывая эту – как будто исходящую из гуманных мотивов – ситуацию, я обратилась к помощи Жоржа Бернаноса, известного католического романиста (у нас известен «Дневник сельского священника») и социального мыслителя. Недавно во Франции издали его последние лекции, с которые он выступал уже в послевоенные годы, в 1946 – 1948[1]: страстные предупреждения о новой опасности (при этом дело происходит в Европе, переживающей эйфорию победы над фашизмом!). Бернанос предупреждает: настоящей победы не произошло. Прошлое вытеснено (во фрейдовском смысле), но не преодолено. Тоталитаризм просто меняет форму. Эти лекции – попытки показать, какую именно форму принимает тоталитарное искажение самой идеи человека. Заглавие этой книги, как говорит Бернанос, – цитата «знаменитого выражения Ленина». Я не припомню, где Ленин это сказал. В обратном переводе на русский это звучит так: «Свобода, а на что она?» Возможно, в оригинале, т. е. у Ленина, сказано еще грубее, не знаю. Это даже не отрицание свободы, а простое презрение к ней: а на кой она нам вообще? Без нее ничуть не хуже. Вот это Бернанос и считает самым страшным, и при этом новым явлением: не борьбу со свободой, это бывало в истории много раз, а абсолютное безразличие к ней как к вещи ничтожной и

[1] Georges Bernanos. *La liberté, pour quoi faire?* Gallimard, 1995.

бесполезной, как к «роскоши», которая остается на потом, после насущных нужд. Здесь он и видит конец христианской цивилизации. Эта книга у нас не переведена, она живо обсуждается в современной Франции. Когда массовое общество обнаруживает свои пугающие черты, тревога Бернаноса, которую в свое время сочли преувеличенной и горячечной, представляется пророческой. Так это и обозначено на обложке.

Для образцового гражданина тоталитарного общества Бернанос придумал два французских слова, которым трудновато найти русское соответствие. Одно слово, *dupe,* я бы перевела как «олух» (вспоминая Пушкина:

> И мало горя мне, свободно ли печать
> Морочит олухов...)

В позднем Средневековье был календарный праздник – День Дураков, День Олухов: не просто глупцов, а задуренных, одураченных людей. Как Бонхеффер заметил, что быть глупым в гитлеровское время было выгодно, так и Бернанос говорит: олухами быть выгодно и в «демократическое время». «Среди олухов нет невинных». Те, кого дурачат, паразитируют на том, что их дурачат, и сами в свою очередь становятся теми, кто дурачит. Новый «маленький человек» большой цивилизации всегда может сказать: «Откуда я мог знать? Я ничего не знал. Меня так информировали». Он не только готов быть одураченным: он по существу хочет этого.

С другой стороны, Бернанос называет этого «нового человека» словом *lache*, которое можно перевести как «малодушный», «трус». Тоталитаризм – общество трусов. Бернанос знает при этом, что в каких-то отношениях этот чело-

век может быть героем: героем войны, героем труда. Трус он только в том, что касается его собственной внутренней жизни. От встречи с ней он готов бежать куда угодно. И «демократическая» цивилизация (которую Бернанос называет «конспиративным заговором против внутренней жизни») дает ему для этого множество возможностей. Малодушие – одно из свойств того, что я назвала посредственностью. В иные времена малодушие почиталось позором. Новое общество легитимизировало его: в своих лозунгах, в рекламе оно не стыдясь нажимает на любимые клавиши малодушия: это надежно! это безопасно! это полезно! *Надежность, безопасность, польза* стали главными словами современной цивилизации, озабоченной созданием максимальной *safety, security*. Наш отечественный опыт особенно ясно показывает, к чему ведет эта вожделенная «безопасность», особенно когда к ней добавляется эпитет «государственная» (а теперь у нас еще есть и «духовная безопасность»!). Она становится источником *крайней* опасности для всех членов общества, в том числе и тех, кому поручено устранять все угрожающее безопасности. И сами они могут быть устранены как не вполне безопасные. Бернанос, который еще не знал про такую (государственную, духовную) безопасность, этот сценарий предполагал и говорил: как только человек захочет отдать правду или свободу за безопасность, он потеряет и то, и другое, а уж безопасности-то он лишится наверняка и в высшей степени.

Именно сосредоточенность на «удобстве» (comfort) и «безопасности» (security) делает ненужной – и даже крайне нежелательной – свободу. Бернанос исходит из того, что ценность Европы, ценность христианской цивилизации, то, что мы можем предъявить при встрече с любой другой

традицией – это наша свобода. Иначе он называет ее «легкостью»: «Наши враги упрекали нас в легкости и легкомыслии. Нельзя сказать, чтобы они были неправы, да, мы всегда были легки, и нашей легкостью был – Он. Утратив Его, мы вместе с Ним утратили легкость – или лучше сказать, это Он нас утратил вместе с ней»[1].

И вот тяжелый, отяжелевший человек, целиком погрязший в своих обстоятельствах (которые, как известно, «сильнее нас») впадает в какое-то абсолютное рабство – уже не государственное, не политическое, а экономическое, потому что главный тиран нового общества – это экономика. Современный человек скажет на это (поскольку он давно уже стихийный марксист, если этого и не сознает), что экономические законы действовали всегда, и всегда были определяющими. Каждый, кто хоть немного знаком с культурной историей, знает, что это не так. Символика бывала важнее. Многое другое бывало важнее. Сам Маркс еще изымал творчество из области действия рынка, говоря, что здесь обыкновенное ценообразование не действует. Это уже неомарксисты вроде П.Бурдье отправили и творчество, и мысль на рынок. Теперь сделать что-то «для денег» оказывается достаточным оправданием: «А я это ради денег сделал, просто за это платят, все в порядке». Бернанос говорит, что новая экономическая диктатура покрепче любой другой, и человеческий тип, который она создает, может оказаться страшнее, чем уже известные Олухи или Малодушные старого тоталитаризма.

На Западе, быть может, только христианские мыслители: Бернанос, Бонхеффер так ясно видят историческую

[1] Bernanos. Op. cit. P. 155.

ситуацию. Философы «секулярного настроения», когда анализируют скандал нацизма или коммунизма, теряются, делают случайные выводы, из которых происходят и ложные рецепты того, как от этого избавляться. Они не находят героя этой катастрофы – «маленького человека», человека с отсеченной духовно-умственной сферой, состоящего из «одних рук», освобожденного от душевного труда и риска, с «атрофией внутренней жизни», словами Бернаноса, и «духовной анемией», которая выражается в равнодушии к истине.

Мне пришлось последние пятнадцать лет много ездить по свету и наблюдать, как это господство «маленького человека» там разрастается и догоняет нас. То, что было у нас при «реальном социализме», вы теперь можете увидеть, например, в свободной Франции, где вам объяснят, что «для простого человека это слишком сложно», «простой человек не поймет» и т. д. «Простого человека» растят и лелеют, его нельзя задеть, его нельзя перегружать. Видят ли они, куда это все ведет? Сергей Сергеевич Аверинцев пытался поделиться в Европе нашим опытом – но, боюсь, безуспешно. Спекуляция на понижение человека, как спрут, проникает повсюду. Однажды мы были вместе с ним на Радио Ватикана – передача должна была быть посвящена премии, которую мне только что вручили. Редактор объяснил нам свой план: «Вы поговорите, как все это было, а стихов не надо читать, наш слушатель этого не поймет, для него слишком сложно». Тут Аверинцев – буквально! – стукнул кулаком по столу: «Я *это* слышал всю жизнь, и я не хочу этого слышать *здесь*. В таком случае я вам ни слова не скажу: мы приехали поздравить Ольгу Александровну, собрались ради ее стихов, а вы хотите другого». Иногда Аверинцев

вел себя так! Напуганный редактор сказал: «Нет-нет, что Вы, пожалуйста, читайте стихи...»

Но откуда берется сама эта идея, что, во-первых, этот «маленький человек» ничего не поймет, не нужно даже и пробовать, а во-вторых, что, если он увидит, что он чего-то не понимает, то это его ужасно обидит и обозлит? А вдруг да – восхитит и возвысит? Я, дескать, так не могу – но кто-то может, и он тоже человек, и мы принадлежим роду людскому, который способен на такие вещи...

Еще один источник моих размышлений – это то, как у нас в 90-е годы осуществлялась попытка осмыслить наше тоталитарное прошлое. По существу, она пародировала германский послевоенный опыт. Как-то быстро и единодушно решили, что виной всему был какой-то максимализм, романтизм, идеализм (одним словом, «большой человек») – и что идти от этого нужно к индивидуализму, практицизму, рационализму, утилитаризму (то есть, к безопасному «маленькому человеку»). Это и заставило меня задуматься: а кто на самом деле опаснее?

И последнее, что я скажу в качестве вступления к нашему обсуждению. Моя лекция в Архангельске была обращена к городской, светской аудитории, и я совершенно не касалась темы «посредственность и церковь». Бернанос говорит и об этом. Это, конечно, удивительная вещь: именно посредственность очень часто оказывается в представлении людей сближена с «образцовой церковностью». Для многих человек посредственный и человек церковный – это одно и то же. Вот уж кто, по мнению многих, и боится свободы, и готов сказать: «а на что она?» На что она, если мы знаем путь спасения? И впечатление это, увы, не беспочвенно. Об этом Бернанос говорит в своей лекции

«Наши друзья святые»: «Множеству благочестивых людей представляется, что церковь – это приют, тихая безопасная пристань, своего рода духовный пансион, в окна которого можно с удовольствием наблюдать, как другие, внешние люди, у которых нет здесь пансиона, бредут по грязи. Внешних людей возмущает эта уверенность посредственных христиан, их ощущение собственной безопасности, очень напоминающее легендарную уверенность Олухов – очевидно потому, что это то же самое»[1]. «Но при самом искреннем возмущении внешних людей, – говорит дальше Бернанос, – нужно признать, что они часто пользуются нашей посредственностью только для оправдания собственной»[2] . В ответ на это он выражает свое и, я думаю, совершенно каноническое представление о том, что вера – это вовсе не «безопасность», во всяком случае, в расхожем смысле этого слова. В таком: «Вот теперь я наверняка спасен, все в порядке, нужно только все *правильно* делать: а *что* правильно делать, мы прекрасно знаем». Из-за таких широко распространенных настроений у других, «внешних» людей накрепко связывается с «религией», «благочестием» впечатление самодовольства, «общего для всех кретинов, – замечает Бернанос, – верующие они или нет»[3]. Так что эта тема, «посредственность и традиционное церковное христианство», очень существенна. Как получилось, что «смиренным» именуется тот самый «маленький человек», которому ничего не надо, кроме своего маленького «спасения»? И почему этот тип связался для окружающего мира с церковностью? Трудно понять. Ведь ничего более безумного для посредственности,

[1] Bernanos. Op. cit. P. 213.
[2] Ibid.
[3] Bernanos. Op. cit. P. 216.

чем Евангельские слова, ничего более неподходящего, чем литургические слова («Всякое ныне житейское оставим попечение») невозможно представить.

Да, обсуждая посредственность, мы говорим о теневом мире, и такой разговор всегда утомляет. Чтобы дать другую, «солнечную» перспективу, я вновь обращусь к Бернаносу, к его последней лекции «Наши друзья святые». Церковная посредственность, по Бернаносу, есть забвение святости. Она также видит в святости своего рода «роскошь», оставленную «на потом», как цивилизация видит «роскошь» в свободе. Но святость не роскошь, говорит Бернанос. «Она простая и первая необходимость»[1]. Если кто в высшей мере *не* посредственность, говорит он с полной уверенностью, – так это святые. Почему? «Эти великие жизни больше, чем кто-нибудь еще, уходят из-под действия какого бы то ни было детерминизма. Они лучатся, они сияют сверкающей свободой»[2].Той самой свободой, главным врагом которой выступает посредственность – куда большим врагом, чем «обыкновенный грешник», человек, дурной в расхожем понимании. Как мы знаем из Евангелия, мытарю и блуднице нужна свобода. Посредственности она не нужна.

2006

[1] Bernanos. Op. cit. P. 230.
[2] Ibid.

«Нет худа без добра». О некоторых особенностях отношения к злу в русской традиции[1]

Слова, которые я выбрала для названия этих размышлений, «Нет худа без добра», – всем известная русская пословица. На мой вкус, это пословица незатейливая, не претендующая на какое-то чрезвычайное философское обобщение. Есть немало похожих, например: «Не было бы счастья, да несчастье помогло». Это, как я понимаю, вовсе не моральная сентенция, а словесный жест, легкое утешение: дескать, ничего, не унывайте, «take it easy!», «never mind!» или же удивленная констатация: «а что-то в этом было!», «one can take advantage even of misfortune!» (Я подбираю английские соответствия, поскольку вскоре нам придется обсуждать английский перевод этой пословицы.) «Худо» здесь, несомненно, – «несчастье», «беда», а не «зло» как моральная категория. Впрочем, эта пословица существует и в другой форме: «Нет зла без добра» – и именно в этой форме употребил ее Пушкин в «Истории Пугачевского бунта», рассуждая о том, что бунт ускорил проведение некоторых необходимых административных преобразо-

[1] Выступление на Международной научно-богословской конференции «О мирном и непримиримом противостоянии злу в церкви и обществе». Москва, 28 – 30 сентября 2005 года.

ваний. В такой форме это звучит как будто серьезнее, но с большой уверенностью можно предположить, что «зло» здесь, как в древнерусском и церковнославянском языках, означает скорее «беду», «несчастье», а не этическую реальность.

Внимание мое к этой пословице привлек Иосиф Бродский, который посвятил ей пространные рассуждения в своем (написанном по-английски) автобиографическом эссе «Less Than One», «Меньше единицы».[1] «Нет худа без добра» он перевел так: «There is no Evil without a grain of Good in it – and presumably vice versa». Если перевести перевод Бродского назад на русский, получится так: «Нет зла без крупицы добра внутри него – и, вероятно, наоборот (то есть нет добра без капли зла в нем. – *О.С.*)». Мне кажется, что переводит (то есть толкует) Бродский эти слова неверно. Пословица вовсе не имеет в виду того, что «худо» несет «добро» *внутри* себя: скорее «добро» может оказаться его последствиями или сопровождать его. Житейскую мудрость такого рода мы, вероятно, найдем в пословицах любого языка. Точное соответствие – в латинской пословице: «Malum nullum est sine aliquo bone» («Не бывает зла без какого-нибудь добра»). Английский словарь в качестве соответствия нашей пословице дает: «Every cloud has a silver linen» – дословно: «У каждой тучи есть серебряная подкладка». Сразу же возражу и предположению Бродского, что такие утверждения можно симметрично переворачивать (and presumably vice versa): попробуйте: «У каждой серебряной подкладки есть туча». Такие геометрические преобразования возможны

[1] Joseph Brodsky. *Less than One*. Selected Essays. Penguin Books, 1987, p.10.

«только в мире спекуляции», как заметил Т.С.Элиот. Такой скепсис – и такая симметричность – совсем не в духе фольклорной мудрости, это взгляд поздних моралистов вроде Ларошфуко. Мы знаем прямое отрицание такой обратности, выраженное, среди другого, в пословице: «Ложка дегтя портит бочку меда» (попробуйте перевернуть: «Ложка меду услаждает бочку дегтя»!). Фольклорный мир вообще (как видно из его сюжетов) не мирится с идеей некоей всеобщей подпорченности бытия. В бочке меда не должно быть ни пол-ложки дегтя! Если практическая народная мудрость (можно предположить, в пословицах любого народа) советует искать в «худе», в «несчастье», в том, что нам не по душе, что-то доброе – то она никак не предлагает признать «хорошим» то, в чем есть хотя бы малая примесь дурного. Что, я думаю, вполне реалистично. «Хорошее» и «плохое», «польза» и «вред» в реальности не находятся в симметрических отношениях (наподобие символической картинки Ин и Янь), и житейская мудрость обыкновенно знает это до всякой метафизики.

Однако самое существенное в истолковании нашей пословицы то, что Бродский понимает «худо» и «добро» как этические категории – и, таким образом, видит в ней утверждение самого общего характера. Бродский полагает, что эти слова выражают какое-то особое знание, которое Россия обрела «благодаря структуре своего языка и своему историческому опыту»: «знание о некоей всеобщей амбивалентности, двусмысленности». Более того, знание этой двусмысленности и составляет, в его понимании, зрелую мудрость и суммируется в следующем положении: «жизнь не хороша и не дурна, а произвольна (neither good nor bad,

but arbitrary)»[1]. Бродский полагает, что Западу решительно недоставало этой мудрости. Запад привык к категорическому разделению «добра» и «зла» и к их внутренней определенности: зло есть зло и добро есть добро. Восток же знает другое: нет зла без добра и (по его предположению) нет добра без худа. Так что Бродский видит в этой пословице огромное – его словами, пророческое – значение. «Этого рода двусмысленность, я думаю, и есть тот свет с Востока, который он (Восток), не имея ничего больше предложить, готов навязать всему прочему миру, и мир, кажется, созрел для этого»[2]. Созрел для того, чтобы наконец догадаться: ничто ни плохо, ни хорошо, но arbitrary, произвольно, капризно, то так, то сяк. Вот это и есть последняя мудрость, которую Россия несет миру.

Честно говоря, ничего особенно нового в такой мудрости я не нахожу: эта скептическая, если не циническая, фаталистическая установка стара как мир. Такова, например, позиция противников Сократа, софистов в диалогах Платона. Задолго до софистов похожую мудрость выражали «низкие» герои древнего эпоса, персонажи античной комедии и т. п. Так никогда не мог бы подумать протагонист трагедии. И трагический хор. В мире всеобщей двусмысленности трагедия невозможна. Быть может (осмелюсь вмешаться в вековую полемику о смысле «очищения» страха и сострадания, катарсиса как цели трагедии у Аристотеля), то, что «очищается» в зрителях классической трагедии, и есть знание неотменимости различения и противоположения добра и зла. Обыденность его замазывает, а священное действо очищает.

[1] Brodsky. Op.cit. P. 10.
[2] Ibid.

Да, эту мудрость морального агностицизма всегда знали – и всегда относили ее к низкому жанру (низкому жанру поэзии, жизни, мысли). Никогда прежде она не принималась в качестве всеобщей позитивной нормы – и это немаловажно. Принять ее как норму – видимо, и значит «наконец созреть для нее».

Мне очень жаль, если Запад, «остальной мир», и в самом деле «созрел» для этого. Это значило бы, что он созрел для окончательно цинического взгляда на вещи. «Зрелостью» в таком случае называется не что иное как распад, порча – коррупция в изначальном смысле этого слова. Или же – если избегать излишней резкости – резиньяция, отказ от надежды собственной юности, которая представляется преодоленной иллюзией. Так понимаемая «зрелость» есть потеря той перспективы, в которой и обманутые, и поруганные надежды сбываются.

Но если Бродский, толкуя эту пословицу, явно сдвигает ее смысл и преувеличивает ее значение[1], нельзя не признать, что он улавливает какую-то очень важную – и очень специфическую – черту отношения к злу в русской традиции. Разговор о пословице – лишь повод для выражения этого общего наблюдения. Неслучайно и то, что Бродский уловил эту особенность в своем англоязычном сочинении, как бы увидел глазами другого языка – иначе говоря, глядя с Запада. Вплоть до XX века, до страшного опыта эмиграции и российского культурного рассеяния, такой взгляд был вряд ли возможен.

[1] «По народному поверию (The national belief is) – как его выражает пословица – нет зла без крошки добра в нем и вероятно, наоборот» (Ibid. Перевод мой – *О.С.*).

В бесконечном обсуждении контрастов «Востока» и «Запада» (иначе – России и Европы) XX век открыл новую страницу, новую возможность посмотреть на собственную традицию из другой, западной, – не глазами «русского путешественника», как это бывало прежде, а глазами гражданина другой цивилизации, волей или неволей соблюдающего принятые в ней законы общежития. Очень мало кто всерьез воспользовался этой возможностью, по разным причинам. Бродский относится к тем немногим, кто пытался «переключаться» из мира в мир и объяснять один для другого, «Восток» для «Запада» и наоборот. К его наблюдениям (если не выводам) уже поэтому стоит прислушаться.

Каким-то образом стало очевидно (для многих, кто задумывался об этом), что один из пунктов самого резкого различия «Запада» и «Востока» составляет *отношение к злу*. «Западное» отношение можно назвать простым, «восточное» – *очень* сложным[1]. И чем восточнее (или южнее) – тем сложнее. Так, люди из европейской России, оказавшиеся жителями Средней Азии, рассказывали, что моральные основы поведения в Киргизии или Таджикистане пред-

[1] Однажды мне привелось встретиться с корейским католическим священником и богословом отцом Пио Кваком. Дело было в Риме. Отец Пио только что закончил Папский Восточный Институт, написал диссертацию «О кенозисе у Достоевского» и был крайне увлечен православной традицией. Он говорил мне: «Ведь нашей, природной корейской культуре православие куда ближе, чем католичество». Он приводил множество доказательств, вплоть до преобладания круговой, шаровой формы над прямоугольной. Но первым было – «наше отношение к злу». «Они (западные люди, католики) выступают против зла, они хотят с ним бороться, хотят его выгнать. А мы знаем, что со злом надо обходиться иначе. Его надо подманить...» Он показал рукой – ласково, мягко... Что после этого следует делать, я не помню, потому что не поняла. Но страх от такого «мы» помню хорошо.

ставлялись им совершенно иррациональными – как, возможно, англичанину представятся российские. «Свои» же виделись им (москвичам или питерцам в Азии) простыми и определенными, как римское право.

Нужно заметить, что это различие отмечалось с двух сторон, и «Западом», и «Востоком». Европейцы давно замечали, что в России со злом (иначе – с моралью) дело обстоит как-то иначе. Если «юридизм» и «рационализм» европейской этики обыкновенно возмущал русских мыслителей, то российская «беспринципность» часто восхищала западных. Так, Дитрих Бонхеффер в своем заточении, узнавая о победах русских над гитлеровскими войсками и читая при этом «Записки из Мертвого дома», пишет другу: «нахожусь под впечатлением от того сострадания – абсолютно без всякой примеси морали – с которым вольные относятся к обитателям острога. Может быть, отсутствие морали, ведущее начало от религиозности, является существенной чертой этого народа и объясняет современные события?»[1] Мысль, над которой стоит задуматься. Что он называет («нашей») «моралью», которой нет у русских? Протестантскую? Или буржуазную? Западно-христианскую вообще? Да, ту самую мораль, о которой каждый западный человек имеет достаточно ясное представление. Добро – это добро, зло – это зло; черта между ними проведена со всей определенностью (что не значит со всей справедливостью, но это отдельный разговор); переходов из одной области в другую практически не предполагается (естественно, остается где-то вдали возможность чуда, святости и других сверхъестественных

[1] Бонхеффер Д. Сопротивление и покорность. М.: Прогресс, 1994. С. 261.

пересечений морального барьера). Чуткие мыслители Европы видели в этом собственную узость. Она становится страшноватой, в частности, в том, что при этом оказывается крайне затрудненным, если вообще не невозможным, полное и безусловное прощение другого (об этой способности как о специфически русской мы не раз с удивлением слышали от западных свидетелей).

Царь для радости такой
Отпустил всех трех домой. –

Такой пушкинский финал – безусловный, предельный happy end: царь простил всех трех злодеек без всяких оснований, просто потому, что развеселился, потому что все вышло хорошо, – выглядит здесь странновато. «Наказан должен быть порок».

О чрезмерной «простоте» и жесткости собственной моральной системы западные христианские гуманисты писали немало, они не нуждались для этого во взгляде с Востока. Среди них можно вспомнить великого Альберта Швейцера, который критиковал западный морализм за его чрезмерно юридический характер, за то, что все в нем слишком четко и упрощенно прописано и мешает подлинному осуществлению человечности. В этом смысле русская этическая гибкость или широта представлялась западным христианским мыслителям некоей другой, неизвестной возможностью, чем-то таким, что может расширить нравственный горизонт. Примером российской широты, моральной «беспринципности» при этом обыкновенно были для них такие свойства русского народа, как традиционная любовь к каторжным, жалость к преступникам, «милость к падшим», какое-то глубинное неосуждение

их, жаление этих людей там, где «естественнее» было бы ждать солидарности с законом[1], – все то, что, видимо, в поздней западной перспективе кажется почти невероятным. (Нужно заметить, что эти «народные» свойства стали явно не так очевидны в советское время – так же, как и тема «милости к падшим», одна из главных тем «святой русской литературы» XIX века, явно мало внятна авторам советской эпохи; как известно: «Если враг не сдается, его добивают».)

Широта – или неотмирность – этого отношения к злу, где зло видится не последней реальностью, а тем, что еще может быть чем-то покрыто, может быть «погашено» именно помилованием, и в самом деле составляет, вероятно, таинственный дар российской культуры. Пушкин – поэт этого дара, милости, торжествующей над справедливостью. У него это чаще всего (как в финале «Сказки о царе Салтане», приведенном выше) – царская милость, пощада. Вот ее апофеоз:

Нет, он с подданным мирится;
Виноватому вину
Отпуская, веселится;
Кружку пенит с ним одну;
И в чело его целует,
Светел сердцем и лицом;
И прощенье торжествует,
Как победу над врагом.

[1] Когда Мандельштам находил «святой» строку Есенина: «Не расстреливал несчастных по темницам», он, скорее всего, видел в ней отстранение поэта от красного чекистского террора. Но слово «несчастный» здесь – в полном соответствии с народной традицией – несет привычный смысл «преступника».

Удивительным образом оказывается исполнимым самый страшный, самый безумный евангельский завет полного прощения, забвения зла и любви (по меньшей мере, снисхождения) к врагу – именно то, что труднее всего дается «евклидову уму» и заурядному морализму.

Пока речь идет о прощении, казалось бы, можно только радоваться и умиляться себе: как это? ни у кого не получается, а у нас так хорошо получается, и злодей для нас не злодей, и враг не враг, все «несчастные»... И, действительно, в своем лучезарном образе – в таком, как старец Силуан Афонский, – мы видим эту своеобразнейшую способность, наверное, на самом деле присущую русскому духовному складу: способность подниматься *над* злом. Больше того, ставить этот императив в самый центр духовного учения, делать его испытательной точкой, «последним и достовернейшим критерием истины в Церкви»[1], которым проверяется, в конце концов, самая вера: может ли человек любить врагов? Я нисколько не хочу сказать, что западные святые не умеют прощать или любить врагов, – но важно, где помещен центр всего учения! Даже у Франциска Ассизского, завещавшего своему преемнику, будущему главе ордена, любить обидчика больше, чем его самого (Франциска, то есть) и не добиваться, чтобы тот «стал лучше»[2], – даже у него центр располагается все же не в этом. Силуан поражает тем, с какой последней решительностью он понимает это требование как *центральное*, как то, от чего зависит все остальное и без чего все остальное теряет всякую цену. И в этой его решительности мы видим несомненное

[1] Софроний (Сахаров), архим. Старец Силуан. М., 2000. С. 121.
[2] Франциск Ассизский. Письмо министру. См. наст. изд., Переводы.

наследство русской традиции, очищенное и укрепленное личным подвигом.

Но у этой лучезарной широты, способной покрыть зло – в обыденной реальности жалостью, а в духовном подвиге любовью, – есть своя тень, свой темный двойник, с которым мы хорошо знакомы. Это принципиальное, какое-то настойчивое неотличение зла, упорное настаивание на том, что ничего не следует относить к злу, ни за чем нельзя признать окончательно статус зла – и, соответственно, ни с чем нельзя внутренне порвать связь, ни от чего нельзя отречься как от несомненно дурного и губительного, ничто нельзя «осудить».

Вот мы и подошли к тому, что я называю отечественной традицией странного и сложного – как-то умышленно сложного – отношения к злу. Я осмелюсь назвать эту традицию «дружбой со злом» (в том смысле «дружбы», как в легендарной фразе «Платон мне друг, но еще больший друг – истина»), имеющей как будто некое таинственное, едва ли не религиозное обоснование, как будто некое высшее и необсуждаемое nefas, запрещено. Другим названием для этого свойства могло бы быть – «небрезгливость», которая также предстает и в «святой», и в «теневой» форме [1].

Какова глубина этой традиции, с каких пор она сложилась? Есть ли здесь порог между русской и советской практической этикой – и где он? Для меня это открытый вопрос. Несомненно, этическое учение идеологии – «диалектическая», «классовая» мораль – вкупе с «историче-

[1] В обыденности можно встретить полное отождествление «русского» и «небрезгливого»: «Ты что, не русский?» – спрашивают человека, который чем-то брезгует.

ской необходимостью», которая выше добра и зла, сделали свое дело, окончательно запутав «перевоспитанного» человека. Несомненно, кроме того, что жизнь при постоянном государственном терроре отучивает от чрезмерной моральной разборчивости – и от ожидания ее в других. Словами Ахматовой:

> Как вышедшие из тюрьмы,
> Мы что-то знаем друг о друге
> Ужасное...

Итак, феноменология «дружбы со злом». Сегодня я коснусь двух видов этой дружбы. Первый род я бы назвала не то что непротивлением злу, но миром со злом – дипломатическим, хитрым союзничеством. Это заступничество за очевидно дурное, особого рода *оправдание зла*.

Один из способов такого оправдания – аргумент от «неведения», от нашей неспособности отличить зло от добра. Обсуждая очень простую вещь, собеседник вдруг переводит разговор в «философский» план (а что такое зло вообще? откуда мы знаем?). Кончается такой разговор обычно заключением, что «не все так просто» или «это кому как представляется».

На месте «философского» здесь может появиться и «богословский» план – аргумент «от смирения» (осуждать нельзя; все мы грешные, нам ли судить?) или же от «непознаваемости судов Божиих». Повторяю: речь при этом идет о вещах слишком очевидных, таких как уничтожение людей без суда или присвоение того, что тебе не принадлежит.

Далее, аргумент «от необходимости» или «неизбежности». «Это (было) необходимо», «а что еще (было) делать?» Можно заметить, что и необходимость, и неизбеж-

ность в таких случаях просто декретируются. Делать, как правило, есть (было) что – только не очень хочется: другое важнее[1].

Далее, аргумент от неполноты, неабсолютности данного зла: «объективное» взвешивание доли «добра» и «худа» в обсуждаемом явлении. Это взвешивание – самый кошмарный и сводящий с ума способ уклонения от суждения. Главными словами здесь становятся два союза – «зато» и «но при этом»[2]. Да, Сталин уничтожал миллионы, *зато* он построил индустрию (или: *но при этом* он выиграл войну). Вообразите себе аналогичные высказывания в Германии или Италии (*но зато* он – Муссолини – подготовил лучшее издание старинной итальянской музыки и построил Новую Остию, застроил нижний Авентин и т. п., и т. п.!). Там, где начинается взвешивание с такими гирями на двух чашах, мне кажется, что мир или кончился, или вообще никогда не начинался. Употребляющим эту технику так не кажется.

Далее, аргумент от невозможности хорошего вообще. Здесь главные слова – «еще хуже» или «не лучше». Конечно, при «железном занавесе» было плохо, но теперь, во времена либеральной коррупции, *еще хуже* (или *не лучше*).

[1] Из подслушанного в электричке разговора: «Но Вы должны идти, добиваться своего! Скромность не всегда украшает!» – «Она-то всегда украшает, только нам часто что-нибудь другое важнее, чем украшение».

[2] Кстати, в другом эссе Бродский, описывая русский синтаксис, обращает внимание именно на эту характерную связь: «ваш аналитический язык с его или/или (either/or)– а это язык «но при этом»(«although»)... The Power of the Elements – Ibid., p. 160. Изощренный, извитой русский синтаксис и не позволяет составить ясное представление о зле: «Я только сожалею о том, что такому развитому представлению о Зле, которым довелось располагать русским, заказано войти в зону сознания по причине такого сложно извитого синтаксиса» (Less than One. – Ibid., p. 31).

Логическую ошибочность всех этих апологий не нужно доказывать. Но все же главное, что при этом нарушается, – это, на мой взгляд, не закон построения силлогизма, а сама природа моральной ориентации. Ориентация в добре и зле в принципе моментальна, непосредственна, нерефлективна, наподобие суждений вкуса («мне нравится», «мне не нравится»). Мы не объясняем себе, почему нам это «нравится», а это «не нравится». Суждения вкуса интуитивны и выносятся со странной уверенностью, отмеченной Гадамером. Мы не можем *не знать*, нравится нам вкус такого-то блюда или нет. У кого такой уверенности нет, о том можно сказать, что у него нет и вкуса (не «хорошего вкуса», а просто вкуса). Точно так же, я думаю, выносятся и глубинные моральные суждения: «это хорошо» или «это нехорошо». Если мы включаем механизм весов, сравнений, выяснений, мы никогда из него уже не выйдем. Начинается сводящее с ума качание маятника, торговля неизвестно с кем: «с одной стороны», «с другой стороны»... «с пятьдесят пятой стороны»...

Почему же мы постоянно встречаем это упорное, почти нечеловеческое сопротивление отнесению чего-либо к злу? Почему дурное – и по преимуществу дурное – находит у нас столько добровольных заступников? Вероятно, потому, что безусловное отнесение чего-либо к злу обязывает того, кто это делает, к решению, к поступку, к хотя бы мысленному, хотя бы «ханжескому», но *нет* ! (то есть я признаю, что это зло, хотя сам я его делаю). Отречение от зла (даже в уме, в суждении) опасно – все это бессознательно чувствуют.

То, что получается в результате всех «пониманий» («понимать надо!»), взвешиваний и усмотрений добра в худе и худа в добре, – это не arbitrary, а знаменитое русское

НИЧЕГО! Последнее слово, которым в толстовском «Отце Сергии» убеждает подвижника его слабоумная соблазнительница: «Ну, авось ничего!»

Как мы уже говорили, советская эпоха внесла в традиционный «восточный» моральный релятивизм много своего – и, вероятно, небывалого в истории. Здесь я хочу поспорить с Ю.Н.Афанасьевым, который говорил, что советское образование осуществлялось как наполнение пустого сосуда отвлеченными знаниями. Да что Вы, Юрий Николаевич! Это была жесточайшая система индоктринации, в том числе индоктринации моральной. То, чему нас учили с первого класса, с того самого момента, когда детям в качестве образца для подражания предлагали рассказ М.Зощенко «Как Ленин обманул жандарма», было обучением определенной морали. Морали утилитарной и цинической, которая называлась «классовой», а также «диалектической». Я хорошо помню это впечатление инициации: перед тобой открывался какой-то новый мир. Почва уходила из-под ног, параллельные прямые пересекались, как у Лобачевского. Ты думал, что хорошее хорошо всегда и везде? Нет! Это *не научно*. Все зависит от того, чему оно служит. Выбор невелик: «нам» или «им». Если «нам», то и убийство хорошо, если же «им»... Мои ровесники помнят: даже религия – главный враг идеологии – могла оказаться «прогрессивной». Оказалась она таковой, помнится, во времена иранской революции. Быть может, никогда еще «теория моральной относительности» не преподавалась так открыто в качестве официальной системы ценностей. И это наследство уже нескольких поколений. Представьте себе, что в советское время детям предложили бы в качестве поучительного чтения «Фальшивый купон» Толсто-

го! Моральная безотносительность была крайней крамолой.

Но, отвлекаясь от нашей недавней истории: моральный агностицизм растет из реальной сложности. Как мы знаем, окончательное отделение добра от зла, пшеницы от плевел оставлено будущему. По словам архим. Софрония (Сахарова), выражающего православную нравственную интуицию, «зло в чистом виде не существует и не может существовать»; «свой положительный аспект зло стремится представить человеку как ценность настолько важную, что ради достижения ее – дозволены все средства»[1]. Так же и добро: «в эмпирическом бытии человека абсолютное добро не достигается». Таким образом, «наличие несовершенств в человеческом добре, с одной стороны, и неизбежное наличие доброго предлога во зле, с другой, делает различение добра от зла очень трудным»[2].

Тем не менее некоторые отчетливые ориентиры аскетический опыт предлагает. Один из них (я продолжаю излагать архим. Софрония, который основывает свои размышления на высказываниях Силуана Афонского) – запрет оправдывать «средство» «целью» и вообще делить реальность на «целевую» и «орудийную»: «добро, не добро сделанное, не есть добро». Другой ориентир – запрет предполагать за злом возможность быть причиной блага. «Если нередко побеждает добро и своим явлением исправляет зло, то неправильно думать, что к этому добру привело зло, что добро явилось результатом зла. Это невозможно. Но сила Божия такова, что там, где она являет-

[1] Софроний. Указ. соч. С. 160.
[2] Там же.

ся, она исцеляет все без ущерба, ибо Бог – полнота жизни и творит жизнь из ничего»[1]. Не ответ ли это на обсуждаемую нами пословицу – или, во всяком случае, на ее «философское» истолкование? И основополагающий ориентир – интуиция онтологической асимметричности добра и зла. «Зло действует обманом, прикрываясь добром, но добро в своем осуществлении *не нуждается в содействии зла*»[2] (курсив мой – *О.С.*).

Вот это-то последнее положение и не может быть принято бытовым моральным агностицизмом. Как это – не нуждается? Если вдуматься, мы имеем дело, собственно, не с неразличением добра и зла, не с произвольной (arbitrary) смесью «добра» и «худа», а с погружением всего реального в стихию зла, с растворением его в этой стихии. В реальности и необходимости зла сомневаться не принято: то, что вызывает недоверие, – это как раз добро, которое как будто бессильно и, главное, нереально «в мире сем». Дружба со злом, «понимание» его неотделимы от «непонимания» добра, от непризнания за ним самостоятельной и реальной силы. Действовать оно может, только привлекая к себе возможности безусловно реального и сильного зла. Интересно, что именно добро в этой ситуации требует себе оправдания – и оправдание это (как у Вл.Соловьева) не перестает представляться экстравагантной идеей. Человек, верящий в силу добра и собирающийся руководствоваться этой верой, – иначе говоря, неиспорченный человек – воспринимается как наивный чудак, Дон-Кихот, «романтик», полупризрак в мире «настоящего», кото-

[1] Указ. соч. С. 161.
[2] Указ. соч. С. 160.

рый просто «жизни не знает», но рано или поздно его этому предмету научат.

«Восток» ли, собственно, это? Дитрих Бонхеффер, которого я уже поминала, описывает свой опыт пасторского общения с отверженными, изгоями, отбросами общества, outcasts. Его, молодого человека из хорошей семьи, из мира, «где любить было легче, чем ненавидеть», более всего поразило «*недоверие* как доминанта поведения» этого слоя людей. «Самоотверженный поступок для них изначально подозрителен». Как показывает шок Бонхеффера, культурный и христианский «Запад» к какому-то времени не представлял себе радикально испорченного человека! Я со страхом спрашиваю себя: не слишком ли похожа наша «сложная» мораль, исходящая из фундаментального недоверия к добру, на нравы трущоб и пригородов?

Да, различение добра и зла представляет собой реальную сложность, в степени которой «порядочный», «устойный» мир, быть может, не отдает себе отчета. Но моральный агностицизм и вообще не делает никакого усилия, чтобы каким-то образом с этой трудностью справиться. Усилие, которое здесь требуется, я думаю, не столько интеллектуальное, сколько, если позволено так сказать, сердечное. Моральная растерянность связана с тем, что ничто по-настоящему не *любимо*, что любить слишком трудно – как сказано, «по причине умножившегося беззакония». Решительные суждения произносятся из любви. Тот, кто говорит решительно: «Это плохо, так нельзя!», как правило, говорит это не из желания «осудить». Как правило, он говорит это потому, что он *что-то любит* – и чувствует, что то, что он любит, оказывается под угрозой. Вынесение

моральных суждений предполагает причастность чему-то, глубокую причастность. Человек, ставший в отрешенную, постороннюю происходящему позицию (которая в обиходе называется «стоической»), неизбежно перестает отличать зло. Во всяком случае, различать мгновенно, не рассуждая (как мы описывали выше) – как реальную угрозу. Ему остается предаваться количественным измерениям «худа в добре» и «добра в худе», сопоставлениям «абсолютного зла» с «относительным» или повторению того, что «все относительно».

«Иже судит праведного неправедным, неправедного же праведным, нечист и мерзок у Господа» – то есть, в русском переводе: «Оправдывающий нечестивого и обвиняющий праведного – оба мерзость пред Господом» (Притч. 17,15).

Второй род особого дружественного отношения к злу еще страшнее. Это не неразличение, не попустительство злу, не моральная неразборчивость, а что-то более серьезное – и еще более «восточное». Я имею в виду едва ли не прямое почитание зла (в форме беспощадного насилия, злодейства), готовность добровольно приносить ему в жертву деточек, как Тараканищу Чуковского, кормить его, как Кощея в чулане, и ублажать, как Дракошу Евгения Шварца. Здесь мы видим не просто запуганность злом, как в первом случае («лучше не дразнить собак»), но какое-то теплое припадание к нему – как к несомненной реальности (все другое представляется не иначе как миражом, иллюзией), как к защите и покровительству. Мы свидетели того, как в наши дни создаются культы Сталина, Берии и других монстров, причем всегда религиозно, мистически, «православно» окрашенные. Из исторической дали им отвечает

образ Ивана Грозного с его Малютой, которого народные песни именуют «надёжа православный царь».

Что же значит это обожествление насилия, восхищение его размахом (ни перед чем не остановится!) – и даже, как ни странно, какое-то особое глубокое сострадание к нему? Бедные они, мученики! (на интеллигентском языке – «трагические фигуры»): ведь им *приходится* быть свирепыми, беспощадными... Как если бы это они, а не те, кого они «строжат» и уничтожают, приносили некую таинственную великую жертву. Жертву миропорядку.

А почему им приходится быть свирепыми, можно спросить? Что это за мистическое, космическое задание? А ради нашей пользы. Вот, быть может, поясняющий пример. Мой деревенский сосед, старик лет семидесяти, говорит: «Нас бить надо! Если нас не бить, мы ничего хорошего делать не будем». Я стала было с ним спорить: «Ну как же, Василий Васильевич, вы и без битья делаете кое-что. Огород у вас какой!» Он отвечает: «Да это же *свое*! А для *другого* нас бить нужно!» И всех прочих тоже, предполагается. В этой тоске по не просто «крепкой», но жестокой до садизма руке мы можем узнать особую надежду: надежду на то, что труд, который человек не может совершить над собой сам, делегируется иной, внешней силе. Так что этот изверг, монстр, ангел мщенья окружен еще и нежностью, какую вызывает страдалец, – он взял на себя наш труд. Без него на свободе страшно – как в стихах, которыми встретил либерализацию Д.Пригов:

Нам всем грозит свобода,
Свобода без конца,
Без выхода, без входа,
Без матери-отца,
Посередине Руси

За весь прошедший век.
И я ее страшуся,
Как честный человек.

В богословской перспективе за этим удивительным почитанием зла и несвободы, за чувством насущной необходимости союза со злом и какого-то экстатического послушания ему мне видится манихейский космос, то есть мир, полностью отданный власти всесильного мистического зла и его «ангелов», его «святых» вроде Малюты Скуратова или Лаврентия Берии.

Теперь, напоследок, я хотела бы прямее связать тему моих размышлений с общей темой нашей конференции – о мирном и непримиримом сопротивлении злу. Я начала с контраста «Востока» и «Запада» в их отношении к злу. Официально установленная *норма* определяет и форму сопротивления себе. «Сопротивляющееся» культурное движение «Запада» с давних, давних времен – а последние два века, со времен романтизма, все резче – направлено против того морального ригоризма, «законничества», «пуританства», о котором речь шла вначале. Противостояние этому морализму, этим слишком жестким и слишком простым устоям понимается при этом как нравственная задача! И в этом нельзя не признать определенной правды. Один из последних эпизодов этой борьбы за парадоксальную этику – замечательные фильмы Ларса фон Трира. В «Рассекая волны» Трир убеждает зрителя, что распутница может быть святой (или: что святость может принять внешнюю форму распутства). И его зрителя это шокирует и поражает! Но какой русский ребенок этому удивится? Уж это он знает. Может, он не знает чего-то другого. Он может не знать, что бывают «обыкновенные», не имморальные

(или трансморальные) хорошие люди: порядочные, просто говоря (как в стихах П.Клоделя о ком-то из святых:

Было сразу видно: это не только святой, но и порядочный человек).

Вековая «западная» борьба с морализмом приносит свои плоды: нормы становятся мягче, гибче. Не переставая при этом быть формальными – ведь речь идет не о «милости к падшим», а о «правах меньшинств»...

И здесь мне хотелось бы отметить странное – и странным образом не слишком замеченное недоразумение. С петровских времен в России «протестное» настроение присоединяется к этому, западного типа, движению: в сторону «расшатывания норм», эпатажа буржуа, нарушения «добрых нравов»... Сопротивление жесткой моральной системе, «суду святош». Нонконформистские движения русской культуры (начиная со «щеголей» и «птиметров» XVII века, нигилистов и декадентов XIX века, и до нынешних радикальных постмодернистов), подражая западным, бросают вызов общественному вкусу, моральному общественному вкусу. Но его-то у нас и нет! Нет у нас такого общественного суда, который докучает всем моральными тривиальностями. Образ «угнетающей силы» здесь совсем иной: она никогда и не выдавала себя за морально безупречную. Она руководствуется совсем другими принципами: *необходимостью*, например, как мы уже говорили («Так нужно сейчас!»). Так что настоящим сопротивлением, настоящим освободительным движением у нас должен был бы стать простейший морализм, простейшее утверждение того, что не «все так сложно», что есть все же кое-что простое и несомненное, что при всех сложно-

стях в своем пределе добро есть добро и зло – зло: всегда и при любом стечении обстоятельств. Что утверждение «не обманешь – не продашь», скажем, не является универсальным неоспоримым законом. Нет, продашь! Продашь и не обманув, и еще лучше продашь. Это было бы гораздо более бескомпромиссно в наших краях. Это было бы революционно: утверждать, что добро может осуществиться и без содействия зла. Утверждать моральные тривиальности, вроде фразы из учебника латыни: «Не место красит человека, а человек место».

Что звучит парадоксальнее и революционнее в наших краях, чем восьмистишие Александра Величанского?

Ах, от худа кроме худа
ничего не жди.
Если предает Иуда
и никто не верит в чудо –
посреди вражды,
среди пьянства, среди блуда –
ты от худа кроме худа
ничего не жди.

Эти стихи написаны в 70-е годы, во времена позднего социализма, которые Н.Трауберг назвала «временем абсолютной аномии». Они звучали тогда как песня протеста: они остаются песней протеста и в наши дни.

2005

Нам нечего сказать?[1]

1. О ВЕЩИ И ВЫСКАЗЫВАНИИ

Мы можем смотреть на произведения искусства и мысли как на *вещи* – и как на *высказывания*. Это решительно меняет образ того, на что смотрят. В культурном шуме второй взгляд часто забывается: или же он представляется неприличным, чем-то вроде «перехода на личности». Мы обсуждаем вещи. Их устройство, их форму, их место в традиции.

У *высказывания*, в отличие от вещи, есть адресат – и есть отправитель. Второе, кажется, важнее: за высказывание кто-то поручается. Итак, высказывание противопоставлено вещи – но не менее того оно противопоставлено *декларации*. По сравнению с декларацией оно – вещь. В нем, как в вещи, есть безмятежность существования. «Нечего сказать» Бродского («Мне нечего сказать ни греку, ни варягу...») это и имеет в виду. Нечего сказать такого, что можно сказать в двух словах – и тут же как-нибудь «употребить».

Совсем недавно мне пришлось читать огромное число новейших прозаических сочинений (как члену Букеровского жюри) – и могу сказать, что все эти словесные массы *как высказывания* принадлежат какому-то одному субъекту:

[1] Выступление на обсуждении книги «Наше положение. Образ настоящего». М., 2000.

смутному, но очень характерному. Мы узнаем от него, что все неприятно, жестоко, грязно, мутно, темно – и таково «наше положение». Таким мы застали мир и себя, а почему и откуда сложилось такое положение, говорить уже не приходится. Мы впутались, и все.

Высказывание – прежде всего высказывание о говорящем. Как только мы ставим этот вопрос: кто все это говорит? – мы и оказываемся не с вещью, а с высказыванием. Реальный смысл высказывания может быть противоположен интенции говорящего. Автор *хочет* высказать нечто «прекрасное, доброе, вечное», а текст говорит, что как высказывание он (этот текст) вообще не существует. Что его никто не говорит. Что это профессиональное упражнение на заданную тему в рабочие часы. В нерабочие автор занят другим, и там-то высказывается он, имярек, а не его социальная функция – филолога, критика, консерватора, либерала и т. п.

Советские годы развили привычку множить тексты, обходящие высказывание. Уже школьники, когда я в качестве репетитора спрашивала их: вы в самом деле так и думаете? (то есть, вы в самом деле думаете то, что написано в вашем сочинении?), бывали ошарашены. Они к шестнадцати годам уже научились успеть не подумать об этом – и писать «просто так», «как принято». Просьба о простейшем высказывании (типа «Вам нравится “Двенадцать” Блока?») ставила их в тупик. Они отвечали: «Не знаю». На следующий вопрос: «А что вам вообще нравится?» они тоже отвечали: «Не знаю». Задание же написать о чем угодно *вообще* в тупик их не ставило. Это они умели. Я думаю, и в либеральные времена положение с высказыванием не изменилось радикально.

Участники «Нашего положения» говорят то, что *они* думают, и думают уже давно, и не только в связи с данным вопросом, думают и в нерабочее время. И сама форма мысли этому отвечает: иногда это скорее догадка, а не мысль. Она часто бродит по нетронутым беллетристикой периферийм темы, не касаясь ее предполагаемого простого центра. В нашем случае таким центром был бы «конец эпохи», оценка демократической попытки... Что делать и кто виноват. Об этом нам нечего сказать.

2. О ПРАВЕ НА ВЫСКАЗЫВАНИЕ

И тут встает вопрос об обеспеченности высказывания, точнее, о его оправданности, о его raison d'être. Л.Н.Толстой сказал: «Писателем может быть тот, кому есть что сказать людям». Блок писал, что своей простотой это определение вызывает у него веселый ужас. В самом деле, при таком требовании кто и что уцелеет?

Есть два по видимости противоположных высказывания на эту тему. Известные стихи Иосифа Бродкого:

Мне нечего сказать ни греку, ни варягу –

и слова Вл. Антония Митрополита Сурожского из его проповеди в лондонском храме в день памяти новомучеников российских. Вот конец этой проповеди на русском языке: «Я скажу теперь и на английском языке, потому что у нас есть что сказать всему миру после того, как миллионы наших братьев и сестер умерли за веру».

Оба эти высказывания открывают правду *нашего положения*.

Бродский: «Мне нечего сказать», потому что я говорю совсем от себя (говорю как частное лицо). Раздетая, разо-

блаченная (всякое социальное, ролевое одеяние уже неуместно) окончательно частная жизнь. Это наше положение.

Слова Владыки – тоже *наше положение*. «Нам есть что сказать всему миру, *если* мы сестры и братья тех, кто умерли за веру» (приходится дополнить: если мы дети и внуки тех, кто их – и многих других, убитых не за веру – уничтожали, тут еще стоит задуматься). Слова Владыки не противопоставляют «нас» этому «всему миру»: он знает, как этот «мир» (западный мир) ждет тех, кому «есть что сказать». Так и было на Западе встречено явление России из-за железного занавеса: идет «свет с востока», мы услышим, наконец, тех, кто выстрадал свое сообщение! Великие вещи уже доносились оттуда: Мандельштам, Солженицын, Ахматова, Булгаков... А теперь, когда все открывается, мы услышим еще больше! Европейская творческая культура травмирована собственным опытом: давно сказано о «невозможности поэзии после Аушвица» или философии после него же и т. п. И что же они услышали? Какой свет пришел с востока? Соцарт, кусающийся Кулик, заявления о конце русской литературы и т. п.

А мы? Услышали ли мы это выношенное – возвратившееся – слово? И ждали ли мы этого слова? Некоторые ждали. У Виктора Кривулина есть стихи о «четвертой сестре», вернувшейся из лагерей со словом некоей совершенно новой чистоты. В начале перемен надежда на это еще носилась в воздухе: вот кто-то скажет нам это слово, кто-то, незапятнанный ни кровавым колесом, ни болотом позднего «застоя». Кто-то из подполья, из эмиграции, из архивных бумаг. И услышали ли? Отчасти да – еще оттуда. Те, кого имеет в виду Владыка, говорят о верности – и прощении. Если это

слово все-таки услышали, то больше на Западе (например, английский богослов Доналд Николл: ничего похожего на его книгу, «Триумф духа в России»[1], у нас не появилось). Но это так далеко, что «к нам» это уже почти не относится. Даже церковный народ, вернувшись в храм, привязался не к образам исповедников, новых мучеников – а к Матронушке. Это теперь народная святая, не Патриарх Тихон. Кажется, Матронушка была или могла быть всегда: до всех гонений, до всех революций. Однако это не совсем так: на ее иконах появляется Генералиссимус собственной персоной. В этом исторический смысл внеисторичной Матронушки.

Поближе к «нам» (хронологически поближе, чем Мандельштам) все же тоже кое-что доносится с «той стороны». В частности, слова И.Бродского и его судьба. В нобелевской речи И.Бродский едва ли не первым сказал о другой стороне нашего опыта: о том, что там, где были миллионы жертв, были и миллионы участников преступления. Есть ли им, этим участникам, что сказать «всему миру»? Мы видим, что слово опять переходит к ним, и скоро мы услышим вполне развернуто, что они теперь имеют сказать. Иные слова из их речи уже донеслись: мочить в сортире, зачистка, диктатура закона и под. До этой решительной речи у нас был просто дивертисмент с развенчанием кумиров и ценностей.

Так что не виноватый Запад и страдающая Россия встретились, а две, словами Белля, «впутанных» части человечества.

Голоса либеральной эпохи – от чьего лица, чьим именем они говорили? Они выбрали как будто третью позицию.

[1] Donald Nicholl. *Triumphs of the Spirit in Russia*. Darton, Longman & Todd, London, 1997.

Исторически она и была такой – как бы никакой: немножко жертвы, немножко участники (но все участники поневоле, все они просто «пошли за большинством», как объяснил Михалков; пошли за большинством и устроили гражданскую казнь Пастернака – и что тут такого?). Наследников тех, кому есть что сказать, не оказалось. И, пожалуй, было бы слишком большой наглостью даже для отъявленнейших наглецов, сделавших наглость своим стилем, объявить себя наследниками *тех*. *Тех* стали демифологизировать. Они в конце концов и оказались во всем виноваты: интеллигенция, поэзия, Ахматова... Они-то и подготовили ленинизм и сталинизм. В этом была смелость «освобожденной» мысли – которая никогда почему-то не касалась настоящих исполнителей. Вот их не развенчивали: в них искали «трагическое» и «человеческое». Наверное, так интереснее: искать человечное и трагическое в Берии и скрытый сталинизм в Надежде Мандельштам. Все вперегонки стали расставаться с иллюзиями, с идеализмом, с элементарностью моральных различений. «Все непросто», вот последнее слово. А о «непростом» и сказать нечего. Как объявил залу Д.А.Пригов при вручении ему Пушкинской (Топферовской) премии: «Мне нечего сказать, а вам? Ну, кому здесь есть что сказать?» Зал промолчал.

Вот почему «мы» так унылы, глумливы, развязны. На «третьей стороне» нечему радоваться, нечего уважать, не перед чем сохранять достоинство. На третьей стороне не бывает моральных авторитетов, по которым теперь так скучают. Этот мир описал Данте, он располагается в преддверии адских кругов: даже туда их не пускают, «чтобы Ад не загордился».

В нынешнем молчании тех, «кому есть что сказать» (кто они и где?), – или, скорее, в чуткости тех, кому есть чем

услышать (и тоже: кто они и где?), – мне предчувствуется совсем другое высказывание: свидетельство о чем-то прошедшем через огонь так, что ничего «худого» в «добре» для них не осталось. Реальным выражением этого опыта была бы не «борьба со злом» и не «не обращение на него внимания» (как советовал Бродский), а доверие к силе чистого блага. Доверие к благу как к силе, рядом с которой все остальное бессильно. Об этом говорит опыт исповедников, которые молились за своих гонителей – и никогда не признавали за ними «какой-то своей правды».

2000

Цельность и свобода[1]

1

Мы предполагали, что сегодня я буду говорить об отношениях творчества и церковной традиции. Это тема, о которой я – с разных сторон – думаю уже много лет, и в связи с разными конкретными поводами о ней писала. Поэтому я просто сошлюсь на две мои работы на эту тему – лекцию «В целомудренной бездне стиха»[2] и статью «Благословение творчеству и парнасский атеизм»[3]. Я не буду повторять того, что в них сказано. Главной в этих моих размышлениях была тема художественного вдохновения и его отношения к тому духовному опыту, который хранит христианская церковь.

Да, в отношении творчества в привычном светском смысле – целенаправленной деятельности, плодом которой будет новое сочинение, новая вещь (стихи, музыка, пластическое произведение) – мы вынуждены употребить этот глагол: *хранит*. В разных областях собственно храмового искусства граница живого творчества и хранения прихо-

[1] Актовая лекция в Свято-Филаретовском Институте. Москва, 2 декабря 2006 года.

[2] Инаугурационная лекция по случаю присвоения звания доктора богословия honoris causa (Минск, Европейский Гуманитарный Университет, 3 марта 2003 года). См. наст. изд., Poetica.

[3] Отклик на «Послание людям искусства» Иоанна Павла II . См. наст. изд.

дится на разные времена; раньше всего замолкла литургическая поэзия. Уточню: под живым творчеством я имею в виду прежде всего создание новых образцов. В форме акафиста (и других канонических жанров литургической поэзии) могут создаваться и в наши дни – и создаются – новые тексты, но некогда сама эта форма литургического гимна, сам образец возник из несуществования. Вот, между прочим, удивительный ракурс, позволяющий оценить наш «тезаурус», наши «культурные сокровища»: представим себе, что был мир, в котором еще не было «Евгения Онегина» или Девятой симфонии Бетховена! И могло бы и дальше не быть! Все зависело в последний момент от такой малости, как один живой, хрупкий и весьма несовершенный человек, Александр Сергеевич Пушкин или Людвиг ван Бетховен. Возникновение новой вещи, нового жанра и в церковном творчестве чудесно. Как долго жил христианский мир без Владимирского образа или без рублевского (звенигородского) Спаса! А ведь мы уже не можем представить себе нашей веры без этих Ликов, она во многом ими и составлена. На наших глазах эти (и многие другие) образы, созданные или явленные в православной русской традиции, становятся образами вселенской христианской веры. Вы увидите их в самых славных соборах европейских столиц и в деревенских церквушках захолустья по всей Европе, в домах набожных католиков, англикан, лютеран... И они начинают в ней – в этой вере, в молитве – свое формообразующее действие. Ведь человек благодаря им иначе видит то, к чему (к Кому) он обращается, а образ адресата определяет многое непосредственнее и прямее, чем понятийно изложенные постулаты вероучения. Этого всехристианского Торжества Православия наша Церковь еще не заметила или не приняла всерьез.

В этом отношении и нас еще ожидают такие подарки – скажем, христианский архитектурный гений Запада. Те, кто видели романские соборы в Реймсе, Амьене или Везле, скульптуру Шартра, витражи парижской Сент Шапели, согласятся, вероятно, со мной, что без этих образов содержание исторической христианской веры будет неполным. Но и «мы», и «они» можем здесь, в художественном свидетельстве веры, одарить друг друга только нашим уже далеким прошлым, по отношению к которому и сами мы хорошо если сохранили способность воспринимать и ценить. В самом деле, даже эта способность «наследниками» традиции была утрачена – и относительно недавно возродилась. Ценность классического иконного письма, как вы знаете, – в начале XX века. Ценность средневековой архитектуры – в романтическое время, и в особенности трудами П.Мериме, открывшего удивленным соотечественникам древние храмы Франции.

Почему и как кончилось это великое церковное творчество? Может быть, у нас уже есть все необходимое – и с избытком – для церковного воспитания души? Или же вера современного человека с восторгом встретила бы что-то новое как совсем свое, «именно для нас», как это бывает с современниками всякого творческого события? Вот, наконец-то, именно этого я и ждал! Новый лик, обращенный именно к этому времени, к этому положению вещей, к этому складу души. Я могу здесь сказать только про себя: при ясном чувстве того, что эти великие образы «больше, чем просят, дают», мне очень хотелось бы при жизни увидеть такое новое событие. Быть может, вопрос в том, есть ли в церкви (у ее общности) нужда и просьба о таком образе – на что и мог бы быть дарован ответ. Боюсь, скорее мы

чувствуем себя не доросшими до того, что у нас уже есть, до этих великих вещественных свидетельств веры – глубокой, мудрой веры – других христианских эпох. Мы «как есть» этим образам как будто не в меру. Я непосредственно чувствовала это в интерьере Киевской Софии или в равеннском Сан Витале. А то, что «в нашу меру», то, кажется, не стоит и запечатления. Такие предметы не рождают состояния молитвы. Это я чувствовала в западных храмах нового стиля, украшенных лучшими художниками XX века, Матиссом, Шагалом, Руо.

Я уже сказала, что речь пока идет об одном роде творчества – о продуктивном творчестве, в своем итоге непременно отливающемся в вещи и изначально направленном на вещь. Как у Рильке, воспевшего старинного ремесленника:

> Dinge, sag ich, Dinge, Dinge, Dinge!
> Вещи, говорю я, вещи, вещи!

и создавшего целую философию Вещи, которой он хотел бы уподобиться, «не нарушая вечного детства вещей». Восторг вещи, как бы превосходящей возможности своего автора, ее активность и субъектность (она не только строит сама себя – помните, у Пушкина в письме: «Какую штуку удрала со мной моя Татьяна: она вышла замуж!» – она строит и своего автора, так что он кончает труд другим человеком, чем начинал) – тема Мераба Мамардашвили. Без навыка воспринимать эту автономность художественной вещи (то есть, в непосредственном общении с ней не чувствовать, не следить за тем, как эта вот звуковая последовательность, это вот размещение линий как бы само себя создает, развиваясь наподобие живого растения – а не ища, как в наших учебниках, «что автор хотел этим сказать?», а в американских учебниках «что он пытался сказать, what

did he try to say?»), без знания в этой вещи того, что принадлежит некоей «над-авторской воле», ее собственной воле, мы не поймем нового искусства, особенно XIX – XX веков. Но ни античность, ни Библия этой темы не знали. Для них был бесспорен другой постулат: «вещь не больше создавшего ее». Этим аргументом, как абсолютно неопровержимым, пользовались ранние христианские апологеты в споре с язычниками.

Однако есть и другой род творчества, собственно церковное творчество, аскетическая монашеская традиция «умного художества», не производящего предметов, но занятого «произведением человека», нового человека в человеке. О «поэзии» и «поэтике» «умного художества» прекрасно писал о. Александр Геронимус. В том, что художник, в отличие от подвижника, создает не себя, а вещь, которая лучше его, видел реальное духовное задание художника Б.Пастернак. В церковном творчестве великих эпох, о которых речь шла в начале, эти две интенции, «умное художество» и «художество вещей» соединялись. И если сам гимнограф или иконописец при этом могли и не быть лично святыми и даже канонизированными (как преп. Андрей Рублев или киевский иконописец св. Алипий; С.С.Аверинцев заметил, что в Византии канонизация иконописцев неизвестна, это русская особенность), то они росли из почвы этого умного художества, жили в его воздухе. Не говоря уже о том, что «вещь», создававшаяся здесь, храм, икона или «словесное приношение» имели другой статус, чем воспетая Рильке автономная Вещь свободного художника. Однако давно привычное для нас прекращение произведения великих «христианских вещей» остается открытым вопросом. Впрочем, и «свободная», светская куль-

тура, которая своим динамизмом и страстью к новизне уже много веков составляла контраст церковной тишине, уже не создает великих «Вещей Искусства» в смысле Рильке.

Современность (культурная современность) определяет собственное состояние как «бедность» («бедное искусство») или «слабость» («слабая мысль»). Наш современник чувствует себя «не в меру» не только великому церковному искусству, о чем мы говорили, но и большим созданиям светского, свободного искусства. «Кто мы такие, чтобы любить Рильке?» – меланхолически возразил мне немецкий поэт, когда я на его вопрос о моих «учителях» назвала это имя.

Что же это за новая слабость и бедность – и не может ли она быть не только нашим несчастьем, но и своего рода даром, новой возможностью наших творческих времен? Не открывает ли она путь к какой-то новой простоте – для мира, утомленного собственной сложностью, косвенностью и запутанностью? Немало художников поставили на эту карту. В том числе, религиозных художников, как упомянутый Руо и Шагал. Но этот новый примитивизм или инфантилизм (писать как тот, кто не проходил никакой академической школы), при своей огромной выразительности и прямоте воздействия, отличается, по моему впечатлению, от «настоящих» примитивов отсутствием того, что я бы назвала благородством. В этом жесте экспрессия преобладает над вниманием. Мы не можем не чувствовать авторского произвола в «новых примитивах» и согласны принять этот произвол как выражение «личного своеобразия» художника, его неповторимого жеста. Но нам требуется что-то еще кроме личного своеобразия! Нам требуется побыть с этой вещью, подивиться на нее, говоря по-старинному, а

на «своеобразие» и на «искренность» долго и с пользой для себя дивиться невозможно. Новые «бедные вещи» не выдерживают продолжительного созерцания. Они быстро исчерпываются, отдают что могут, – и остаются перед глазами как яркие и жесткие оболочки. Путь к «новой простоте», видимо, не так прост. Прямой и кратчайший путь «искренности» (что могу, то и делаю: если все, что я могу сделать «от себя лично», – это провести на холсте две прямых, как делают минималисты, пусть так и будет; «чужого», косвенного, неправдивого мне не нужно), этот путь, как ни странно, оказывается лукавым. Само требование правдивости и полного личного присутствия несомненно здраво. Но правда такого рода, как заметил Пастернак, «отстает от успехов природы». Чтобы не отстать, чтобы сообщить длительность своему высказыванию – а тем более, обогнать, по слову Марии Петровых, обрести

сладостное право
Опережать века –

человек, видимо, должен «присутствовать» в нем не просто таким, «как он есть», а кем-то еще, *с чем-то* еще... Скажем так: с миром. «Своим миром»? Да, никакого другого, чужого мира предъявить он не может.

Однажды в окрестностях Стэнфордского университета мы с профессором Моникой Гринлив, блестящей слависткой, зашли в мастерскую краснодеревщика. На стене у него висел плакат: «Если ты работаешь руками, ты рабочий. Если ты работаешь руками и головой, ты ремесленник. Если ты работаешь руками, головой и сердцем, ты художник».

– Неплохо! – сказала я.

– Не думаю, – задумчиво возразила Моника. – Ремеслен-

ник тоже работает сердцем. А у художника должно быть что-то еще... Что? Свой мир, наверное.

Я с благодарностью следую ее мысли.

«Свой мир» художника – все, что он знает о мире, все, с чем он в нем связан. Если мы не можем с полной уверенностью повторить – по отношению к художнику нового времени – старинное правило: «изделие не больше своего создателя», то этот мир, «его мир», несомненно, больше его отдельного создания. «Мир Шекспира» больше, чем «Король Лир» или «Гамлет», взятые по отдельности, – и больше, чем сумма всех вещей, известных под его именем. Каждое такое создание – только запись о явлении «всего моего мира», явлении хотя бы на миг. Как у Пушкина:

И внял я неба содроганье,
И горний ангелов полет,
И гад морских подводный ход,
И дольней лозы прозябанье.
(«Пророк»)

Эта строфа кажется мне эхом божественного ответа Иову: такой мир предлагают представить невинному страдальцу, с подводными гадами и родами ланей. Нечто, выводящее из тупика психологического рассмотрения, в который советчики заводят Иова: нет, ты представь то, куда не ступала нога человека, – ВЕСЬ МИР.

При первом взгляде на мозаики Равенны, на все великие христианские вещи, о которых я говорила выше, мы въяве видим сообщение об этом ВСЕМ МИРЕ: неисчерпаемое, неистощимое во времени сообщение. И обладающее, как в случае Иова, катартической, изменяющей своего зрителя силой. К этому-то участник «слабого времени» почему-то чувствует себя неспособным. ВСЕГО МИРА его сознание

(в том числе, и сознание верующего человека) почему-то лишено. Свидетельство этому – и эпигонские создания религиозных вещей «в традиционном духе», и новые, внеканонические религиозные сочинения (песнопения, молитвы), которые задевают вкус убожеством своего МИРА, совпадающего по существу с миром поп-культуры, миром, состоящим из одних поверхностей и стилизованных, как в комиксах, контуров. МИР в человеке – это его мудрость, его знание целого. Словами Поля Клоделя, «вы не поймете ни одной вещи... если вы не поймете ее места в общем единстве вещей видимых и невидимых, если у вас нет вселенской идеи, кафолической идеи. Даже для простого полета мотылька необходимо все небо. Вы не поймете маргаритку в траве, если не понимаете солнца среди звезд» («Введение к стихам о Данте»).

Мы рискуем остаться с человеком, у которого *своим* осталась только воля и простейшие ощущения.

2

Я перешла ко второй, и главной теме этой моей лекции, совсем новой для меня. Прибегая к образу Данте, я боюсь, что в этих новых водах кораблик моего разуменья – la navicella del mio ingegno – далеко не уплывет. Но попробуем вместе.

Вы знаете, что МИР – одна из основных тем В.В.Бибихина (так называется одна из его лучших книг): у него эта тема звучит как вопрошание о мире. Философ вопрошает, но художник получает ответ раньше, чем задает вопрос, – и следы этих ответов мы находим в привычных выражениях типа «мир Шекспира», «мир Тютчева» и т. п. Однако

мне теперь придется ставить вопросы, причем куда более занудным образом, чем В.В.Бибихин.

Итак, вопрос о нашем осознавании мира (я предпочитаю это неуклюжее выражение привычным: «картина мира» или «мировоззрение»). Вопрос о том, насколько цельным и связным видится мир в нашем восприятии, насколько он насыщен смыслом, как в нем этот смысл и смыслы распределены, к каким из этих смыслов мы причастны. Что мы знаем о солнце среди звезд. Простой пример. Кто-то из наших ученых заметил, что, если бы на действия хирурга перед операцией смотрел человек другой (архаической) культуры, не обладающий нашими знаниями о микробах и бактериях, он решил бы, что это длительное мытье рук – некий священный, ритуальный акт. Или магический. Мы «правильно» читаем «научную», чисто гигиеническую прагматику этого действия: дезинфекция. И что: это конечный смысл? Куда он уходит дальше? Он часть нашей «научной картины мира». А «научная картина мира» – какой у нее «мир», ВЕСЬ МИР? Мир этот страшен, как портрет Материи у Лосева. Но кажется, никто кроме Лосева не попытался описать его как целое. «Для жизни» нам хватает фрагментов, вроде идеи о микробах и бактериях как причине болезней и о способах с ними бороться.

К какому целому относится этот фрагмент? «Научная картина» показывает мир принципиально бедный. Бедный смыслом, бедный отношением. Причина – действие – эффект. Тяжелая и мертвая машина. Ее составные (элементарные частицы) бессмысленны, а законы не знают исключений. Он неизмеримо велик, но размеры не прибавляют ему смысла. Из него изъяты – принципиально изъяты – такие вещи, как целевая причина («ненаучно» спрашивать:

Зачем микробы?). Все действия в этом мире происходят снизу вверх, причина всегда располагается ниже следствия. Метод объяснения – последовательно редукционистский, сведение высшего и более сложного – к простейшему. Каким образом при этом происходит повышение уровня – то есть, прибавление бытия – в «научной картине» удовлетворительно не выясняется (каким образом фрейдовская возгонка личного комплекса дает великие сочинения общего значения? Откуда в дарвинской эволюции берется материал и сила для усложнения организма? и т. п.). Этот мир по-своему целен, но художественной мысли с ним делать нечего. Поэзии, вере с ним делать нечего. Он их исключает. И они, в свою очередь, исключают его – и остаются с чем? С воображением, с мечтой, с «понарошку»?

Я писала в связи с Данте о другом, и по-другому цельном мироздании[1]. «Истина, которая нас так возвышает». Поскольку истина вверху, и причина должна быть выше следствия. Меньшее не может *причинять*, то есть вызывать к жизни. Объяснить факт – значит, найти его форму: то есть его причину и цель. Причины и цели могут быть только благими: «плохих семян не сеялось». Все существующее плывет по океану бытия к своему месту, «своему лучшему», управляемое любовью. Своей любовью, которая вложена в него Творящей Любовью. Свое лучшее и закон мира совпадают. Огонь *любит* восходить вверх, а вода падать. То, в чем совсем нет любви, просто не существует. Грех – искажение любви, которая ошибается или в своей мере, или в своем предмете. Но это та же любовь. Внечеловеческий мир таких ошибок совершить не может,

[1] Земной Рай в «Божественной комедии» Данте. О природе поэзии. См. наст. изд., Переводы.

поэтому над естественным миром власти у лукавого нет. У человека есть две воли: disio, velle, желание аффективное и желание умное. Конфликт происходит между ними, а не между «умом» и «чувством». Познание состоит в том, чтобы возвести следствие к причине, часть к целому как «к своему лучшему». Если в нашей «научной картине» мир идет к упадку, к энтропии, к тепловой смерти, то мир Данте устремлен к усилению бытия, к бессмертию. Расположением всех этих «Любовей» занято Искусство. Искусство здесь – другое имя Природы. Человеческое искусство – внук искусства Творца, дитя искусства природы, вложенного в нее Творцом; в художнике действует «та воля, которая в ласточке вьет гнезда». Искусство строит динамическую иерархию Причин, начинающуюся сверху. Справедливость в этом мире выражается в неравенстве, так как лучшее место для каждого свое. Вот совсем тезисный очерк дантовского (фомистского) мироздания. Здесь иначе стоит вопрос о чуде: оно нарушает обыкновение, но не закон, ибо закон один – Любовь.

Мы вспоминаем, слушая этот список, знакомые образы: Пастернака (о человеческой культуре, которая создается наподобие того, как ласточка вьет гнездо – «Охранная грамота»; его почти дантовскую формулу: «Мирами правит жалость»), Мандельштама («И море, и Гомер – все движется любовью»), Пушкина («И сердце вновь горит и любит, оттого, Что не любить оно не может»). В новое время так видеть мир может не наука, а искусство. В разговоре об отношениях искусства и религии есть немаловажное обстоятельство: обе эти области по существу отстраняются от «научной картины мира». Искусству при этом позволяется и ребяческое доверие к мифологии («одушевление

природы»), чего в строгой науке Данте быть не может. Его Любовь как закон мира не антропоморфна, не психологична, она того же состава, что «закон тяготения». Она есть преодоление энтропии.

Это не контраст «веры» и «науки», веры и разума – а двух «наук», двух разумов – или двух «вер» (ибо у «научности» есть своя вера). Аристотелевой, античной, исходящей из восхищения миром, в единстве с библейским восторгом бытия как такового – и новонаучной, видящей перед собой мир, движущийся к смерти, который требуется покорить и использовать. Только в этом отношении он и интересен. «Знание – сила» или «Знание – созерцание, любящее терпеливое внимание».

Дело, конечно, не в науке самой по себе, но в идеологии «научности». Основание этой идеологии – определенный этап развития естественно-научных установок, самой наукой давно пройденный.

Непредвзято изучать данность и устанавливать наблюдаемые в ней закономерности (как Данте с восторгом описывает движения воды, распределение волн в блюдце, которое качнули) – что в этом «идейного»? В конце концов, не больше, чем в умении забить гвоздь. Никто ведь не скажет: раз я умею забивать гвозди, значит, никаких телеологических причин не существует! Данте бы сделал из этого противоположный вывод. Однако реально мы имеем дело не с наукой самой по себе, а с *идеологией* научности. Эта идеология претендует на окончательное и исключительное знание о мире – не только о том, что в нем непосредственно наблюдается, но главное, о том, что в нем *возможно*. Чудо (то есть настоящее нарушение «естества чина») в этой картине мира невозможно. Идеология воинствующей «научно-

сти» построена на представлениях, порвавших не только с креационизмом, но и с аристотелевской гносеологией – и не дошедших при этом до эйнштейновских времен.

Эта тема, общее восприятие ВСЕГО МИРА, требует эрудиции, далеко превосходящей мою (и в истории, и в современном состоянии естественных наук). Так что то, что я предлагаю теперь вашему вниманию, – не более чем постановка вопроса. Но сам этот вопрос представляется мне крайне важным. Можно заметить, что самые великие произведения церковного творчества возникли в эпоху цельного сознания – даже не стоит уточнять «цельного церковного сознания»: другого и не предполагалось[1]. *Мудрость* веры, о которой я говорила, выраженная в них, их неистощимая содержательность связана с тем, что поле восприятия тех, кто создавал их, и тех, для кого они создавались, было очень широко, что это человеческое общество много другого знало о вещах мира, о цвете, скажем, – такого другого, что для нас не известно. И что эти разнообразные знания исходили – в замысле – из одного центра. Что это был последовательно теоцентрический мир, в котором безразличных к этому центру вещей и тем не предполагалось. Не теоцентрический мир теизма, начального толчка – но мир активности и причинности «Того, кто все движет». Мы живем по меньшей мере в двух мирах. В одном – приблизительно том же, что и Средневековье, только что действие этих принципов и законов ограничено областью «религиозного», почти совпадая с тем, что называют «внутренней

[1] В действительности, конечно, оно было и действовало, хотя не осознавалось его носителями как гетерогенное. Я имею в виду феномены «народного двоеверия» или христианско-языческого синкретизма, как его называют историки религии. «Вторым» миром Средневековья (на месте нашего «научного») был миф, магизм.

жизнью» (по преимуществу жизнью чувств и волеизъявлений). И во втором – так называемом «научном» мире, из которого состоит обыденное сознание и внешний мир. Это мир нашего разума. Общее движение цивилизации отчетливо следует «научному» принципу, «Знание – сила», овладевая все новыми и новыми зонами реальности (геномом, клонированием). Как совесть верующего объясняет себе эту свою раздвоенность?

Первоначально это столкновение двух картин мира провоцировало скандал, кончавшийся отречением от веры как от ложного знания (крайний случай – русские нигилисты XIX века). И со стороны Церкви ведущий к осуждению всех претензий науки. Недаром идеология, которой нас обучали вместо Закона Божия, называлась «*научным* атеизмом». Но в дальнейшем наступает равнодушие верующего сознания ко всем научным данным (какое отношение к моей вере имеет Дарвин или Ньютон?). Здесь и образуется «бедная вера» (окопный систематический иррационализм), которая не способна создать больших образов. Вера такого рода может спросить: а какое отношение к моей жизни имеют догматы, богословие и т. п.? Все «отвлеченное» ей чуждо. А неотвлеченного остается так мало! И главное: в мире топосов она утопична, ей нет места. Она условна, как изображение нимба в поздней религиозной живописи, следующей прямой перспективе.

Этим разрывом был озабочен о. Павел Флоренский. Он так описал себя: «Свою жизненную задачу Флоренский понимает как проложение путей к будущему цельному мировоззрению» («Энциклопедический словарь Граната», т. 44). Он-то чувствовал, что дело не в нарисованном нимбе, что само пространство, сама линейность иконы *есть*

этот нимб, образ славы творения. Общей задачей своих разнообразных трудов он видел создание «нового цельного мировоззрения». Он искал такой модели теоцентризма, которая вновь включила бы в себя те области, которые из нее выпали: то, чем в Новое время, исходя из совсем других предпосылок, занимаются естественные науки, математика, психология, история, политика, наконец. Он хотел увидеть и показать, как сквозь все эти области проходит тот же луч, в стороне от которого, исключая который хочет построить свое мироздание то воззрение, которое называют «научным». Построить мироздание, основа которого – жесткие, однозначные, не знающие исключения «законы природы», «пустые» в смысловом отношении, а не Творящая Любовь и Промысел. Как видит его тот ум, который Достоевский называл «евклидовым».

Флоренский глубоко чувствовал мир средневековой космической цельности, моделью которого был каждый христианский храм. «Неевклидов» взгляд о. Павла, его гениальная интуиция открывала удивительные вещи, как, например, обратное течение времени в сновидениях. Однако мне не кажется случайным и вынужденным исключительно крайними обстоятельствами политический проект о. Павла (известный нам в посмертной публикации[1]): жестокая утопия, которую он описывает как лучшее устройство человеческого общества, где все системно и центрировано, и личная свобода полностью элиминирована. Это, вероятно, вполне ожидаемый плод стремления к абсолютно непротиворечивой, цельной картине мира. Православная культура понимается им как такая цельность (в шпенглеровском духе). Отчетливо негативные для

[1] О. Павел Флоренский. Философия культа // Символ. №26. 1991. С. 221–222.

современного слуха «тоталитаризм» или «интегризм» (у нас привычнее на этом месте «фундаментализм») имеют в своей основе прекрасное представление о цельности.

Интегризм несет в себе такую опасность, что ему охотно предпочтут его противоположность – идею полного разнобоя, децентрализованности, релятивизма. Но даже не это важно. Существеннее происхождение этой множественности истин. Она в сущностной оторванности познания от мира, в том, что мы видим уже не вещи, а наши мнения о вещах. Мы имеем дело не с миром, а с нашими концепциями: название науки о предмете переносится на сам предмет: мы говорим не о душе, психее, а о «психологии» человека, не о его физике, а о «физиологии», не о состоянии мира, а об экологии... Но пусть так: лучше агностицизм и диссоциация, чем интегристская утопия...

Почему же дантовский мир не завершался «прекрасным новым миром», не утыкался в утопию? Потому что Принцип, Причина этого мира – Любовь – есть энергия, а не вещь. Эта энергийность осознана в высшей мере. Слава «проникает все, но блистает, отсвечивает – *risplende* – где сильнее, где слабее». «Новая цельность» ищет скорее вещных, законченных смыслов, и от научного детерминизма бежит к магическому. Все связано и все значит, все полно знаков – но знаковость отдельной вещи при этом неизбежно натянута. Знаковость голоса и органного звука у о. Павла, кисти и гравюрной иглы для противопоставления западной и православной духовности. Цельность, не знающая свободы и вариации, – как в шпенглеровских моделях. Данте и его просвещенным современникам не нужно было объяснять, что ничто так не противоположно богословской мудрости, как магизм. Я не уверена, что чело-

век, бегущий из тюрьмы идеологичной «научности», так же ясно это видит. Все что угодно для него лучше, чем «евклидово», даже черная месса. Из этой тюрьмы он бежит вместе с *ее* представлением о реальности Силы (насилия в этом контексте) – и о немощности Любви.

Мандельштам говорил о необходимости знать современную естественную науку. Да, парадоксальным образом, именно в этой мысли мы видим теперь интуицию свободы. В теории номогенеза Л.С.Берга, альтернативе дарвиновской концепции эволюции. В физике микромира, где обыденный ум теряется еще больше, чем перед таинственными догматами. В то время как гуманитарные науки – психология, социология и др. – становятся все более механистичными по образцу естественных наук XIX века (а за ними следует и обгоняет их актуальное искусство), взгляд в современную естественную мысль поражает: как она близка художественной и богословской интуиции... Здесь работает разум нового качества, разум, видящий в мире энергийную цельность, не исключающую свободы[1]. Характерная «материя» материализма исчезает в исследовании физической реальности!

Еще рез вспомним Клоделя, говорящего о двух врожденных и противоположных страстях человеческой души: страстное желание открытости и бесконечности – и страстное желание замкнутости и строя. Сумма этих желаний – *бесконечная* связность мира[2].

2006

[1] С этим расхождением гуманитарного и естественнонаучного восприятия постмодернизма я встретилась, участвуя в Предсоборном международном симпозиуме: «Преображение сознания: преодолеть постмодернизм», Ватикан, май 1996 года.

[2] П.Клодель. Искусство и вера. 1947. Перевод мой – *О.С.*

Пустота: кризис прямого продолжения. Конец быстрых решений[1]

Тема пустоты, опустошенности, отсутствия смысла, отсутствия будущего – лейтмотив того момента цивилизации, в котором мы оказались. Этому моменту уже почти век. Не задуматься об этом невозможно. Не попытаться ответить этому было бы просто нечестно.

Но отвечать пустоте – задача особая. Можно отвечать даже откровенному злу или заведомой лжи – но тому, кто принял и утверждает всеобщую пустоту, пустоту всего, ответить, по всей видимости, нечего. Это как разговор с магическим зеркалом, в котором все, что отражается, пропадает без следа. Любое наше утверждение рухнет в эту среду, аннигилирующую всякий смысл, оно там заведомо «ничего не значит». Но самым нелепым ответом было бы заявить, что никакой такой пустоты и вообще нет, что все это чья-то злостная выдумка.

Я коснусь сегодня – и, конечно, весьма поверхностно – двух аспектов этой темы: опыта пустоты в контексте одной жизни, одной души – и пустоты как феномена исторического, как болезни нашего времени.

[1] Выступление на Международной научно-богословской конференции: «Духовное противостояние пустоте в церкви и обществе». Москва, 29 сентября – 1 октября 2008 года.

Итак, исторический феномен пустоты. Этот диагноз нашему времени поставлен очень давно: вероятно, в «конце прекрасной эпохи». Опустошенность, обессмысленность, бесцельность, сползающее движение к концу, который тоже ничего не значит. Богатые времена, времена больших событий кончились.

Великие слова других времен,
других событий, явных – не для нас.
Что за победа? Выстоять – и всё.
Р.М.Рильке. «Реквием графу фон Калкройту» (1908)

Об этой опустошенности, о какой-то новой неприглядной нищете говорили все большие художники XX века. Даже конец, к которому идет дело, потерял свой катастрофический или эсхатологический ореол: он представляется ничтожным и бессмысленным, как в знаменитом финале поэмы Т.С.Элиота:

Вот как кончается свет.
Вот как кончается свет.
Только не взрывом, а хрипом.

Или – лет через 50 – у И.Бродского:

Это хуже, чем детям
Сделанное бобо,
Потому что за этим
не следует ничего.

Т.С.Элиот, один из самых суровых диагностов «новых времен», «модерна», свою первую поэму назвал «The Waste Land» (1922) – пустая земля, пустырь, и следующую за ней – «The Hollow Men» (1925), полые люди. Так что уже почти век, как цивилизация – во всяком случае, авангард цивилизации – смотрит на себя как на «полых людей», а на свой мир как на «пустырь», the waste land. В послево-

енные годы немецкий богослов П.Тиллих определил наше время как эпоху «третьей тревоги», тревоги пустоты и бессмысленности[1]. Вначале это переживание пустоты на месте основополагающих смыслов было крайне драматическим и тревожным, как у Элиота и вообще в модернизме.

Отличие нашего момента, который называется уже постмодернизмом, – удивительное спокойствие по поводу как бы «узаконенной» пустоты бытия. Да, несомненно, все пусто, смысла ни в чем нет, кругом одни видимости, тиражируемые артефакты и симулякры. Люди мы маленькие и пустые (но других, «великих» больше нет, так что и сравнивать не с кем), никакого светлого будущего нет (и хорошо, а то ради этого будущего опять построят лагеря), великого Начала тоже нет («В начале были руины», как полагает один из самых влиятельных мыслителей постмодерна, Ж.Деррида: да, руины и ранние травмы), истины нет (и тоже неплохо: а то за истину придется умирать и убивать), есть только разнообразные *дискурсы*, и у каждого такого дискурса есть своя если не правда, то объяснимость, raison d'être. Ничего значительного мы уже создать не можем, да и воспринять, кажется, не можем – да не очень-то и хотим. Так и будем жить, реагируя на поток обстоятельств, на «шум времени», заботясь главным образом о сохранении молодости и здоровья. Вот разница времен, высокого модерна и сменившего его постмодерна: тревога ввиду пустоты – и приспособление к пустоте или, как я когда-то это назвала, «усвоение отчуждения». А сама тема пустоты поставлена, повторю, уже очень давно.

[1] См. наст. изд.: Мужество и после него.

Но начну я с пустоты в границах личной жизни. Я думаю, этот опыт – встреча с пустотой, шок пустоты – вообще говоря, неизбежен, это постоянное и, нужно думать, необходимое испытание человека. Вероятно, это соседство с пустотой – о котором чаще всего просто не помнят, но которое иногда обнаруживается со всей своей силой – это соседство и даже родство человека с пустотой входит в то, что называется conditio humana, т. е. в само положение человека в этом мире. В обыденности встреча с пустотой называется *скукой*, у мистиков – *ночью души*. Наверное, форм этой встречи еще много, и происходит она с разной интенсивностью, но, мне кажется, речь всегда идет об одной субстанции.

Я не поверю, если мне кто-нибудь скажет, что он никогда – в той или иной форме – не знал этого переживания. Я не поверю и тому, кто пообещает навсегда избавить меня от него: предложит какую-нибудь программу действий, лекарство, психотерапию и т. п., чтобы никогда впредь не встречать пустоты. Я уверена, что ничем другим как иллюзией – или глушилкой, о которой я буду говорить дальше, – такой путь гарантированного избежания пустоты быть не может. Это было бы, вообще говоря, предложение избежать собственной смертности.

И действительно, пустота – самая прозрачная форма греха и смерти (грех, как мы помним, – «жало смерти»); она – передаю стих Бродского в смягченной форме – похуже ада. В любых других дурных проявлениях: в злобе, в насилии, в безобразии *какая-то* жизнь, но есть. А в пустоте ее нет совсем. Поэтому это самое невыносимое для человека переживание. Из него хочется бежать куда угодно. Как известно, природа не терпит пустот. И человек не терпит пустот. И общество не терпит пустот. И поэтому оно торопится пустоты заполнять.

И вот здесь-то, мне кажется, и заключена самая большая опасность. Не в пустоте самой по себе, которую, уж если она настигла, нужно перетерпеть, и терпение, можно надеяться, принесет плоды; откроются, быть может, новые, неожиданные для тебя смыслы и горизонты. Даже от тривиальной скуки, владеющей современным миром[1], не следует бежать опрометью в одно развлечение за другим, как говорил своим американским студентам И.Бродский. Встреча с пустотой – своего рода суд над тем, что с тобой происходит на земле, когда ты вдруг видишь: все, что тебя держало, не имеет никакого смысла. Такое испытание, я думаю, направлено в будущее. Какая-то, может быть, последняя правда навещает нас в этот момент, и мы видим *совсем* пустым то, что и в самом деле не было *совсем* полно. Не то чтобы оно было пусто. Но на его неполноту, на его *относительную* осмысленность можно было закрывать глаза. И вдруг тебе это открывается во всей силе. Здесь и может начаться молитва – как в «Стихах о смертном часе» С.С.Аверинцева, где рассказано о том, как «минет все, что мнилось», как человека покидает вся его мнимость, всё, что «сновидцу наяву снилось»,

И срам небытия обнажится.

Здесь и звучит последняя просьба:

Пустоту мою наполни Тобою.

[1] Теперь она тривиальна, но когда-то, в романтические времена, она посещала только необычайных людей и была едва ли не знаком необычайности: байроновский *spleen*, бодлеровская *l'ennui*, онегинская *хандра* среди незатейливых соседей-помещиков. Из этой-то хандры и скуки («Мне скучно, бес!»), а не из жажды познания, как бывало, Пушкин разворачивает сюжет Фауста. И в этом он сходится с аскетической мыслью о результате уныния как побеге в ложную «заместительную» деятельность и активность (см. иер.Габриэль Бунге. Акедия. Духовное учение Евагрия Понтийского об унынии. Рига, ФиАМ, 2005).

Зная себя пустым, можно просить о наполнении; если же с тобой и так все в порядке...

Так вот, я думаю, что главная опасность не в самой пустоте – а в том, что ее заглушают. Ее пытаются как можно скорее чем-нибудь закрыть, засыпать, завалить: любой активностью, любым общением, чем угодно; «отвлечься» на что-нибудь, «предпринять» что-нибудь. И такая, «превращенная» пустота, в отличие от первой, уже безысходна. Обращаясь к теме нашей конференции, я бы сказала: противостоять требуется прежде всего глушилкам пустоты. Напомню, что итальянский фашизм и немецкий нацизм возникали как огромная глушилка осознанной и опостылевшей пустоты: как попытка противостоять декадансу позднебуржуазной жизни в новом энтузиазме, в возрожденном героическом «величии родной древности», римской или тевтонской. Этим его вожди и риторы соблазняли самых просвещенных критиков пустой цивилизации, таких как Мартин Хайдеггер и даже Райнер Мария Рильке, который в «Миланских письмах» восторженно писал о Муссолини: «вот истинный кузнец народного духа»!

Наш момент цивилизации действует по-другому. Он отличается тем, что, пожалуй, как никогда, озабочен изготовлением других, «безопасных» глушилок пустоты. Человека теперь зовут не маршировать с факелами, угрожая какому-то «общему врагу» и обещая отдать жизнь за родного дуче, – а всего лишь «балдеть» и «зажигать» на массовых концертах и дискотеках и читать сплетни о поп-идолах, которые отдать за себя жизнь вовсе не требуют. Глушилки издают при этом немыслимый шум и гром, заполняют пространство и время, зрение, слух и все восприятие. Челове-

ку в нормальном состоянии от динамики этих глушилок становится физически плохо. Это ведь не иначе как пытка, вся эта сверхгромкая музыка, весь этот сверхмеханический ритм, весь этот штурм нашего физического восприятия и насилие над ним. Какой же силы должна быть тревога, которую таким образом глушат? Современная индустрия развлечений – неслыханная по размаху – говорит о бесконечных и все более интенсивных попытках заглушить пустоту.

Но развлечения («когда бы грек увидел наши игры!»), я боюсь, еще не самое страшное. Развлечениям отведен какой-то момент жизни, и человек пока еще не заявил, что хочет *только* развлекаться. Он позволяет себе таким образом, «развлечениями», глушить пустоту в моменты отдыха, в свободные (то есть, пустые) часы, а в остальное время он все-таки *занят* чем-то другим. Самое страшное, мне кажется, происходит, когда не развлечения, а сама занятость, сама активность, сама деятельная жизнь принимает компенсирующий, «глушащий» характер. Что-то (очень много что!) делается, но делается только для того, чтобы заглушить пустоту. Чтобы сделать вид, что что-то происходит и куда-то движется. Эта активность и называлась в аскете *унынием*. Мельница крутится, но ничего не мелет. Мы окружены этими пустыми формами: книжки издаются, потому что их почему-то надо издавать; конференции устраиваются, потому что почему-то надо их устраивать и т. д. Бездна пустых форм, которые уже никому не нужны, и которые загромождают жизненное пространство именно в силу своей пустоты. Настоящая, значительная, значащая вещь не заполняет пространство: наоборот, она открывает его, умножает, она выводит на простор. Вот откуда у нас это ощущение загроможденности мира вещами и инфор-

мацией, как во время пробок на улицах: эти вещи и эта информация пусты. Они лишние. Как пустые и лишние, они занимают место, съедают пространство и время. Непустые вещи не отбирают, а дарят место для жизни: они сами и есть это место. Пустота, о которой мы говорим, – это не какое-то пустое пространство, которое ничем не заполнено: это полное отсутствие всякого пространства для жизни. «Се, оставляется вам дом ваш пуст». В таком доме нечем жить, не в чем жить: нечему отдать себя[1].

Это состояние цивилизованного мира, когда пустота, с одной стороны, принята и как бы введена в порядок вещей, а с другой стороны, весь этот порядок вещей только и делает, что пытается ее заглушить и игнорировать, – это состояние ничего не стоит обличать. Современная цивилизация производит столько критики на себя саму, что уже начинают говорить о «потреблении критики» – в ряду других потреблений.

Нашу цивилизацию часто сравнивают с позднеантичным временем, с Римом периода упадка. Непредвзятый

[1] Вот замечательное описание воздействия значащей вещи (в данном случае, лекций Флоренского о Платоне): впечатлительный слушатель отмечает главные моменты этого воздействия – прибавление жизни, изменение восприятия зла, явление того, чему можно отдать себя: «Да, этим можно, и должно было, и стоило жить! Я выходил прямо-таки опьяненный, чувствуя и себя причастным в какой-то мере этой поистине божественной жизни. Хотелось жить, созерцать, мыслить, творить. Раскрывались глаза на малейшие детали окружающего мира природы и людей, прекрасное начинало сиять и ласкать своей просветленной ясностью, зло постигалось как тень, как отсутствие прекрасного. Зло переставало угрожать; оставаясь в мире, оно не делало человека безнадежным и беспомощным, наоборот, оно звало к борьбе с ним, к подвигу, к отречению от зла в самом себе для победы над злом в мире. Сколько радости было во всем этом! Как хотелось целиком отдать себя этому дивному миру!» С.А.Волков. Воспоминания о П.А.Флоренском // Символ. № 29. Сентябрь 1993. С. 156.

человеческий взгляд там так же поражает масштабность пустоты – и характерная попытка заменить *смысл* величиной и количеством. Остатки римских колоссов, чей уцелевший мизинец больше человека в рост, огромные пустые цирки, которые созданы как будто для ничего, для оскорбительной пустоты зрелищ. Количество и величина на месте смысла – как в нынешних сверх-огромных плакатах. Такой бывает цивилизация в конце: такой материально могучей, такой во всех отношениях богатой и оснащенной – и такой размагниченной. Магнит будущего ее уже не влечет. О сходстве нашего времени с позднеантичным писал греческий богослов Иоанн Зизиулас, отмечая при этом существенное и печальное различие. У идущего ко дну позднеантичного времени был ресурс, еще не использованный, еще не введенный в этот круг, – юное христианство. Оно пришло как ответ и исцеление от всей этой пустоты. А та цивилизация, которая уже век как объявляет себя пустырем, концом истории и т. д., она исторически вобрала в себя христианство, она мыслит себя как постхристианская. Эта культура полагает, что про христианство она уже все знает, христианству ей нечего сказать. Она считает, что это ее прошлое, которое прошло, как все остальное. Мы знаем, что эта мысль ошибочна – но кто докажет это обществу? Христианство было вовлечено в нашу двухтысячелетнюю историю. И если о том, *что* в ходе этих веков оно дало обществу и человеку, вспоминается редко (вообще говоря, никогда), то все недолжное в истории церкви и церквей поминается без конца.

Да, как поздняя античность, мы пришли к такому моменту, где прямое продолжение выглядит бесперспективным. Какая-то надежда, одушевлявшая все это движение, поки-

нула мир. За обличениями современного общества как общества потребления, как либерализма без границ и т. д., забыто, концом – или венцом – какого проекта оно является. Почему и каким образом дело дошло до этого? Ведь то, что мы видим, есть осуществление очень долгого и, по существу своему, благородного проекта изменения мира к лучшему, которым человеческая история никогда не занималась так последовательно, как со времен европейского Просвещения. Предполагалось устроить мир, в котором человеку будет лучше жить. И лучше совсем не в низком смысле, не в том только, что он будет досыта накормлен, одет и избавлен от тяжелого труда. Он будет свободен, его достоинство не будет унижено, его чувство справедливости будет удовлетворено. Вот тогда, когда все будет для этого приготовлено, тогда человек и раскроет вполне свою человеческую природу. За этим проектом стоит мысль о человеческой природе, которая никогда до этого времени не имела возможности раскрыться вполне из-за непрерывного усилия выживания. Когда человеку будет легче дышать и двигаться, вот тут она и раскроется. И каждый будет писать музыку, как Бетховен, рисовать, как Рафаэль, и вообще осуществлять свои творческие и мыслительные способности. Потому что природа человека, как предполагалось гуманистами и просветителями, это природа творческая и мыслительная. Творческая в широком смысле. Человек в замысле – гений, и как только внешние и социальные условия будут усовершенствованы, он этот замысел о себе реализует.

Этот проект отнюдь не сорвался: можно сказать, он исполнился. И не сам собой, а огромными общими трудами, с употреблением большой одаренности. Сорвались попытки реализовать его (или нечто подобное) в идеологическом государстве, как в случае советского коммунизма.

Но в том мире, который принято называть свободным и цивилизованным (а с недавних пор также «золотым миллиардом»), он исполнился. Человек – статистический человек – никогда так хорошо не жил, никогда не обладал столькими возможностями, никогда не был так защищен от несправедливости, от болезней, от нищеты, от грубого труда. Венец этого развития, я думаю, – «Всеобщая декларация прав человека», шестидесятилетие которой мы встречаем. Когда читаешь любой из ее параграфов, он звучит, как песнь торжествующей любви – например, «каждый человек, независимо от пола, религии, нации и т. д. имеет право заключать брак по собственному выбору» и т. п. Никогда такого не было. У человека никогда не было большинства из тех прав, которые декларирует современная цивилизация. И не только декларирует: она предписывает их к исполнению. Здесь, я думаю, вершина этого проекта – утверждение достоинства человека. В каком-то смысле это отклик пророчеству Исаии: «Люди будут дороже чистого золота, и мужи – дороже золота Офирского» (Ис. 13, 12)[1].

И что же? обнаружилось, что, приобретя все эти условия существования (не только материальные, повторю), человек отнюдь не стал гениальнее и жизнь его не стала более творческой. Наоборот, человек явно стал менее творческим и менее гениальным (во всяком случае, в традиционных областях проявления гениальности). Он не стал писать холсты, как Рембрандт, а стал изготовлять акции и перформансы, а свободное время отдавать таким развлечениям, которые располагаются явно ниже человеческого

[1] С той разницей, что эту драгоценность у Пророка Исаии приобретают «оставшиеся» после гнева и очищения люди, праведники.

достоинства. Когда его перестали унижать извне, он стал унижать или снижать себя сам. Это недоразумение породило обратную гипотезу, которую мы теперь нередко слышим от публичных людей: «А может быть, гениальное творчество несовместимо с хорошей жизнью? Может быть, дилемма такова: или лагеря и исторические кошмары – или мирная благополучная жизнь и посредственность?» Легко предсказать, какую из двух этих возможностей выберет статистический современный человек.

Но это мысль не менее короткая, чем противоположная, – и решение не менее поспешное. Ошибка проекта прогресса видится мне именно в том, что это было слишком быстрое решение: сначала создать подготовительные условия для свободного раскрытия человека – а там уж оно само произойдет. Обнаружилось, что такое раскрытие человеческой природы с этими условиями прямо не связано. А работа над условиями жизни из средства превратилось в самоцель, и человечество уже не может перестать «овладевать природой» и делать другие трудоемкие и, как теперь очевидно, опасные для собственного выживания в мире – и выживания мира – вещи. С какими же условиями связано раскрытие человеческой природы, иначе говоря, счастье человека, осуществление человека? Вот это вопрос – и вопрос не для быстрого решения. Но внутренняя исчерпанность огромного исторического проекта «прогресса», неплодотворность и уже явная опасность его прямого продолжения («тупик прямого продолжения», как назвали наше положение ученые на грани тысячелетий) – и при этом невозможность свернуть с этого пути (продолжение технических завоеваний и т. п.) и составляют то переживание исторической пустоты, с которого мы начинали наши рассуждения.

Здесь, напоследок я хочу еще раз остановиться на сравнении нашей цивилизации с позднеантичной. Да, позднеантичная цивилизация, «римский мир периода упадка» многими чертами, увы, напоминает нас. Многими печальными свойствами, которые повсеместно обсуждаются – и часто с несколько истерическим нажимом: рушится семья, рушится нравственность, гибнет молодежь... Все это говорили и в позднем Риме, и так оно в сущности и было. И, тем не менее, в поздней античности были и другие вещи: те, которые тянулись к другому, тянулись к будущему. И они вошли в это будущее. В лице апологетов в богословие вошла греческая философия. В первых христианских памятниках, фресках и мозаиках мы видим продолжение тех же помпейских росписей языческих мозаик. Что-то в позднем мире было, что из общего погибания тянулось к будущему, к другому будущему. К тому, где произошла встреча Афин и Иерусалима, о которой так любил говорить С.С.Аверинцев.

И вот, можно задать вопрос: а есть ли что-то такое и в наших днях, что пригодится для другого, что смотрит в будущее – какое-то новое приобретение, новое знание, новое чувство? И я могу с полной искренностью сказать, что, на мой взгляд, есть. Есть нечто новое, чего не знали даже в те «великие времена», о которых писал Рильке. Чего-то они еще не знали, и мы чувствуем это, когда глядим на них: во всяком случае, я чувствую. И не только я. «О нашей современности принято думать более всего в связи с утратами и деградацией, – писал мне в письме швейцарский художник Маркус Штеффен, – но у нас есть и приобретения. Никогда еще человек не различал так ясно всеобщей хрупкости мира и его всеобщей связности. И, тем самым,

никогда не хотел в такой мере избежать насилия – в виде действия, мысли, формы». Вот что мы знаем теперь. Очень небольшую вещь. У нас гораздо больше, чем когда-нибудь, внутреннего неприятия агрессии и отвращения к пресловутой воле к власти. Больше, чем у Бетховена, больше, чем у Рафаэля. Всего другого меньше, но этого явно больше.

Вполне удовлетворит современную душу (о том, что такое современная душа, я сужу, естественно, по собственной) такое произведение, которое никаким образом не агрессивно, которое не проявляет никакого желания властвовать над тобой, а появляется, как нечто открывающее тебе пространство, позволяющее быть как крайне внимательное и бережное. И ту бережность, которую мы сейчас могли бы полюбить, мы совсем не часто встретим во всем, что сделано до сих пор, в великие времена человеческого гения. Это совсем новая задача. И как все совсем новое, она стара как мир. Ее выразил Клодель: «Человек познает мир не через то, что он из него взял силой, а через то, что он ему добавил: себя самого» («Познание времени»). И эта новая позиция, я думаю, и может противостоять пустоте.

Пустота забрала себе все громкое, все большое, все яркое, все властное, все «великое» в старом смысле – но некоторых вещей она не может взять. Каких? Вещей маленьких, неприметных, кротких. Таких, как бережность, нежность, внимание, как чуткость, бóльшая чуткость, может быть, чем прежде: она известна современному человеку. Среди другого: современный человек по-новому чуток к страданию. Он не может переносить те страдания других, которые в прежние времена принимались как вполне терпимые, входящие в порядок вещей (я имею в виду не только корриды и публичные казни). Пацифизм и вегетарианство, «эко-

логическое» отношение к вещам, которые стихийно, как огонь, распространяются среди европейцев, – внешние проявления этого отталкивания от насилия. И для меня эти, почти негативные новые свойства «избалованного» человека благополучной цивилизации – это зерна будущего, из которого может развиться творчество совсем другого типа, величие другого типа. *Может,* подчеркну. Это не гарантия, а потенция.

(После обсуждения)

Я не хотела бы, чтобы меня поняли так, что эту новую нежность и внимательность я представляю себе на манер позднеантичной. Нет, это другое. То – позднее, изящное, изысканное знание хрупкости бытия, как в помпейских фресках. На нем лежит вечернее, закатное освещение. Прощальная ласка. Очарование обреченного, того, чего завтра не будет. А не будет завтра ничего. И поэтому все становится *равно* дорогим: малое и большое, полное смыслом и как будто пустяковое. Михаил Кузмин это прекрасно выразил в «Александрийских песнях». Умиление, уравнивающее большое и малое, существенное и несущественное, как в памяти об ушедшем дорогом человеке. Но я-то говорю скорее об утреннем, о сильном – очень сильном начале. Как росток в каком-то отношении сильнее взрослого растения. Сильнее своим ресурсом будущего. Сила бережности и дарения – никак не меньше, чем привычная сила захвата и преодоления. Это великая сила.

2008

*

Дитрих Бонхеффер для нас[1]

1

Дитрих Бонхеффер (1906 – 1945) – один из самых значительных и широко обсуждаемых протестантских теологов XX века, пастор, участник антигитлеровского сопротивления, казненный 9 апреля 1945 года, за месяц до капитуляции нацистской Германии. Два последние года жизни он провел в заключении, откуда и писал свои письма друзьям и родным, которые теперь переводятся на множество языков и обсуждаются по всему миру. Выбор исповеднического пути следует из самой богословской мысли Бонхеффера; с другой стороны, такой опыт и питает его «новое богословие».

Дитрих Бонхеффер родился 4 февраля 1906 года в Бреслау (ныне Вроцлав) в семье профессора Карла Бонхеффера, известного психиатра. Он был шестым ребенком в семье, после него родилось еще двое. По материнской линии семья была связана с известными живописцами фон Калкройтами (смерти одного из графов фон Калкройт посвящен великий «Реквием» Р.М.Рильке). В семейное преда-

[1] Доклад, написанный для X Международного Конгресса, посвященного Дитриху Бонхефферу (Прага, 22 – 27 июля 2008). Первая часть представляет собой вступление к нему, написанное для отечественного читателя.

ние входило какое-то отдаленное родство с Гете. Музыка (в письмах из тюрьмы Бонхеффер приводит по памяти нотные цитаты из Бетховена и Шютца), литература, живопись, естественные науки – всем этим богатым составом своей душевной жизни Бонхеффер обязан домашнему наследству. Его близкие друзья выросли в той же атмосфере. Творческая гуманитарная культура была для них пространством общения не меньше, чем собственно богословские темы. Культивированная человечность естественно принимает форму классической дружбы. О христианской ценности дружбы – и о христианской ценности свободной культуры – Бонхеффер не перестает размышлять в тюрьме: «У брака, труда, государства и Церкви имеются конкретные божественные мандаты, а как обстоят дела с культурой и образованием?... Они относятся не к сфере повиновения, а к области свободы... Тот, кто пребывает в неведении относительно этой области свободы, может быть хорошим отцом, гражданином и тружеником, пожалуй, также и христианином, но будет ли он при этом полноценным человеком (а тем самым и христианином в полном объеме этого понятия), сомнительно. ...Может быть, как мне сегодня кажется, именно понятие Церкви дает возможность прийти к осознанию сферы свободы (искусство, образование, дружба, игра)?» [1].

[1] Д.Бонхеффер. Сопротивление и покорность. М.: Прогресс, 1994. С.153–154.
Все цитаты, и в этом предисловии, и в последующем тексте доклада, я привожу по одному изданию – книге «Сопротивление и покорность», включающей посмертно изданные друзьями Бонхеффера письма из заключения, в прекрасном переводе А.Б.Григорьева. Вступительная статья Е.В.Барабанова позволит читателю увидеть богословскую мысль Бонхеффера в широком контексте протестантской теологии XX века.

Бонхеффер дорожил семейной традицией и даже задумывал (в тюрьме) написать нечто вроде «реабилитации бюргерства с позиции христианства»[1]. Он хотел воздать должное сословию «граждан», «горожан», людей профессиональной, семейной и нравственной чести, сословию, преданному культуре, верящему в силу разума и классического гуманистического воспитания (характерно, что в заключении Бонхеффер не расставался с «Жизнеописаниями» Плутарха), уважающему в человеке талант, труд и личную самостоятельность, видящему личную жизнь в перспективе гражданского служения и исторической ответственности. У нас этот образ бюргерства (заслоненный гораздо более известным образом «буржуа», хищного парвеню в духе бальзаковских героев) знаком разве что читателям немецкой прозы позапрошлого века – или тем, кто представляет, в какой мере такие фигуры, как Гете (чей томик, вместе с Библией, сопровождал Бонхеффера до дня казни) или Альберт Швейцер – сыновья своего сословия. Бонхеффер видел, что дорогое ему бюргерство уже уходит, как принято говорить, с исторической сцены (как прежде него ушла аристократия) вместе со своим золотым веком – девятнадцатым, который Бонхеффер тоже хотел «реабилитировать»[2]. С.С.Аверинцев (а его можно назвать в каком-то смысле наследником этого духа европейского бюргерства, так же как всю российскую «профессорскую» среду, о которой вспоминают выросшие в ней Андрей Белый, Цветаева:

Ваша – сутью и статью
И почтеньем к уму,

[1] Указ. изд. С.112.
[2] Указ. изд. С. 99.

Пастернак – и которую у нас до сих пор как-то не отличили от «русской интеллигенции» вообще, явления другого характера) назвал современное «массовое общество» «капитализмом без бюргерства», иначе говоря – без ведущего культурного сословия.

Однако нет ничего нелепее, чем представить Бонхеффера консерватором, ностальгирующим по утраченным устоям или «корням». Бонхеффер принимает новые времена (радикальную новизну которых он чувствовал так сильно именно благодаря своей наследственной укорененности в истории) с их «беспочвенностью», «безрелигиозностью», «бунтом посредственности» и другими пугающими чертами как новую эпоху мировой истории, которую он всегда понимал не иначе как историю священную, то есть раскрытие воли Божией, своего рода развернутый во времени Апокалипсис (естественно, с акцентом на *откровении*, а не на «конце света» как финальной катастрофе, как это привыкло понимать сектантское сознание). Ту же идею «родной истории», развертывающейся как Откровение и начатой Рождеством Христовым, мы встречаем у Пастернака (а романе «Доктор Живаго» ее развивает дядя героя, философ Веденяпин)[1]. В этой эпохе «взрослого человечества» он видит новую задачу для христианства и новую историческую эпоху церкви.

Не будем здесь обсуждать, можно ли нынешнее состояние человечества в самом деле понимать как «взрослое» и «безрелигиозное» в бонхефферовском смысле. Сам Бонхеффер с удивлением наблюдал в тюрьме, сколько

[1] Это совпадение не кажется случайным. Русская религиозная мысль (а герой Пастернака задуман как ее представитель) оказала большое влияние на старших современников и учителей Бонхеффера, немецких богословов «Диалектической теологии».

«религиозности» в его товарищах по несчастью, сколько вполне архаичной веры в магию и вмешательство потусторонних сил по принципу Deus ex machina. Вероятно, тезис об имманентной религиозности человека, с которым спорил Бонхеффер, все-таки справедлив: «религиозность» принадлежит не «детству человечества», а человеку вообще – как существу, в саму природу которого входит интуиция «другого мира» и насущная потребность связи с ним. Вопрос только в том, какого рода связь в каждом случае предполагается – и в каком отношении эта природная *религиозность* состоит с христианской *верой*. По разнообразным движениям современности типа New Age мы видим, что «религиозность» отнюдь не покидает человека и в век высоких технологий и как будто торжествующего материализма; она только принимает все более примитивные и вырожденные формы, лишенные древней поэзии и глубокой символики, известной традиционным религиям. Но еще существеннее, чем то, что эти новые формы «религиозности» в культурном отношении обычно порождают только вопиющий китч, эстетический и интеллектуальный, нечто другое. И это другое как раз объясняет их культурную бездарность. Дело в том, что из этих форм «религиозности» полностью уходит практика *благодарения*, *жертвы*, *служения*, без которых непредставимы *все* древние религии[1] – и непредставима творческая культура. Уходит по существу и *богословие* как труд особого (молитвенного, созерцательного) узнавания о божественном, умственного приобщения к нему. В том

[1] С восхищением Бонхеффер читает в тюрьме исследование В.Ф.Отто «Боги Греции», где классическое греческое язычество понято как «мир, вера которого вышла из богатства и глубины жизни, а не из ее забот и тоски». Указ. изд. С. 245.

«сверхъестественном», с которым имеет дело новейшая «религиозность», созерцать и познавать нечего, важно другое: как *эффективно*[1] с ним обходиться. Эта «религиозность» сводится в конце концов к самому грубому утилитаризму, к откровенному желанию *пользоваться* «сверхъестественным» (иногда еще и к поискам магических и паранаучных техник для овладения его «силой»), а не любить его и служить ему.

В этом смысле мы можем понять Бонхеффера, когда он говорит, что позиция «взрослого», «безрелигиозного» человека благороднее и по существу ближе христианству. В этом смысле он говорит о том, что Христос освобождает человека от «религиозности»: от рабского, низкого и лукавого отношения с неведомым «иным миром», с некоей непроясняемой Силой и Властью, от поиска земного благополучия любыми средствами. Вообще говоря, от идолопоклонства – то есть, от того, что представлено как самый гнусный грех человека уже в Ветхом Завете (первая из Десяти Заповедей) и тем более – в Новом. За отказ совершить этот грех и проливалась кровь мучеников первых веков христианства. Бонхеффер в конце концов отдал жизнь за это же: за отказ от поклонения идолу «высшей германской расы» и его Вождю, которое требовалось от каждого лояльного гражданина Рейха. Никто, как обычно, и не требовал, чтобы жертва идолу («божественному» императору – то есть государству, воплощенному в его персоне – как в Риме, или же «чистоте расы» и божественному Вождю – то есть опять же обожествленному государству, на этот раз

[1] Это замечательное слово нашей актуальности приобрело последнюю определенность, когда «эффективным управлением» стали называть сталинское массовое истребление населения. *Эффективное* значит – достигшее результата по ту сторону добра и зла.

национальному, а не имперскому – как в Германии, или же Партии, которой советский гражданин должен был быть «беззаветно предан»), чтобы эта жертва приносилась искренне, от всей души: достаточно было соблюсти внешние приличия, исполнить «формальные условности». Но не сделать этого, то есть не согрешить идолопоклонством или не вступить в обоюдовыгодный сговор со злом и ложью, и значило для Бонхеффера *спасти душу*. О другом, потустороннем *спасении души* он не думал.

Вновь вспомню С.С.Аверинцева. Комментируя последний стих из послания Ап. Иоанна: «Чадца, храните себе от треб идольских» – «Деточки, берегитесь служения идолам!» (1Ин. 5, 21), Аверинцев спрашивал: почему именно таким увещеванием кончается это великое соборное послание? Да потому, отвечал он, что *всякий* идол требует человеческих жертвоприношений. Тот, кто поклоняется идолу, приносит ему в жертву кровь других, неповинных людей. Дело не в том, что *мы,* принеся жертву идолу, от этого станем хуже (привычное индивидуалистское понимание греха и осквернения), а в том, что делая это, мы выдаем кого-то *другого*; кто-то другой заплатит жизнью за наше малодушие. Это духовный закон, подобный физическому закону сохранения энергии. Иногда такое человеческое жертвоприношение идолу происходит косвенно и скрыто, так что идущий на компромисс не видит до поры (как гимназист в «Фальшивом купоне» Льва Толстого) или вообще никогда при своей жизни не увидит его последствий в судьбах других. Но в такие эпохи, как германский нацизм или сталинский «Большой террор», принесение миллионов в жертву идолам совершается с полной наглядностью. Вот на это и не соглашается христианская совесть Бонхеффера. «К делу и со-страданию (разделению страдания) призы-

вает христианина не столько собственный горький опыт, сколько мытарства братьев, за которых страдал Христос» (Указ. изд. С. 43). «Приобретение частицы сердечной широты Христа», «жизнь для других» – движущий мотив его поступков и его мысли.

Благородство христиан, «царского священства» – одна из его постоянных тем. Возрождение благородства, возрождение «качества» – одна из тех новых задач церкви, которые Бонхеффер видит в наступившей эпохе. Душу спасают, спасая ее свободу и благородство. Принося в жертву правду и достоинство, спасают что-то другое: спасают свою шкуру, как ярко изображает это русский язык. Жуткий образ существования в пустых «спасенных шкурах» – вот путь тех, кто избрал историческую безответственность, настоящих «жертв истории», как назвал их И.Бродский в своей Нобелевской речи.

Вернемся к биографии Бонхеффера. Сразу же после окончания гимназии избрав теологию, Бонхеффер получает прекрасное богословское образование в Германии и Риме, в 23 года становится доктором теологии и еще через год – пастором. После нескольких лет, проведенных в Испании, Англии и Америке, он преподает систематическую теологию в Берлинском университете (вплоть до запрещения в 1936 г.), пишет и публикует целый ряд богословских трудов (на русский язык переведен один из них, «Nachfolge», 1934, «Хождение вслед», которое можно перевести также «Идти за Ним»: название книги основано на евангельских словах: «Оставь все и иди за Мной»). Центральной его темой, вероятно, остается церковь как общение святых («Sanctorum Communio» из Апостольского Символа Веры, тема его первого, еще дипломного сочинения) и ее

связь с ветхозаветной верой («Молитвослов Библии», «Das Gebetbuch der Bibel», 1940).

Годы после прихода к власти национал-социализма придали этим темам особую остроту. Евангелическая церковь Германии оказалась в беспрецедентном положении. Отношения церкви и земной власти (государства) в историческом христианстве изначально не мыслились как борьба – по известному евангельскому завету: «Богу Богово, а кесарю кесарево» (речь, как мы помним, шла об уплате налогов), по апостольскому учению о том, что «всякая власть от Бога» и в соответствие с постоянными увещеваниями апостолов хранить гражданскую лояльность, поскольку государство оправдано тем, что его назначение – защищать добрых людей от злодеев. Но что делать в том случае, когда власть сама прямо утверждает, что она против Бога и требует отдавать ей вовсе не кесарево, а Богово – и при этом защищает никак не добрых людей от злодеев, а саму себя от своих подданных и собственное право на любое злодейство (как это делала коммунистическая власть у нас)? Или если она не говорит, что она против Бога вообще, но требует всего лишь, чтобы Бог был другим: скажем, германским? Это предложение было принято «коричневым» внутрицерковным движением «Немецких христиан». Победив на церковных выборах 1933 г., это движение провозгласило себя «Евангелической церковью германской нации», которое откроет миру «германского Христа деиудаизированной церкви»[1]. «Деиудаизация» отнюдь не сводилась к «арийскому параграфу». Она означала принятие особой, определенно антихристианской мифологии, в кото-

[1] Цитирую по: Е.В.Барабанов. О письмах из тюрьмы Дитриха Бонхеффера // Указ. изд. С. 8.

рой и Декалог, и Заповеди блаженства, и все евангельские смыслы были абсолютно неуместны. От христианской церкви (пускай даже исключительно «германской нации») требовалось одобрение государственного культа силы и насилия, ненависти и беспощадности к другим, самопревозношения и презрения к законности, воли к власти в планетарном масштабе, полного душевного и умственного закабаления подчиненных, «истинных немцев», «настоящих патриотов». «Верить, слушаться, побеждать!»[1] – вот чего хотел от человека этот невиданный вплоть до XX века Кесарь. Нужно ли говорить, что теперь, когда мы слышим о «русском Христе», нам предлагается очень похожая, хотя и не во всех чертах совпадающая с «нордической», но от этого не менее антихристианская мифология? То, что Бонхеффер называет «религиозностью», вполне может примириться с инъекцией такого мифа в его скромное благочестие, но то, что Бонхеффер противопоставляет «религиозности», – *вера*, иначе: жизнь по «правде Божией», жизнь «пересотворенного человека», никогда этого не примет.

Направление, взятое Генеральным Синодом, вызвало решительное сопротивление некоторых – лучших – теологов и пасторов, объединившихся в 1934 г. в «правомочную Германскую евангелическую церковь», вошедшую в историю под именем «Исповедующей церкви». Спор понимался не просто как политический и нравственный, но как богословский, доктринальный (Карл Барт). С этим движением с самого начала был связан Д.Бонхеффер. С этого времени вплоть до ареста весной 1943 г. он активно участвует в церковном сопротивлении, все глубже уходящем

[1] Лозунг итальянских фашистов: «Credere, obbedire, combattere».

в подполье и все вернее ведущем к неизбежной развязке. «Мы вовсе не рисуем смерть в героических тонах, для этого слишком значительна и дорога нам жизнь», думает об этой развязке (до которой оставалось два года) Бонхеффер. И заключает: «Не внешние обстоятельства, а мы сами сделаем из смерти то, чем она может быть, – смерть по добровольному соласию»[1]. О мотивах его выбора – сострадании и исторической ответственности[2] – мы уже говорили.

Опыт жизни в условиях нового режима и то, что этот режим делает с человеческой личностью, Бонхеффер описал в небольшом тексте, написанном для друзей к Рождеству 1943 года, «Десять лет спустя». Этот очерк, я думаю, – одно из самых значительных свидетельств прошлого века. Оно написано участником событий – но участником, у которого есть удивительная возможность увидеть все точнее, чем это получится у будущих историков и аналитиков, поскольку он много больше их заинтересован в правде. Особенно важным это свидетельство должно было бы стать для нас. Когда в позднее советское время (не меньше, чем шестьдесят, а то и семьдесят «лет спустя») я читала этот изумительный бонхефферовский анализ разложения социума и человека (чего стоит главка «Глупость», открывающая не интеллектуальный, а нравственный и политический характер этой повальной глупости подрежимного населения!), я не могла не подумать: всё про нас! И до сих пор мне горько, что в нашей стране никто не попытался

[1] Указ. изд. С. 47.

[2] «Тот, кто не позволит никаким событиям лишить себя участия в ответственности за ход истории (ибо знает, что она возложена на него Богом), тот займет плодотворную позицию по отношению к историческим событиям – по ту сторону бесплодной критики и не менее бесплодного оппортунизма» Указ. изд. С. 33.

сделать подобного усилия понять происходящее в его самом общем и самом глубоком, не социальном, а духовном и человеческом измерении. Без такого понимания, как мы уже вполне убедились, выйти из этого состояния и отдельный человек, и социум не могут. Кстати, о выходе. И сейчас, читая последнюю главку, «Нужны ли мы еще?», я думаю: это про нас и для нас:

«Мы были немыми свидетелями злых дел, мы прошли огонь и воду, изучили эзопов язык и освоили искусство притворяться, наш собственный опыт сделал нас недоверчивыми к людям, и мы много раз лишали их правды и свободного слова, мы сломлены невыносимыми конфликтами, а может быть, просто стали циниками – нужны ли мы еще? Не гении, не циники, не человеконенавистники, не рафинированные комбинаторы понадобятся нам, а простые, безыскусные, прямые люди»[1].

Эти слова, я думаю, обладают в нашей нынешней ситуации актуальностью листовки. Необходимость настоящей простоты – не той, что хуже воровства, – простоты цельного существа, наделенного способностью различать дурное и хорошее и делать для себя недвусмысленный выбор.

Именно в силу насущности опыта Бонхеффера для нас я, не будучи ни в малейшей мере знатоком его творчества и тем более – протестантской теологии XX века, приняла приглашение говорить об этом на Международном Бонхефферовском Конгрессе. Текст моего доклада – «Дитрих Бонхеффер для нас» – публикуется ниже.

1 сентября 2008, Азаровка

[1] Указ. изд. С. 47–48.

2

Двадцатый век, который вспоминают чем угодно, но только не этим, был великим веком христианства. Он был веком необычайного богословского возрождения, но прежде всего – он был веком исповедников и новомучеников. В опыте исповедников этот век (который его «обычные жители» провожали совсем без благодарности и с нечеловеческой усталостью[1]) стал, можно сказать, епифанией христианства. Это было открытое явление того, что в христианстве – христианское (не гностическое, не стоическое, не укрощенно и преобразованно языческое, не неосознанно ветхозаветное, не обыденно ритуальное, не клерикальное). Свидетельства исповедников хранят для нас след этого опыта: опыта встречи с чем-то *абсолютно новым* и *небывалым*. «В дошедших до нас словах и обряде (здесь имеется в виду обряд крещения – *О.С.*) мы угадываем нечто *абсолютно новое*, все преображающее...»[2] Свидетели этого опыта, принадлежащие разным христианским конфессиям (а также остающиеся за пределами церковного христианства, как Симона Вейль) говорят о переживании того, чего с такой силой не чувствовали, вероятно, с катакомбных времен: о явлении христианства как невероятной *новизны*, рядом с которой все прочее выглядит безнадежно ветхим, о явлении его как *начала*, как *будущего*. О явлении христианства как дара *жизни*, рядом с которым все прочее кажется мертвенным, умирающим, умерщвляющим. О том, чем

[1] Эти чувства хорошо выразил русский поэт Владимир Соколов:

Я устал от двадцатого века,
От его окровавленных рек.
И не надо мне прав человека:
Я давно уже не человек.

[2] Мысли по поводу крещения Д.В.Р. // Бонхеффер. Указ. изд. С. 228.

Любимый Ученик начинает свое Евангелие и Первое Послание: «о Слове Жизни: и Жизнь явилась, и мы видим и свидетельствуем...» (1 Ин.1, 1–4)[1].

К тысячелетию Крещения Руси (а это и было начало официальной реабилитации православия в Советском Союзе) С.С.Аверинцев говорил – от лица тех, кто обратился к вере во времена воинствующего атеизма: «Мы увидели христианство не как одну из религий, не как нравственную систему, путь к личной праведности, не как «священную традицию», «веру отцов», не как множество других вещей, которые привычно связывают с жизнечувствием церковного человека, – мы увидели его *просто как жизнь*; никакой другой жизни вокруг не было. Слова Христа: «Я же пришел, чтобы имели жизнь, и имели с избытком» (Ин. 10,10) мы слышали не как обещание, а как прямую констатацию факта». Аверинцев, великий знаток истории, закончил эту речь трезвым предупреждением: «И это время пройдет. Времена эсхатологического приближения сменяются другими. Но будем помнить, что мы это знали тверже, чем что-нибудь: что христианство – это жизнь. И тогда, когда о христианстве будут вновь думать иначе, мы этого не забудем»[2].

[1] Две эти темы – изумительность, *небывалость* христианства и иоаннова тема *жизни* – составляют лейтмотив бесед Патриарха Афинагора, записанных Оливье Клеманом (Оливье Клеман. Беседы с патриархом Афинагором. Пер. с франц. Владимира Зелинского. Брюссель 1993) Ср.: «Христианство не состоит из запретов: оно есть жизнь, огонь, творение, озарение». Указ. изд. С. 166. Афинагор, проживший долгую и внешне благополучную жизнь, не принадлежал к числу гонимых и мучеников XX века; его опыт – опыт монашеского молитвенного созерцания. «Открытие» христианства в минувшем веке происходило в разных обстоятельствах.

[2] Я цитирую выступление С.С.Аверинцева на открытии Зала религиозной литературы в Библиотеке Иностранной литературы (Москва, 1989) на

Он угадал. Можно заметить, что теперь в России о христианстве, о православии, о церкви думают и говорят по преимуществу иначе. Но мы помним: нам все это являлось как «жизнь, и жизнь с избытком». И потому нам так ясен Бонхеффер.

Речь шла не о той «вечной жизни», под которой привычно понимают некую «вторую, иную жизнь» (потустороннюю, посмертную – или же «внутреннюю»), а о жизни здесь и сейчас, об избавлении от смерти, которая действует здесь и сейчас (а не о той, которая ждет нас где-то в конце земных дней). «Ни в чем другом жизни не было», сказал Аверинцев о поздних советских годах. «Все доступные альтернативы современности представлялись (нам) равно невыносимыми, чуждыми жизни, бессмысленными», пишет Бонхеффер в 1943 году о мире другого торжествующего тоталитаризма[1]. Итак, не «жизнь после жизни», не «праведная жизнь» – а просто и единственно: жизнь. Воздух. Пространство. Во всем другом нечем дышать. Другое – теснота, пустота, бессмыслица. Ср. у Бонхеффера: «Вера же есть нечто целостное, жизненный акт. Иисус призывает не к новой религии, а к жизни»[2]. И – к жизни в *этом* мире, каким он стал «спустя десять лет» (в Германии, а в России – спустя все семьдесят) после прихода к власти нечеловеческого зла, как будто спущенного с цепи.

Невыносимость «мира» и «мирского» – не новость для христианской души разных эпох. Взыскательные и взы-

основании собственной дневниковой записи.

[1] Спустя десять лет // Бонхеффер. Указ. изд. С. 26.

[2] Письма другу // Указ. изд. С. 268.

сканные души всегда это знали. Освенцимов и ГУЛАГов для такого знания вовсе не требуется. Любить правду Божию и одновременно принимать (или хотя бы извинять) порядки «мира сего» вряд ли возможно. Найденное со времен египетского монашества решение здесь известно – это религиозное отречение, уход от мира (в разных формах, в том числе, во «внутреннюю жизнь»). И прежде всего – уход от самого мирского в мире: от социальности, от участия в политической жизни, понятой как игра мирских страстей, поле действия «князя мира сего». Но это значит: уход от истории – или, точнее, противостояние ее ходу. Преимущественно сдерживающая, охраняющая позиция церкви веками представлялась совершенно естественной – однако что как не христианство некогда пустило в ход все движение эпохи, которая именуется «нашей эрой» и ведет счет «от Рождества Христова»?[1] Само представление об истории как о содержательном движении человечества во времени, которым мы располагаем как чем-то само собой разумеющимся, создано христианством.

Ничего характерно христианского в уходе от «мира» к аскезе нет. Это движение, это отделение части особых, «других», «посвященных», призванных к особому очищению души людей известно всем религиям, всем культурам. Индуистский отшельник и греческий киник, буддийский монах и пифагореец движимы такой тягой – к чистоте и глубине от суеты, пустоты и страстей «профанной»

[1] Об этом вспоминают современные западные критики христианства, которые именно в нем, в том «расколдовывании мира», которое с ним пришло, в его «победе над природой» видят источник той цивилизационной активности, которая ведет нас к экологической катастрофе. Этой критике отвечает греческий богослов Иоанн Зизиулас, митрополит Пергамский.

жизни. Катастрофы XX века с необычайной ясностью напомнили другое: христианство не уводит из мира, а приводит в мир. «То, что не от мира сего, стремится в Евангелии стать чем-то *для* этого мира; и я понимаю это не в антропоцентрическом смысле либеральной, мистической, пиетистской, этической теологии, но в библейском смысле, явленном в сотворении мира и боговоплощении, в крестной смерти и воскресении Иисуса Христа»[1].

Речь идет «просто» о жизни (а не о специальном «религиозном» роде жизни) – но это значит, о *всей* жизни, а не только о ее «религиозном участке»: о жизни в науке и творчестве, в браке и дружбе, о жизни внешней и внутренней, интеллектуальной и гражданской, интимной и публичной; о жизни, как говорит Бонхеффер, не только в слабости и неведении (когда обыкновенно и вспоминают о Боге), но и в силе и в знании; не только за пределами разума, но внутри его самой напряженной работы; не только на краях жизни, но в самом ее центре.

К этому открытию «просто жизни» Бонхеффер добавляет еще одно важнейшее прояснение. Речь идет к тому же «просто» о человеке (а не о человеке набожном, праведном и т. п.): «Христос творит в нас не какой-то тип человека, но просто человека».[2] «Просто человека», человека вполне одушевленного и живого, в нас в наличии нет. Его требуется творить. И когда он в действительности творится, возникает нечто необычайное: то, что и можно назвать человеком. И это, как в случае с «просто жизнью», предполагает: речь идет обо *всем* человеке.

[1] Мысли по поводу крещения Д.В.Р. // Указ. изд. С. 206.
[2] Письма другу // Указ. изд. С. 267.

Так в советские годы мы имели возможность видеть, как верующие люди выглядели среди окружающих – в точности оправдывая древние слова – словно ожившие люди среди статуй. Они отличались от других не тогда, когда соблюдали молитвенное правило и посты и посещали богослужения (этого другие, как правило, и не видели, это делалось часто тайком и от домашних): они отличались в каждом своем движении и взгляде. Они были совсем живыми. У них была другая мера вещей. Они были свободней – и потому несравненно умнее других; их не захватывала та эпидемическая глупость, которую так замечательно опознал Бонхеффер: глупость, которую, его словами, «преодолеть можно не актом поучения, а только актом освобождения»[1]. В них не было тысячи предвзятостей и страхов, определявших существование других (в точности наоборот привычному: ведь именно «религиозные» люди для человека живого ума, типа Гете, представлялись – и, увы, справедливо – самим воплощением предвзятости, неполной искренности и узости).

Наконец, в них была *сила*. Тысячелетие размышляя и напоминая человеку о его немощи и бренности, христианская культура слишком редко вспоминала о христианстве как о *силе*. Об этом напомнили времена испытаний. Системы, подобные сталинской или гитлеровской, овладевали статистическим человеком не через его злобу, а через его слабость (в которой Бонхеффер видел опасность бóльшую, чем в злобности в чистом виде, вещи довольно редкой среди обычных людей). Через его слабость овладевает человеком и новая анонимная власть – власть цивилизации, которую называют потребительской или массмедийной.

[1] Спустя десять лет // Указ. изд. С. 35.

«Христос делает людей не только «добрыми», но и сильными», говорит Бонхеффер[1], перекликаясь со стихами Псалма «Даст Господь силу и крепость людям своим» (Пс. 67, 36) и множеством событий, рассказанных в Св. Писании и составляющих историю христианства в последующие века: больше того, сама эта сила понималась как «доказательство Его пришествия»[2]. Мы стали свидетели явления такой «силы и крепости», совершающей невозможное, когда один человек, недавний зэк Александр Солженицын выступил против всей невероятно мощной системы – и победил ее, создав «Архипелаг ГУЛАГ».

Со всей простотой явилась и еще одна из «первых вещей» христианства: *свобода*. Христос, приходящий, по слову Пророков, «освободить пленников от оков и вывести заключенных из темниц», как это всегда пелось в рождественских песнопениях – но привычно понималось в спиритуализованном смысле: ведь и окружающая жизнь только в переносном, «духовном» смысле могла быть увидена как тюрьма. Но здесь тюрьма была совсем вещественной, и освобождение требовалось не метафорическое[3]. *Свобода* переживалась в своей изначальной связи с *душой* (а в би-

[1] Письма другу // Указ. изд. С. 290.

[2] «Не видишь ли, что чем большее число их (христиан) подвергается казням, тем более увеличивается число других. Это не дело человеческое, это есть сила Божия, это – доказательство Его пришествия». «Послание к Диогнету», 5 // Ранние Отцы Церкви. Мужи апостольские и апологеты. Антология. Брюссель, 1988. С. 595.

[3] Ср. размышления Бонхеффера о смысле Адвента (шестинедельной подготовки к Рождеству в западной традиции) в письме от 21.11.43: «Тюремная камера, надо сказать, подходящее место для сравнения с тем, что происходит во время Адвента: ждешь, надеешься, делаешь то да се (в конечном счете чепуху), а дверь заперта и открывается только *снаружи*». Бонхеффер. Указ. изд. С. 121.

блейском языке *душа* значит *жизнь*) и *спасением*. Думая о собственной жизни и призвании, Бонхеффер не раз вспоминает удивительные слова пророка Иеремии: «Ты просишь себе великого: не проси; ибо вот, Я наведу бедствие на всякую плоть, говорит Господь, а тебе вместо добычи оставлю душу твою во всех местах, куда ни пойдешь» (Иер. 45, 4–5). Спасение свободной души (жизни), сохранение сердца («Храни сердце свое пуще всего, ибо из него исходит жизнь», Притч. 4, 23) – в этом единственно он видит духовное задание своего поколения. Так, я думаю, могли бы сказать о своей жизни и те, кто отказывался от сговора со злом в Советской России. Такого рода *спасение души, хранение сердца* часто стоило жизни и всегда – социального благополучия. Другие, великие дела, когда прозвучит «новый язык, возможно вообще нерелигиозный, но он будет обладать освобождающей и спасительной силой, как язык Иисуса... язык новой праведности и новой истины»[1], Бонхеффер оставляет будущим поколениям.

Все эти вещи в их радикальной новизне, в их преображенности Христом – жизнь, человек, свобода, сила, ум, благородство, история, гражданство – были заслонены в христианской истории совсем другими темами размышлений и практик. Нелепо отрицать их глубину, значительность и богатство, но во времена испытаний не это было «единым на потребу». Замечательно отталкивание Бонхеффера от анализа «психических глубин», «тайников души» человека, от интроспекции. Он замечает: «“Сердце” в библейском понимании – это не “глубина души”, а весь человек, такой, каким он стоит перед Богом»[2]. В этом

[1] Мысли по поводу крещения Д.В.Р. // Указ. изд. С. 229

[2] Письма другу // Указ. изд. С. 258.

непсихологическом – в его словах, «мирском» повороте (и в самом деле, очень отличном от разработанной монашеской практики *хранения сердца*, *filake tes kardias*) – он хочет осмыслить важнейшие категории христианства: грех, покаяние, обращение, аскезу. Для «новой простоты», для простоты прямодушного и цельного желания «идти вслед» (одна из основных идей Бонхеффера; православная традиция предпочитает здесь говорит не о «подражании» или «следовании», а о *причастности* Христу) человеку требуется не разбираться в себе, а забыть о себе начисто, говорит Бонхеффер. Как и вообще это требуется для исполнения любого дела, хотя бы мытья посуды. Присутствовать целиком в данном задании – вот и все, что стоит помнить.

Чтобы такая первая простота христианства открылась, должно было случиться многое. Должна была произойти историческая катастрофа. Христианская традиция была изъята из «порядка вещей», которому она, по всей видимости, принадлежала в Европе полтора тысячелетия – так, что это внушало мысль о «христианских корнях Европы», надежных, прочных корнях[1], о бесперебойном наследовании веры от отцов к детям. И вот полтора тысячелетия благополучного существования церквей в «христианском мире», в среде «христианских народов» и «христианских государств» подошли к концу, и конец оказался скандален. Начало этого конца, вероятно, – антицерковная битва Французской Революции, следы которой мы можем

[1] Как неожиданно заметил московский священник о. Димитрий Акинфиев: «Христианские корни Европы? Но у Европы ведь нет христианских корней!» «А у кого же христианские корни?» – спросила я. «Ни у кого. У христианства и нет корней. Оно выросло на библейском корне, а народам привито, как диким маслинам. А корни у Европы языческие».

и теперь наблюдать: в виде изувеченных и разбитых статуй, в хрониках уничтоженных монастырей... Впервые после крещения народов церковь оказалась гонимой «своими», наследниками и воспитанниками той же традиции, причем с пафосом своего рода религиозным. «Свои» (а в России это гонение далеко превзошло французский размах) оказались беспощаднее язычников римских времен. По предварительным подсчетам (данные Комиссии по канонизации российских новомучеников), число уничтоженных в СССР по религиозным статьям с 1918 по 1939 год составило около миллиона человек. Это значит, что число тех, кто прямо или косвенно участвовал на стороне гонителей, было значительно больше.

Бонхеффер, как позднее Папа Иоанн Павел II, как многие гонимые священники и епископы Русской Православной Церкви (сошлюсь хотя бы на о.Сергия Савельева), как Вселенский Патриарх Афинагор[1], хотел видеть ответственность самой церкви за все происшедшее. В конечном анализе, он видел ее в том, что «церковь, боровшаяся только за свое самосохранение (как будто она и есть самоцель), не в состоянии быть носительницей исцеляющего и спасительного слова для людей и мира»[2]. Таков же диагноз и названных выше свидетелей XX века. Другой образ Церкви, ушедший в давнее предание, описанный «учеником апостольским», является как актуальная реальность: «Христиане не различаются от прочих людей ни страною, ни языком, ни житейскими обычаями. ...Но обитая в эллинских и варварских городах, где кому досталось, и следуя обычаям тех жителей в одежде, в пище и во всем прочем,

[1] «Но что мы сделали из христианства? Религию закона и самодовольства!» // Клеман. Указ. соч. С. 167.

[2] Мысли по поводу крещения Д.В.Р. // Бонхеффер. Указ. изд. С. 228–229.

они представляют *удивительный и поистине невероятный образ жизни*». Дальше апологет описывает этот невероятный образ жизни, в который входит, например, такое: «их оскорбляют, а они воздают почтением; они делают добро, но их наказывают, как злодеев; будучи наказываемы, радуются, как будто им давали жизнь». И заключает: «Словом сказать: что в теле душа, то в мире христиане. ...Душа заключена в теле, но сама содержит тело...»[1]. К такой *душе мира* принадлежал Бонхеффер и его друзья, мать Мария (Скобцова) и ее соратники... Все, кто не согласился погубить душу – свою, *и, значит,* душу мира.

Но гонимой могла быть не только церковь как институция и вера как принадлежность церковной традиции (как это было в коммунистической России). Гонению подвергалось собственно христианское и – в определенном смысле – человеческое: в том смысле, в каком О.Мандельштам говорил о «высоком племени людей»[2]. Особенно странный образ это бого- и человекоборчество принимало там, где отношение государственной власти к церкви принимало форму не борьбы на истребление, а допущения на определенных условиях, компромисса или конкорданса (как это было в Германии, в муссолиниевской Италии, в позднесталинском Советском Союзе). Устои человечного и обжитого мира, его этические и рациональные основания рушились перед глазами очевидцев. Описание различий «прежнего», человечного мира, где, словами Пастернака, «любить

[1] Послание к Диогену, 5 // Ранние отцы Церкви. Указ. соч. С. 596–597.

[2] За гремучую доблесть грядущих веков,
За высокое племя людей
Я лишился и чаши на пире отцов
И веселья, и чести своей.

было легче, чем ненавидеть», – и мира нового, «чрезвычайного», в котором господствует откровенное Зло, а насилие, предательство, ложь, всеобщее недоверие друг другу и подозрительность (своего рода презумпция виновности, характерное свойство социальных парий, по наблюдению Бонхеффера) вошли в порядок вещей, удивительно совпадают у Бонхеффера и Пастернака[1]. Оба они знали два этих мира на опыте: в первом они выросли и сложились и навсегда несли его в себе – но действовать они были призваны во втором. Для тех, кто родился в Германии и России позже них, «прежний мир» мог быть известен только из преданий – и к тому же запретных (официальный миф «прошлого» был совсем иным).

Обозревая неисчислимые потери, беспочвенность, бесчеловечность, «безрелигиозность» нового мира, Бонхеффер не призывает «назад к корням», а в каком-то смысле благословляет эти времена: «Я могу сказать, что не хотел бы жить ни в какое другое время» . Почему? «Еще никогда мы не чувствовали гневного Бога так близко, и это благо», пишет он в ноябре 1943 года[2]; в мае 1944: «Яснее, чем в какие-либо другие времена, мы познаем, что мир – в гнев-

[1] «Принято было доверяться голосу разума. То, что подсказывала совесть, считали естественным и нужным. Смерть человека от руки другого была редкостью, из ряда вон выходящим явлением...» «Доктор Живаго» // Пастернак Б. Собр. соч. в 5 т. М.: Худ. лит., 1990. Т. 3. С. 398.
Ср. у Бонхеффера: «Мы постоянно переоценивали значение разума и справедливости в ходе истории... В нашей жизни «враг» по существу не был какой-то реальностью» (Мысли по поводу крещения Д.В.Р. // Бонхеффер. Указ. изд. С. 226). В другом месте: «Фигура Иуды, столь непостижимая прежде, уже больше не чужда нам. Да, весь воздух, которым мы дышим, отравлен недоверием». (Спустя десять лет // Указ. изд. С. 39).

[2] Письма другу. (Письмо от 27.11.43) // Указ. изд. С. 126.

ных и милостивых руках Божиих»[1]. Слова Псалмов и Пророков приходят ему на память в связи с происходящим как самые точные описания злободневности[2]. Стихи о гневе и разрушении, за которым следует примирение и утешение. Он чувствует себя внутри Священной Истории (ведь это и значит – «быть в руках Божиих»). Это катастрофическое настоящее было полно будущим. «Ведь небиблейское понятие «смысл» есть лишь перевод того, что Библия называет «обетованием»[3].

Я вспоминала пока рядом с Бонхеффером русские имена матери Марии, С.Аверинцева, А.Солженицына и Б.Пастернака. Но вспомнить можно многих и многих. Существует много документов времен гонений (писем, воспоминаний, дневников), где мы встретим близкие Бонхефферу размышления и прозрения православных исповедников, клириков и мирян. Этот опыт у нас еще не собран и не обдуман.

И вот мы – во всяком случае, хронологически – в том времени, которое для Бонхеффера (и для наших мучеников) было будущим. Православие в России решительно входит в порядок жизни (восстанавливая то положение вещей, о конце которого мы уже говорили). Принимает ли оно наследство катастрофического, эсхатологического христианского века? Звучит ли ожидаемый ими «язык новой праведности и новой истины»? Или этот опыт действителен только на своем месте, там, где мир рушится и че-

[1] Указ. изд. С. 224.

[2] «Каким-то образом станет явной – для того, кто вообще способен видеть – правдивость слов Пс.57, 12в и 9, 20 сл.; а слова Иеремии (45,5) нам придется повторять изо дня в день». (Указ. изд. С. 199).

[3] Указ. изд. С. 289.

ловек видит лицом к лицу вещи такими, как они есть? И может спросить, как Бонхеффер: «Нужны ли мы еще?» И ответить, как он: «Достанет ли нам внутренних сил для противодействия тому, что нам навязывают, останемся ли мы беспощадно откровенными в отношении самих себя – вот от чего зависит, найдем ли мы снова путь к простоте и прямодушию»[1].

Что же нам теперь навязывают, можно спросить? То, что всегда: примирение с «невозможностью невозможного», с «необходимостью необходимого», с «ничего не поделаешь!» – с покорностью смерти, одним словом: смерти в форме непростоты и криводушия. Но другого – кроме простого и прямого – пути к тому, чтобы стать «человеком, которого творит в нас Христос», нет. Об этом не переставая говорит едва ли не единственный у нас широко слышный голос, отвечающий опыту исповедников XX века, – голос великого православного проповедника послекатастрофических лет, митрополита Сурожского Антония, не позволяющий своему слушателю (а теперь читателю) успокоиться на комфорте «религиозного».

2008

[1] Спустя десять лет // Указ. изд. С. 48.

Апология рационального. Сергей Сергеевич Аверинцев[1]

> Что и составляет величие человека, ежели не мысль? Да будет же мысль свободна, как должен быть свободен человек.
>
> *А.С.Пушкин*

Я начну с одного эпизода, который можно считать эпиграфом ко всему, что я собираюсь сказать в дальнейшем.

Однажды мы с Сергеем Сергеевичем были в Риме на конференции, посвященной Софии Премудрости Божией. Это был последний год жизни Аверинцева и наша последняя встреча. Я читала доклад о *мысли* у Пушкина[2] и среди прочего заметила, что первой причиной, побуждаю-

[1] Выступление на Первых Аверинцевских чтениях. МГУ, Москва, 10 декабря 2007 года.
Я отдаю себе отчет в том, что, назови я мою тему иначе (апология *мудрости, ума – разума,* наконец), недоразумений было бы меньше. Но, тем не менее, я хочу говорить о *рациональном*: во-первых, чтобы «реабилитировать» само это слово, которое – и в положительном, и в осуждающем употреблении – понимается слишком узко, и, во-вторых, потому, что именно *рациональному* противопоставляется *«иррациональное»*. Изначально источником и предметом моих размышлений была мысль С.С.Аверинцева, но в дальнейшем в них появился второй герой – о. Александр Шмеман с его «Дневниками», на которые я буду не раз ссылаться: Прот.Александр Шмеман. Дневники. 1973–1983. М., Русский путь, 2005 (в дальнейшем – *Дневники*).

[2] «Поэзия, разум и мудрость. *Мысль* Александра Пушкина». Опубликовано по-итальянски.

щей отстраниться от атеизма, был для Пушкина не «зов сердца» или «муки совести», а потребность *ума*. Атеизм представлялся ему неудовлетворительным в *умственном* отношении: «Не допускать существования Бога – значит быть еще более глупым, чем те народы, которые думают, что мир покоится на носороге» (из рукописи 1927–1928 гг.). Борьба *сердца* Пушкина с его *умом* с лицейских лет происходила – сказала я – прямо противоположным привычному образом: «Ум ищет Божества, а сердце не находит» («Безверие», 1817); «mon coeur est matérialiste, mais ma raison s'y refuse» (дневниковая запись 1821 г.).

После доклада, a parte Аверинцев спросил меня: «Но почему Вы считаете этот путь *противоположным* обычному? По-моему, это самый естественный путь!»[1] Такая карти-

[1] Ср. похожее признание у о.Александра Шмемана: « Le coeur a ses raisons que la raison ne connait pas». («У сердца есть свои основания, которых разум не знает», Б.Паскаль). Мне иногда кажется, что у меня наоборот. Верит, и радуется вере, и согласен с верой мой ум. «Сердце же мое далеко отстоит....» Оно в союзе с «плотью». *Дневники*, С.518. О. Александр несомненно принадлежал к «людям ума», как Пушкин и Аверинцев, людям, по его собственному наблюдению, довольно редким в российской культурной истории. При этом «ум» о. Александр часто склонен понимать привычным образом: как «регулирующую функцию» («как желчный пузырь») и как аналитическую функцию: «Двусмысленность *ума* («надмение») и его главной функции – *анализа*. В этом *умном* анализе обычно все верно, в целом же он почти неизбежно *темный*, *разрушительный* и *плоский*. Ум знает только одно измерение. И потому его анализ в конечном счете, и как это ни страшно, совпадает с анализом дьявола. Все верно и все ложь. По отношению к этому уму не только поэзия, но и богословие, и все остальное должны быть *глуповаты*, ибо ум и есть носитель и рассадник гордыни в человеке, то есть того, что привело к падению. В этом я убеждаюсь каждое воскресенье, читая Book Review в «Нью-Йорк Таймз». Означает ли написанное выше «апологию глупости?» Нет, ибо глупость в нашем падшем мире тоже от Диавола и тоже – гордыня. Больше того – в пределе своем она как бы совпадает с умом. ...И это так потому, что то, что мы называем глупостью, есть на самом

на – материалистического сердца, которое сопротивляется уму, ищущему веры, – представлялась ему самой естественной! Но ведь мы в самом деле привыкли к другому. «Ум с сердцем не в ладу» мы привыкли понимать точно наоборот: как борьбу *ума* – начала «холодного» критического, недоверчивого, с *сердцем* – «теплым», «доверяющим» «добрым» началом. Верит, несомненно, сердце –

Верь тому, что сердце скажет;

так у Жуковского, так у цитировавшего его Достоевского. Ум – «резкий, охлажденный ум» – вставляет сердцу палки в колеса. Сердце верит (и сердцу нужно верить) вопреки разуму и его истинам (знаменитая декларация Достоевского: «Если истина не со Христом, то я останусь со Христом, а не с истиной»). Разум и его «низкие истины» внушают нам, что это «наивно» и «глупо». Все разоблачения «предрассудков» и «верований», вся атеистиче-

деле разновидность того же падшего ума. На деле ум только кажется «умным». ...Маркс, Фрейд, Гитлер, Сталин – умные? А также Набоков, Андре Жид... В пределе, по отношению к *главному* – очевидно *глупыми*. По отношению к *неглавному* – умными. В падшем мире ум – это грандиозная и, повторю, демоническая операция по маскированию основной и «существенной» глупости, то есть гордыни, сущность которой в том, что, будучи *глупостью* – слепотой, самообманом, низостью, она «хитроумно» выдает себя за ум.

Это значит, что в мире противостоят друг другу не *ум* и *глупость* (они «вместе» предполагают друг друга, укоренены друг в друге), а ум-глупость – то есть *гордыня – смирению*. Смирение – Божественно и потому одно преодолевает и побеждает ум-гордыню и глупость-гордыню». – *Дневники*, С.549–550.

То же – пушкинское, аверинцевское – отношение *ума* (мысли) и *веры* мы встречаем в Альберте Швейцере: «О себе самом я знаю, что благодаря мысли (durch Denken) я остаюсь верующим и христианином» (*Kein Sonnenstrhal geht verloren*. Worte Albert Schweitzers. Hyperion-Verlag. Frieburg im Breisgau, S. 59).

ская пропаганда веками велась с позиции «разума» и «истины» (или же, в советские годы, «науки» и «факта»). Успешность этой работы, легкость, с которой эти «предрассудки» рушились, говорит о том, как слаб «чисто сердечный» сентиментальный фидеизм. *Сердце*, если и не сдавалось «истине» и «факту», укрывалось от них в убежище «интимного» и «невыразимого», в милый обман:

Тьмы низких истин мне дороже
Нас возвышающий обман.

Ум, разум, рассудок, рациональное (не слишком различая эти вещи) мы склонны видеть в противопоставлении ко всему чудесному, тонкому, волшебному, невыразимому: к жизни, в конце концов, не схватываемой разумом. Разумихин Достоевского, одним словом. Вся культурная история с эпохи Просвещения поработала на такое переживание *разума*[1] – и противоположного ему *чувства* (или же: *сердца*,

[1] Впрочем, об опасности разума для веры думали много раньше. Вот смертельная битва ума и веры в изложении Николая Кузанского: «Та вера, через которую смертный человек верит, что добудет бессмертие, достигается только в агоне состязания, ибо в той победе, когда верою побеждается разум, заключена величайшая борьба. Поэтому когда Авраам поверил в то, что разум его считал невозможным, он победил. Когда человек так верит, а именно в то, что восстанет к бессмертной жизни, ни понимания, ни опыта которой не имеет, а разум толкает его в противоположную сторону, – тогда необходимо, чтобы умер сам разум и отступила его премудрость и смирилась гордыня и умертвилась заносчивость ума и человек стал как бы неразумным и глупым и рабским, то есть отступил от свободы своего разума и принудил себя к пленению». – цит. по: В.В.Бибихин. Слово и событие. М.: УРСС, 2001. С. 26. Представим себе, что Пушкин бы «отступил от свободы своего разума», и что? Он остался бы в плену «сердца-материалиста». Несомненно, речь здесь идет о разном *уме*. У Пушкина – о некоем изначальном общем *созерцании*, а не об аналитическом или «обобщающем опыт» интеллектуальном аппарате.

интуиции, веры, природы, мистики, вдохновения и других не поверяемых алгеброй вещей). От всего этого разум – евклидов разум – оказался не просто отсечен, но поставлен во враждебные к нему отношения. Если его не переставали считать «здравым» («здравый смысл»), то этой здравости – в лучшие минуты – предпочитали «высокую болезнь», «творческое безумие», «жизненный порыв», и его «низким истинам» – «нас возвышающий обман».

Враги романтического Художника – Обыватели, враги вдохновенного Моцарта – Сальери, враги Лириков – Физики автоматически относились к области «разума». Сальерианством советские ученые бранили структурализм и вообще «точные методы» в лингвистике и литературном анализе; сами они были, видимо, «моцартианцы». Гармонию *чувствовать* надо, а не анализировать и считать слоги! Я помню в мои школьные годы жаркие споры о физиках и лириках. Физики побеждали. О них снимали кино. Сергей Сергеевич рассказывал, что именно это побудило его выбрать гуманитарию. Он говорил: «Я никогда не был бунтарем и спорщиком. Но я подумал: если все бросились на одну сторону лодки, то я буду на другой: для равновесия». Интересное объяснение! Оно говорит о каком-то врожденном для Аверинцева чувстве собственной причастности к общему, к общей судьбе (судьбе нашей бедной лодки). В этом образе общества-лодки слышится и дух античного гражданства (корабль-государство), и дух христианской общинности (церковь – «Петров кораблик»). Кто из нас выбирал себе путь таким образом, думая о равновесии общей лодки? Мне, признаюсь, и в голову бы это не пришло. И здесь, между прочим, тоже ум! *Глупо* перемещаться по неустойчивому судну, не

замечая, что ты в нем не один, и если оно перевернется, то и тебе несдобровать!

Итак, Аверинцев выбрал гуманитарность – но такую гуманитарность, в которой разумное начало не только не уступает естественно-научному, но в каком-то отношении превосходит его. Об этом, и о том, что точность и рациональность гуманитарной мысли – это другая точность и другая рациональность, он говорил не раз. От «точных методов» в филологии он всегда дистанцировался. В записках В.В.Бибихина есть слова Аверинцева о молодом тогда структурализме: вот, говорит он, попытки построить язык, на котором невозможно лгать, «как если бы на языке, на котором невозможно лгать, неизбежно было бы говорить только правду»[1]. Мы видим, что и здесь его возражение – с позиции ума, а не с позиции «чувства» или «нутра», как у казенных «Моцартов»

Стоит вспомнить и о том, что Россия и Запад традиционно противопоставляются как иррациональное – и рациональное («Умом Россию не понять»). Эта схема славянофилов многократно повторяется в других конфигурациях: Восток – Запад, Юг – Север, колония – метрополия: «у них» холодный разум, зато «у нас» – богатство души, широта, интуиция, мистика и т. п. Так скажут «русские» о «европейцах», но точно так же скажут и «ирландцы» – об «англичанах», «итальянцы» – о «немцах», «латиноамериканцы» – о «североамериканцах», «черные» – о «белых». Устойчивое недоверие к рациональности, к «гордо-

[1] В.В.Бибихин. Алексей Федорович Лосев. Сергей Сергеевич Аверинцев. М., Ин-т Св. Фомы, 2004. С. 286.

му уму» (как если бы глупость когда-нибудь была скромной!) вообще отличает русскую культуру[1]. Так что явление Аверинцева у нас особенно значительно. Пожалуй, предшественников у него – в этом отношении – в русской мысли почти нет. Ни о. Павла Флоренского, ни А.Ф.Лосева – в других отношениях близких Аверинцеву и повлиявших на него – никак не назовешь энтузиастами рационального. Аверинцев же был своего рода апостолом аристотелевского здравого смысла. Исходя из «золотой середины» этического суждения, равноудаленной от двух противоположных пороков, все противопоставления такого рода, как те, что мы назвали выше, он мог просто отодвинуть в сторону и показать как пример *плохой рациональности*. (О том, что он считал по-настоящему противопоставленным друг другу, мы скажем в дальнейшем.)

Чтобы переживать *ум* по-другому, в забытом позднейшей историей свете, нужно, видимо, для начала самому от природы быть наделенным таким *другим* умом: широким, светлым, гибким, живым, вдохновенным. Веселым, я бы сказала. Это не случайное слово. Близость мудрости и веселья, «художничество», «игру» мудрости Аверинцев отмечал как общую черту греческой и библейской традиции, Афин и Иерусалима. Таким веселым умом и были наделены – каждый по-своему – Пушкин и Аверинцев. Тем умом, для которого «ум» в расхожем понимании часто выглядит просто глупостью, бестактностью и недалекостью (вспомним, что глупцом Пушкин нашел Чацкого,

[1] Ср.: «Может быть, русские вообще как целое талантливы, но не очень умны», замечает Шмеман, делая при этом исключение для Пушкина, «который, мне кажется, никогда не сказал ни одной глупости». *Дневники*, С. 333.

который, по замыслу Грибоедова и по смыслу названия – «Горе от ума» – должен был воплощать страдания одинокого ума в окружении косных глупцов).

Впервые встретившись с мыслью Аверинцева в студенческие годы, я (не успев еще, конечно, этого обдумать) располагала той самой общей диспозицией ума и, так сказать, «вне-умного», какой можно было ожидать в наших местах и в то время. Умному, рациональному, интеллектуальному в этой диспозиции отводилось весьма незавидное место. Стихи юного Пушкина мы читали в переиначенном виде:

Да здравствуют Музы! Да скроется разум!

Про «солнце святое ума» думать было трудно. Если в «разуме» и есть свет, то такой, при котором все чудесное и глубокое, все настоящее и интимное исчезает. Свет не знания, а дознания. Алогичное и иррациональное располагалось, как повелось после Ницше, куда выше – или: куда глубже. Только оно, бросив жалкий, узкий, прозаичный разум, и могло соприкоснуться с высшей истиной[1]. То, что открывал нашему вниманию Аверинцев, поражало прежде всего этим: другим учением об уме.

В дальнейшем, значительно позже, я могла убедиться, насколько эта «новая разумность» на самом деле традиционна – только что располагается она в том пространстве традиции, которое отрезано от нас несколькими веками. Решительную черту между этими двумя пространствами проводит Просвещение с его культом универсального Разума. Разума неразумного, по Аверинцеву. Разум Про-

[1] Ср.: «В воздухе какая-то тяга к экстремизму, к иррациональному. Может быть, потому, что «рациональное» являет себя столь жалким... «Если свет, который в вас, – тьма...». *Дневники*, С. 454.

свещения Аверинцев, в частности, обличил в таком – как будто частном, но в действительности роковом – промахе: этот разум перестал понимать смысл *страдания*, осмысленность страдания, воспринимая его как досадную помеху, нарушение порядка вещей, которое и можно, и должно *разумно* поправить[1]. Этот промах никак нельзя назвать «бессердечием», наоборот, он исходит из горячего сочувствия человеку и желания поправить его участь. Чего здесь не хватает, так это как раз ума. Нужно заметить, что искусство и в послепросвещенческое время никогда не забывало старой мудрости, оно знало и любило высоту и осмысленность страдания:

И животворный свет страданья
Над ними медленно горел.
(Н.Заболоцкий)

Но искусству вообще позволено было оставаться «неразумным» и «непрактичным». О том, что оно, быть может, *по-другому* разумно и *по-другому* практично, просто в голову не приходило.

И еще одно я поняла значительно позже: что о вере, согласно которой по меньшей мере четыре из семи даров Духа Святого имеют «интеллектуальную» природу (дух Премудрости, Разума, Знания, Совета), а «главой души» в

[1] О той же неспособности разума иметь дело со страданием пишет Бернанос: «Разум, оставленный на себя самого, не надеется обнаружить в природе ничего кроме равнодушия и жестокости, но то, что он обнаруживает, – это его собственная жестокость... В действительности разум (intelligence) не возмущается страданием, он его отрицает, как отрицает плохо построенный силлогизм» (Bernanos. *La liberté, pour quoi faire?* P. 223). Такому *разуму* Бернанос противопоставляет *любовь* как творческий принцип мироздания. В другом, не просвещенческом понимании ума две эти стихии глубочайшим образом родственны.

аскетике называют «ум», что о такой вере вне ума и вопреки уму можно иметь только самое кривое представление. Что Отцы Церкви, о которых Аверинцев писал с таким пониманием, какое может быть только у человека «той же крови», человека античной культуры, словесной паидейи, чей разум впитал классическую рациональность Платона и Аристотеля, – что наши Отцы Церкви «интеллектуалы», а не «сентименталисты», если позволено употребить эту позднюю оппозицию.

Первым, кто для нас «реабилитировал» разум – и сделал это не путем деклараций, а путем простой демонстрации, давая увидеть воочию, как действует этот инструмент (хочется сказать: этот организм, потому что аверинцевский ум ближе органическому, а не техническому миру) там, где этого не ожидают – в понимании вещей сложных, таинственных, поэтичных, в понимании, которое их при этом ничуть не редуцирует и не «снимает», – был Аверинцев[1]. Он сделал это, «сопротивляясь времени», «споря с временем» (ср. его слова о старшем современнике: «И в конце концов выяснилось то, что выясняется всегда: что времени нужны не те, кто ему, времени, поддакивает, а совсем другие собеседники». С.С.Аверинцев. «Памяти А.Ф.Лосева»). Причем сопротивлялся он не маленькому времени, местной актуальности, а целому эону, – и тем самым, приоткрывал возможность какого-то нового эона. Без Аверинцева (скажу о себе) мы продолжали бы надеяться на темные интуиции в позднеромантическом духе, на иррациональную глубину – а затем, когда она свои возможности с полной очевидностью исчерпала (а случилось бы это очень быстро), и

[1] См. наст. изд.: Рассуждение о методе.

с этим покончить в духе постмодернистской деструкции, оставшись с поверхностями, симулякрами и пустыми оболочками. Иначе говоря, мы продолжали бы идти в тупик прямого продолжения того эона, знаком конца которого был Аверинцев.

Да, некоторый эон (Аверинцев любил это слово), большой кусок содержательно определенного времени явно пришел к концу. Это не декларация С.С.Аверинцева: это не более чем мое непосредственное впечатление.

У меня сложилась довольно ясная картина движения этого эона, его траектории. За эту картину Аверинцев никак не отвечает, это мое личное предположение. Однажды мне довелось побывать в огромном литературном архиве Марбаха с бесчисленными портретами людей культуры. Там-то эта картина и предстала мне во всей наглядности. Двигаясь из зала в зал, от восемнадцатого века к двадцатому, я видела, как молодеют лица на портретах. Движение культурной эпохи идет вспять течению «природной», биографической жизни человека, от младенчества к старости. Взрослые тонкие умные лица в залах XVIII века, молодые очарованные лица романтизма в залах XIX века – и к XX веку: лицо «сложного подростка» почти на всех портретах.

Сергей Сергеевич глубоко понимал модернизм (что для филолога-классика совсем не само собой разумеется!): мы знаем его любовь к таким гениям модернизма, как Мандельштам, Цветаева, катастрофический Целан. О Пауле Целане я впервые услышала от Аверинцева. Но нечто в модерне он категорически не принимал: это настроение бунтующего подростка. Темы этого бунта против старших, против порядков, против буржуа казались ему не-

достаточно серьезными для больших вещей, для «дела жизни», для мировоззренческой позиции. В частности и потому, что отношение подростка к себе самому слишком серьезно – и поэтому *понимать* другое и другого он отнюдь не расположен. Он живет как бы накануне конца света и сам готов его устроить; он ставит ультиматум: если то-то и то-то произойдет или происходит – для меня этот мир кончен. Вернуть билет Творцу. Но взрослый человек может шутить над собой (вещь совершенно невозможная для подростка); он приобрел, может быть, печальное, но и спасительное знание: мир не с него начался и не им кончается. Он может употреблять на письме любимый пунктуационный знак Аверинцева – точку с запятой. Знак владения собой. Взрослый живет, по словам Честертона, «после конца света» – того конца, который представлялся нам в юности. Но это не жизнь после жизни. Это новая глубина терпения, которая расширяет то, что мы считаем «нашей собственной» жизнью, за пределы наших телесных, психических, биографических границ. «Наша собственная» жизнь теперь в том, как, скажем, стоит вон то дерево – стоит, ничуть ни имея в виду «нас лично». И будет стоять, независимо от того, вернем мы «билет Творцу» или не вернем. И слава Богу.

Подростковый бунт модерна (в котором нельзя не признать своей правды и своей чести) сменяется в постмодерне идиотскими выходками избалованного ребенка. Наступает маразматическое детство. Ведь ни взрослый, ни юный человек, ни сердитый подросток не будет делать того, что показывают нам теперь на акциях и перформансах: кусаться, портить готовые вещи, вываливать кучи мусора в виде экспоната, и т. п., и т. п. Творческие идеи, проекты, находки актуального искусства – делать все из туалетной бумаги

или скотча, упаковывать здания и побережья, отлить металлическую скульптуру конфеты величиной с автомобиль или заформалинить крокодила – все они предполагают очень ранний этап развития интеллекта. «Новые тупые». Так этот все молодеющий, все дальше уходящий от разума творческий эон выражает себя в наши дни.

Уходящий от разума – куда? Открытие иррационального казалось открытием нового материка, нового неба и новой земли – но оказалось, что эта новая земля не так-то богата, а неба над ней просто нет... Вывернутое наружу «бессознательное» поражает своей монотонностью. И что же теперь? Об этом тупике и говорят те, кто называет конец этого эона «концом истории». Аверинцев – с тем его умом, которого как раз у этого эона трагически не хватало, – знал и говорил, что мир кончался уже много раз. Пора подумать о том, что начинается. Это вновь не слова Аверинцева. Это мои слова.

Аверинцев показал умное начало прежде всего как начало позитивное, соединяющее, а не отстраняющее, связанное с *целым* ближе, чем какая-нибудь еще из человеческих возможностей. У современных художников мы до сих пор почти не встретим этой интуиции. Вот исключение. Композитор Валентин Сильвестров: «Рациональное... может быть огненным, обладать софийностью, передавать некое всепонимающее, всеобъемлющее начало»[1].

«Может быть», – говорит Сильвестров. «*Есть* в своем существе», – говорит Аверинцев. Оно и есть софийное,

[1] Валентин Сильвестров. Музыка – это пение мира о самом себе... Сокровенны разговоры и взгляды со стороны. Беседы, письма, статьи. Киев, 2004. С. 99.

всепонимающее, всеобъемлющее начало, «дух весьма тонкий» и – чего также не привыкли числить за «холодным» разумом в новейшее время – «дух человеколюбивый», словами библейского гимна Премудрости. Аверинцев мог бы сказать вместе с составителем этого гимна: «Я полюбил ее и взыскал ее от юности моей» (Прем. 8, 2) – и как Поль Клодель:

О высокая дева, первая, кого я встретил в Писаньи!

С этим известием он по-настоящему появился перед людьми. Его «Плутарх» был благородной прелюдией к дальнейшему. Первая характерно аверинцевская работа, которую в 1964 году услышали и только через восемь лет, в 1972 году смогли прочесть наши изумленные читатели, была посвящена Софии Премудрости Божией. Она называлась конспиративно: «К уяснению смысла надписи над конхой центральной абсиды Софии Киевской». Веселье, милость и красота мудрости – с этим забытым культурой смыслом пришел к нам Аверинцев; это сообщение он продолжал нести до конца своей жизни. Верность – тоже свойство ума. И мужество – свойство ума. Философия и мужество *(virtus, arete)* связаны изначально: это понимали в Афинах Платона и Аристотеля, об этом помнил и напоминал Мераб Мамардашвили, определявший задачу философии как «формирование классического мужества в неклассических условиях». Это философское мужество говорит в письме Данте флорентийским землякам, предлагавшим ему вернуться на родину ценой публичного покаяния в том, в чем он не считал себя виновным: «Да не испытает сердце человека, породнившегося с философией, подобного унижения!»

Мудрость, «дух человеколюбивый», – это дух, устраивающий общение людей, поскольку в основе общения

лежит *понимание*: вероятно, главное слово Аверинцева. «Служба понимания»: так он определял филологию. Ища название для того общего предмета, который лежит в основе его разнообразных занятий, он остановился на *понимании*. *По-нимание*, *в-нимание* – эти русские слова самой своей морфологией, внутренней формой говорят о при-ятии, вз-ятии: не об отталкивании, не о дистанцировании. Итак, дело Аверинцева – человеческое понимание и служба ему. Общительное понимание, по замечательному слову В.В.Бибихина: «Сергей Сергеевич... самим своим присутствием создавал широко вокруг себя общительность... Этот его дар был неотделим у него от способности понимания, собственно неограниченной, сделавшей средиземноморскую культуру его родным домом. ...Аверинцев показывает, что христианство должно быть названием такой широты общительного понимания, которая способна вместить все достойное в человечестве»[1].

Оба полюса современной картины человека – отстраняющий *ум* и иррациональная, не поверяемая умом *сила* – не способны создать общения, потому что оба они не практикуют *понимания*. Тема одиночества современного человека, чувствующего себя «осколком», «отколком» (И.Бродский), ближайшим образом связана с таким представлением об «уме» и «внеразумном». Иррационализм, стремящийся слиться с каким-то бесформенным началом, пропасть в нем, не может даже и с ним общаться и его понимать. И в самом деле: с *чем* в нем общаться и *что* в нем понимать? Он сливается с ним как с абсолютно неведомым, непроницаемым: с судьбой. Что и говорить о дистан-

[1] Бибихин. Указ. соч. С. 413.

цирующемся «интеллектуалисте»! То, что делает этот последний, – не понимание, а истолкование[1]. Две эти вещи, понимание и истолкование, Сергей Сергеевич противопоставляет. Понимание – сложная позиция: оно сохраняет за тем, что понимает, «право голоса». Понимание создает некое «между», оно расположено не внутри отделенного от своего «объекта» истолкователя. Оно – стихия собеседования (ср. «Наш собеседник древний автор»). Оно – не то знание, которое овладевает своим предметом и замыкает его в тюрьме собственного решения о нем с видом на его дальнейшее использование, не бэконовское *знание – сила*, а то знание, которое дает своему собеседнику простор для высказывания, для «дерзновения» (парресии): *знание – пространство*.

С.С.Аверинцев – это ответ таким характерным позициям новейшего времени, как герметическая замкнутость в себе, нарциссизм (наблюдение во всем собственного отражения), доктринерство (не позволяющий переспрашивать себя монологизм), так называемый «плюрализм», т. е. безразличие к истине и другие. Все они существуют там, откуда удалилась мудрость. Отчаяние и жестокость также существуют там.

Нужно заметить, что и техническому разуму, *ordo scientiae,* по схоластическому различению, – вопрошающему, «переспрашивающему», критическому – Аверин-

[1] Ср. в поминальном слове М.М.Бахтину в записи В.В. Бибихина: «...когда я читаю анализы литературных текстов, как на ладони распластывающие эти тексты, то думаю: о, если бы эти авторы имели к тексту хотя часть того почтения, которое Михаил Михайлович имел к апофатической тайне своих кошек, тайне, которая кошкой, конечно, может быть сообщена, но которую бесстыдно выпытывать» Указ. соч. С. 313.

цев тоже прекрасно знал цену («Святое слово схоластики «Distinguo!» «Я различаю!», – говорил он): он видел в нем инструмент сопротивления обыденной (то есть мутной) логике и «бытовым понятиям», которые по привычке проходят за «разумные», всему тому перепутанному привычному, которое считается «простым». Он не уставая поправлял хронические ошибки косного «современного» разума (об этом дальше). Но все-таки главной новизной его сообщения было напоминание о положительном уме, об *ordo sapientiae* (уровне мудрости), об уме, который погружен в полноту человеческой реальности, соединен с *сердцем* и с *чувством*, сотрудничает с *совестью* и *волей* и связан с восприятием Целого, мудро и таинственно устроенного.

Приведу два примера герменевтики Аверинцева.

Один из них – его энциклопедическая статья «Судьба». Вот аверинцевское определение судьбы – одной из лейтмотивных тем европейской цивилизации: «Это вещь непроницаемая, неосмысляемая и неотвратимая в отношениях между людьми. Судьбу нельзя познать, ибо в ней нечего познавать»[1]. Вот прекрасный образец его проницательности и способности в нескольких словах выразить то, с чем имеет дело европейская (и русская в том числе) мысль со времен греческой трагедии вплоть до Хайдеггера; та Доля-Недоля, Судьбина, о которой с тоской поет древняя народная баллада и протяжная песня. Вот она, неотступная тема судьбы. И вдруг, после этого определения: «Христианская совесть противостоит языческой судьбе.

[1] Сергей Аверинцев. София-Логос. Словарь. Киев: Дух и литера, 2000. С. 405.

...решающий момент в тюрьме, когда Гретхен отказывается бежать и принимает казнь, уже не имеет никакого отношения к судьбе»[1]. Совесть – как инструмент познания!

Второй образец – из его вступления к переводу псалмов Давида, где он рассуждает о сложности и простоте, и сначала говорит о «благословенной сложности», а потом: «Но ведь когда-то сердце просит простоты»[2]. Здесь появляется *сердце* как познавательный орган!

У этой рациональности два корня – классический античный и библейский. Их христианский синтез мы найдем у греческих Отцов, у Аквината, которого Аверинцев отлично знал. При всем различии афинского и иерусалимского корней, в *уме* оба они предполагают такие свойства, которыми совсем не обязан обладать «новый» ум, почему он так легко и производит все свои глупости. Так, «форму» этого ума, как писал Данте, составляет любовь. Человек новых времен склонен представлять демонические силы как очень «умные», исключительно умные, коварные, проницательные и т. п. Данте же говорит о том, что падшие духи не могут философствовать (то есть быть мудрыми), потому что в них угасла любовь. А форма мудрости – любовь. Демоны глупы. У погибших душ также угас «свет разума», который они отдали «за похоть». Аристотель ничего не слышал о злых духах и адских муках такого рода, но несовместимость зла и ума для него была вещью необсуждаемой. Зло иррационально. Уму с ним делать нечего[3].

[1] Указ. соч. С. 408.

[2] Избранные псалмы. Перевод и комментарии С.С.Аверинцева. М.: СФИ, 2005. С. 9.

[3] То, что было некогда общепринятым представлением, – святость разума и глупость греха («В лукавую душу не войдет премудрость, и не будет

Я уже говорила о верности как свойстве этого ума. Говорила о мужестве. О красоте. О веселье. Можно прочесть вслух знаменитый гимн Премудрости, «художнице всего», которая «знает давнопрошедшее и угадывает будущее» (Прем. 7, 22–30 – 8, 1–8) – и достаточно! Там мы встретим еще много замечательных свойств и возможностей мудрости. Три богословских добродетели, Вера, Надежда, Любовь – дочери Мудрости, Софии. Поймет ли статистический современный человек, что надеяться – мудро, верить – мудро, любить – мудро? Не «хорошо» вопреки разуму (с этим он еще может согласиться), а именно «мудро».

Но не только Св. Писание. Классические добродетели также укоренены в этом *уме* и по своей природе «интеллектуальны». Особенно часто в связи с Сергеем Сергеевичем мне вспоминается одна из них, prudentia, благоразумие, светлый, практичный ум – самая редкая, пожалуй, в нашей современности добродетель, «прекраснейшая ветвь от

обитать в теле, порабощенном греху», Прем. 1, 4), нашему современнику о. Александру Шмеману открывается как неожиданное прозрение, в своем роде «диссидентское» относительно устойчивой традиции. И как опровержение собственных представлений о «гордом уме» (см. выше): «...и христианство, и Евангелие начинаются с metanoia, «обращения» «транспозиции» ума, с поумнения в буквальном смысле этого слова. И потому, наконец, так страшно, когда «религия», возрожденная Христом, наполнившаяся снова «светом разума» и ставшая «словесной службой» («словесный» в церковнославянском значит – «умный», «разумный», «бессловесие» – глупость, прим. О.С.), снова и снова выбирает глупость. ... Религия ... восторженно соглашается на противопоставление веры и разума, упивается собственной «иррациональностью», чувствует себя хорошо где угодно, только не в разуме... И вот в мире и над миром царствует «князь мира сего», а в переводе на более простой язык: Дурак, Лгун и Мошенник. Не пора ли ему это сказать открыто и перестать верить в то, чего у него *нет*: в его *ум*?» *Дневники*, С. 298 – 299.

корня мудрости», по словам Данте («Пир»). Между прочим, одно из проявлений prudentia – *почтительность* (отношение, почти покинувшее землю нашей цивилизации, которая не может отличить свободного почтения и благодарности от слепого поклонения – и сокрушает «репрессивный авторитет» за «репрессивным авторитетом»). По определению Фомы, prudentia состоит в понимании отношений между вещами. Этим-то и отличается всякое суждение Аверинцева – говорит ли он о фонетике стихов Брентано или о текущем политическом моменте. Он видит вещь в ее обширных отношениях. Показательна сама постановка вопроса в его первом филологическом труде, о Плутархе: *место* классика жанра в истории жанра.

Именно такой, благоразумный ум, умеющий свободно почитать лучшее и превосходное, обладает уверенностью различений, как будто невозможной в наши дни. В частности, уверенностью различения настоящего и поддельного. Он знает, где искать различающий признак:

«Думаю, что сейчас наступает момент, когда духовные Inhalte (содержания, нем.) начинают разбираться только по их плотности, не по другим критериям. Различие между вещами, которые имеют онтологическую плотность, и вещами, которые рассыпаются, едва к ним притронешься»[1].

Приведенными примерами я хотела показать, что самой большой и «непредметной» новизной мыслительной позиции Аверинцева была новая рациональность – в действительности, глубоко традиционная рациональность, забытая Новым временем, рациональность, неотделимая от совести и сердца. Вот такая рациональность не только

[1] Из того же поминального слова М.М.Бахтину // Бибихин. Указ. соч. С. 312.

знает, но и *распознает*; вот в этой позиции, понимая вещи умом сердца, умом совести, умом воли (на библейском языке, умом утробы), мы можем позволить себе уверенность, мы можем позволить себе не сомневаться, различая истинное и ложное (поддельное). Как ни удивительно, этой различающей способностью обладает не «бесстрашный» или «дерзкий» ум, а ум почтительный, ум – словами Аверинцева – «утихшего самолюбия»[1].

Однажды мы говорили, как часто, о поэзии, и Сергей Сергеевич сказал: «Но согласитесь, Оля, что если что противоположно, так это не поэзия и проза, не проза и бытовая речь... По-настоящему противоположны вещи, которые называются одним словом: поэзия и поэзия, литература и литература (то есть настоящая поэзия – и поддельная, и так далее). А история литературы обыкновенно описывает эти полярные вещи в одном ряду». (Когда-то он говорил то же о неразличающей «истории церкви» – или целиком негативистской, в атеистической перспективе, или целиком триумфаторской – и о том, как ему хотелось бы написать настоящую, различающую историю.) Сергей Сергеевич коснулся, быть может, самого больного места современной культуры – *различения*: различения истинного и ложного, подлинного и поддельного, оригинала и копии. Это, вероятно, одна из ключевых тем последних десятилетий. Умберто Эко в своем «Имени Розы» впервые предложил думать, что истинное и ложное неразличимо, что различение это – более или менее предрассудок, и притом предрассудок опасный (почитатели «истинного» непременно становятся фанатиками), что у нас нет ника-

[1] Указ. соч. С. 313.

кого инструмента, нет никаких аргументов, чтоб отличить истинное от ложного. Вслед за этим началась лавина реабилитации подделок, симулякров и т. п. И не стоит думать, что заявление Умберто Эко – какая-то злонамеренная провокация: он даже готов предположить (в том же романе «Имя Розы»), что святые *различают* истинное и ложное, но как бы само собой разумеется, что время святых бесповоротно миновало, а нашему времени остались симулякры святости – святоши и невротические фанатики, поэтому уж лучше мы различать не будем, не будем притворяться, что различаем, не будем искать настоящего или чтить что-то как настоящее. За всем этим, за этим вопросом об истинном и ложном, оригинале и имитации, стоят самые серьезные недоумения современности. Именно здесь обнаруживается крушение традиционной рациональности и какая-то новая, фатальная неспособность разумным образом решать и различать. Можно подумать, что какая-то невероятная глупость охватила людей, какое-то невероятное сопротивление очевидным истинам: почему так охотно и без малейшего сопротивления говорят и слушают такую инфантильную чушь? Но, я думаю, в духе понимания, а не отталкивания стоит постараться понять, откуда все это взялось. И понять это не слишком трудно.

Современный страх перед любой уверенностью – это реакция на опыт двадцатого века: на догматизм, массовую «пассионарность», идеологичность, на «великие и единственные истины», в жертву которым принесли миллионы жизней. Реакция, конечно, не мудрая, паническая, но понять ее можно, памятуя, как людей мучили «непреложными истинами». Другое дело, что требование неуверенности и агностицизма само стало новой идеологией, идеологией не хуже прежних.

Можно сказать о ней так: в споре Сократа и софистов на наших глазах победили софисты.

Мне пришлось однажды слушать кардинала Шонборна, который говорил об этой победе. Еще в его школьные годы, вспоминал он (вероятно, в 60-е), все симпатии его одноклассников, изучавших историю Сократа, были на стороне Сократа, и убежденность их в том, что прав и мудр Сократ, а не софисты, была единодушной. И настолько же несомненна, сказал он, теперь у молодых людей противоположная оценка. Сократ – безумный. Кто мудр, кто прав – это, несомненно, софисты. Эта вторая смерть Сократа, по мнению Шонборна – эпохальное событие. Победа софистов касается неписаных основ нашей культуры.

Мы, вообще говоря, не знаем, что на самом деле думало большинство людей в другие времена: возможно, втайне большинство всегда сочувствовало «реалистически мыслящим» софистам. Но хотя бы из ханжества оно вынуждено было признавать норму благородства, искренности, дара и так далее. Ханжество, как кто-то сказал в старину, – это невольная дань, которую порок платит добродетели. Теперь такой дани не собирают и *этого* ханжества больше ни от кого не требуется. Требуется другое ханжество: небольшая дань пороку со стороны добродетели. Но это отдельный разговор. Пока нам важно одно: речь идет о смене нормы.

И в самом деле, где рациональные основания для различения истинного и ложного, где аргументы? Если не разум (в своем современном, отделенном от всего смысле) и не практика, что их различит? Что различит «плотное» от «рассыпающегося» (см. выше)? Сергей Сергеевич на фоне нынешних мыслителей, критиков, ученых выступал с

удивительной позиции несомненного различения – и при этом различения, которое ничуть не собиралось превращаться в доктрину, в пустой и насильственный морализм. Что ставилось – и охотно ставилось им под вопрос – это субъект высказывания, субъект различения. Это *я* не совершенство, это *я* могу ошибаться, но такое положение вещей ничуть не мешает тому, что некоторые непреложности, некоторые априорности существуют. Вот эта сложная позиция – методического сомнения в себе и при этом безусловного доверия некоторым непреложностям – нашей современности явно не дается.

Однажды, говоря о различии собственно духовного и интеллектуального труда (Аверинцев никогда не считал собственное дело духовным в том строгом смысле, в каком духовным для него было дело молитвенника и подвижника; он не любил, когда эти вещи не различали), он заметил: но одно их определенно объединяет. Это отрешение от обыденного настроения (я цитирую неточно, по памяти).

Обыденный ум, обыденное употребление понятий и слов, обыденные навыки умозаключения – привычный ужас, в котором мы живем, – это и есть по существу то, что привычно называют «разумностью» и «здравым смыслом». Это настроение называют «материализмом» (хотя собственно материя здесь непричем); оно стихийно близко тому, что называют «марксизмом», потому что тоже ставит всех Гегелей с головы на ноги, то есть проверяет умопостигаемое обыденностью. «Здравому смыслу» в настоящем, аверинцевском смысле это противоположно, и мы покажем, почему. Но кроме обывательского, есть еще и народный «здравый смысл», куда более здоровый, которым простые люди обладают чаще, чем интеллектуалы.

К этому здравому смыслу был благосклонен Честертон – и здесь, я думаю, Аверинцев с ним не сойдется. Честертон, к примеру, предлагал рассказать теорию Фрейда в кабаке: вот будет забавно. Слушатели скажут: «Значит, мы все хотим убить папашу и жениться на матери? Во дает!» Этот смех Честертон считал окончательным ответом «умникам». Боюсь, пересказ теории относительности или Третьей кантики Данте в этом кабаке вызывал бы не меньший смех. Нет, Аверинцев не думал апеллировать к народному здравому смыслу. Он любил культивацию ума, аскезу разума. Он говорил, что мистика вполне совместима с рациональностью, но с чем обе они не совместимы, так это с бытовым сознанием.

Что же это такое, бытовое, обыденное сознание? Прежде всего, это восприятие обыденного опыта как единственно возможного – и потому оно неспособно воспринять то, что в этом опыте не дается или дается чрезвычайно редко: чудесное. На это свойство «ума» и указывает рассуждение Кузанского об Аврааме. Это ум как обыденная опытность:

> Вместо мудрости – опытность, пресное,
> Неутоляющее питье

Но классический ум Аристотеля как раз заключается в умении видеть поразительное, поскольку начало мудрости – изумление, о чем напоминал Аверинцев: «Мудрец – это тот, кто сохранил способность изумляться», а истина является не в самом статистически вероятном, а в самом редком. Здесь еще одна точка схождения Афин и Иерусалима, Аристотеля и Царя Давида, который не перестает повторять: «Удивительны мне дела Твои, и как душа моя знает это!»

Далее, обыденный ум – это тот способ ориентации в действительности, который ничего с себя не требует, в себе и в своих предпосылках не сомневается, «не переспрашивает себя», словами Аверинцева, не проверяет того, чем пользуется как само собой разумеющимся, прихватив все это где попало. Это иррациональная смесь обрывков самого бедного рационализма.

Вот некоторые характерные свойства обыденного ума и его суждений.

Первое. Уверенность в том, что все по частям рациональным образом легко и однозначно объяснимо – и с другой стороны, такая же уверенность в том, что *целое* абсолютно иррационально. Этому Аверинцев противопоставляет сложную идею *символа*, не переводимого до конца в понятие – символа как основной единицы, из которых сложена человеческая культура.

Второе. Уверенность в том, что все в мире механически детерминировано, причем ближайшим образом и «снизу», – и при этом в целом абсолютно случайно. Этому Аверинцев противопоставляет понимание вещи в широком, широчайшем контексте, показывая ее дальние связи и отголоски, необходимость и одновременно свободу ее явления.

Третье. Неприятие сложности, допущение исключительно тотально действующих закономерностей: или так всегда и везде – или никогда и нигде. «В некоторых случаях и некоторых местах» – такого рода обобщение здесь не пройдет. Механичность такого рода связывается обычно с образцом «точных» наук – тогда как сами эти точные науки в своем современном состоянии разработали куда более сложные, парадоксальные и далекие от бытового сознания представления о причинности, закономерности и т.п.

Четвертое. Это подстановка опыта – личного, моего опыта – на место знания. Простейший факт того, что мы можем разделить опыт, которого лично не переживали, здесь напрочь забыт (а большинства тех смыслов, о которых говорят искусство, философия, религия, статистический человек не переживал опытным путем). Мы можем каким-то образом пережить чувство Отелло вовсе не потому, что подставляем «себя» на его место. А потому, что кроме человека наличного в каждом из нас есть человек возможный, с которым и работает мысль высокого мыслителя, образ высокого художника.

Полное описание «бытового сознания» – не моя сегодняшняя тема, и на этих его свойствах я остановлюсь.

Особенно впечатляет работа Аверинцева с самыми общими навыками обыденной мысли: прежде всего, с мышлением дихотомиями, парными противопоставлениями вещей, смыслов и т.п. Современное мышление как будто не предполагает другого пути кроме как механический перевод всех смыслов в системы бинарных оппозиций (тем более, что на основании такого дерева оппозиций строится искусственный интеллект, и достижения в этой области не могут быть подвергнуты сомнению). Качество и основательность этих противопоставлений и ставит под вопрос Аверинцев.

Он с особым веселым удовольствием любит спорить с двумя «противоположными» вещами сразу, и в его полемических выпадах – направо и сразу же налево – есть особый кураж: он обычно не опровергает одного мнения с тем, чтобы тут же не воздать должного противоположному. И чтобы в конце концов дать понять, что не так уж полярны эти полярности, поскольку обе они в равной мере проти-

воположны чему-то еще: чему-то *здравому* и отвечающему положению вещей как внутри нас, так и снаружи. Оба они противоположны центру подвижного равновесия как два элементарных уклонения от него. Так, «скупость» не противоположна «мотовству» – а каждое из этих свойств противоположно добродетели «щедрости» как ее разные искажения. Они однозначны – а середина сложна. Они противоположны ее живой подвижности как конвульсивные метания – или как окаменелость. «Золотая середина» Аристотелевой этики принята Аверинцевым как познавательный метод. Метод здравомыслия (греческое sophrosyne, иначе переводимое как «целомудрие», близкое тому латинскому представлению prudentia, о котором мы говорили), слова античной мудрости и христианской аскетики. Это слово, вероятно, – одна из самых напряженных точек синтеза традиций «Афин» и «Иерусалима», сердцевинной темы Аверинцева.

Можно сказать, что та новая (древняя) рациональность, которую любит Аверинцев и которой он учит нас, есть одновременно сопротивление дурному иррационализму – и плоскому дурному рационализму. Здесь, в сложном взвешивании собственных умственных движений и в *собеседовании* с предметом вырабатывается sophrosyne, prudentia, здравомыслие, целомудрие. Та установка ума, которая всегда предпочтет *понимание – истолкованию*. Но также и «вживанию». Истолкованию – как незаконному отстранению от смысла и «вживанию» – как иллюзорному отождествлению с ним[1]. Рациональность, которая

[1] Об этом последнем бытовом искажении *понимания* прекрасно писал В.В.Бибихин: «Требование понимания апеллирует к гуманности, но часто ведет в душные лабиринты, которые хуже, чем общество деловитых стратегов, оставляющих по крайней мере душу не под надзором. Пони-

принадлежит ordo sapientiae, в конечном счете, слышит сообщение тайны, не требующее других объяснений, кроме понимания своей реальности: «Я вспоминаю сделанный в Ваймаре рисунок Гете, на котором он показал метаморфозу растений. Скромный рисунок, но на него страшно смотреть; видишь тайну живого. В конечном счете все вещи из paideia, humanitas, вещи культуры, — все это существует ради тайны, которую нельзя подделать, тайны живого»[1].

2007

мание способно обернуться таким разгулом психологии, что и одному сознанию будет невыносимо тягостно, а чем грозит нескольким, примкнувшим друг к другу, показывает история коммунального бытия.

Труд мысли и слова способен прогонять приторные мечты о родственной понимающей душе, давая взамен другое, настоящее удовлетворение, трезвую уверенность, что все надежно продуманное, удачно воплощенное заранее уже несет в себе свое будущее понимание. Которое вовсе не обязательно такое, как я ожидаю» (Понять другого // В.В. Бибихин. Слово и событие. М.: УРСС, 2001. С. 164).

[1] Из приветственного слова А.Ф.Лосеву // Бибихин. Лосев. Аверинцев. С. 321.

Символ и сила

Гетевская мысль в «Докторе Живаго»

Denn edlen Seelen vorzufühlen
Ist wünschenswertester Beruf.

«Vermächtnis»[1]

Если бы... я задумал теперь писать творческую эстетику, я построил бы ее на двух понятьях, на понятьи силы и символа ...

«Охранная грамота»

1

Пастернак мало говорит о своей связи с Гете. Множество раз, по разным поводам и в разных жанрах благодарно и, как он в конце концов признает, преувеличенно признавая свое ученичество у Р.М.Рильке[2], оглядываясь на прозу

[1] *Ибо предвосхищать (чувствовать наперед) благородные души – Вот предельно желанное призвание (нем.)*. Гете. «Завещание».

[2] Ср. в письме М.Окутюрье от 4 февраля 1959 г.: «Я всегда думал, что в своих собственных опытах и во всей своей художественной деятельности я лишь перевожу его (Рильке. – *О.С.*) и развиваю, что ничего не добавляю к его оригинальности и все время плаваю в его водах. Как мне теперь (в 1959 году! – *О.С.*) кажется, есть основания считать, что я заблуждался» // Б.Пастернак. ПСС в 11 т. М.: Слово/slovo, 2005. Т.X. Письма 1954–1960. С.427. (В дальнейшем ссылки на это издание даются в тексте статьи с указанием тома и страницы.) При этом уловить какие-то вещественные следы влияния Рильке и в прозе, и в стихах Пастернака – исключая разве что библейский цикл из «Стихотворений доктора Живаго» – не так-то

Рильке как на образец для задуманного романа[1], о Гете он ничего подобного не сказал[2]. Обширное присутствие Гете не только в романе, но во всем мире Пастернака остается не обдуманным. Вместе с ним остается по существу не обдуманной мыслительная, в своем роде доктринальная сторона творчества Пастернака – нефилософствующего философа[3], небогословствующего богослова[4]. Мы сказали: «вместе с ним», то есть с гетевским присутствием. Но это никак не значит, что при всех многочисленных линиях сходств и совпадений, которые мы постараемся отметить,

просто! Чему учился Пастернак у Рильке? По его собственным словам, «уметь видеть и любить» (X, 115).

[1] Ср.: «Спокойное, естественное изложение, соответствующее впечатлению при перечитываемом Malte Brigge». – Из черновых набросков и планов (IV, 686).

[2] Только в двух-трех частных письмах Пастернак говорит о значении «Фауста» для его работы – см. далее, прим. 1 на С. 569, прим. 2 на С. 600.

[3] Масштаб философской эрудиции и философской работы молодого Пастернака мы смогли представить совсем недавно – благодаря трудам Л.Флейшмана, издавшего двухтомник философских конспектов и заметок московского и марбургского периода: Lazar Fleischman, Hans-Bernard Harder, Sergej Dorzweiler. Boris Pasternaks Lehrjahre.Неопубликованные философские конспекты и заметки Бориса Пастернака. Т. I, II. Stanford Slavic Studies. Vol.11. Stanford, 1996. Двухтомник предварен большим исследованием Л.Флейшмана «Занятья философией Бориса Пастернака», вошедшим, вместе с другими заметками на эту тему, в том: Лазарь Флейшман. От Пушкина к Пастернаку. М., НЛО, 2006. В дальнейших ссылках – Флейшман.

В нашу задачу не входит исследование мысли Пастернака в перспективе такой философии, «философии как науки» – и, соответственно, сопоставление ее с философскими системами Г.Когена, Э. Гуссерля, А.Бергсона и др. В этом смысле сам Пастернак недвусмысленно говорит: «Никакой философии у меня нет» (X, 560). То, что мы собираемся рассмотреть – это, словами Гете, «естественное философское состояние» Пастернака.

[4] Этой стороной пастернаковской мысли занимается в последнее десятилетие А.И.Шмаина-Великанова.

мы хотим свести всю мысль Пастернака к гетеанству. С Гете хорошо начать – хотя бы потому, что мысль Гете (как и Пастернака) принадлежит началу, «месторождению» в куда большей мере, чем мысль кого-либо из философов, в том числе, и «религиозных мыслителей». Все они обычно начинают уже на шаг – на два шага – на несколько шагов отступя от этого начала, от «бесконечно ускользающей реальности», от «вдохновенного зрелища невоплощенного» (X, 490). В последний год жизни Пастернак не нашел другого имени для сравнения своего «благословенного, неслыханного и бросающего в дрожь образа жизни, деятельного и плодотворного»[1], чем Гете. Об образе жизни в первую очередь и пойдет речь.

Нужно отдать должное критической чуткости Михаила Кузмина, заметившего гетевское (и вместе с ним толстовское) начало уже в «Детстве Люверс»[2]. Без комментария, самими абзацами прозы, которые он цитирует и в которых читатель без труда различает голоса Гете и Льва Толстого[3],

[1] «Если только позволят внешние условия, я мог бы выдержать испытания благословенного, неслыханного и бросающего в дрожь образа жизни, деятельного и плодотворного, как у Гете. И конечно, я его веду, хотя тайно, в высшей степени скованно и незаметно». – Л.Л.Слейтер 31 июня 1959 (X, 512).

[2] «Как это современно по жизненности, как ново и вместе как интересно тут преломляются Гете и Л.Толстой!». «Письмо в Пекин». 1922. // М.Кузмин. Стихи и проза. М.: Современник, 1989. С. 394.

[3] «Как ни странно – некоторые страницы, некоторые отношения автора (или его героини) напоминают облегченного Льва Толстого или романы Гете. *«Мало кто знает и слышит то, что зиждет, ладит и шьет его. Жизнь посвящает очень немногих в то, что она делает с ними. Она слишком любит это дело и за работой разговаривает разве с теми только, кто желает ей успеха и любит ее верстак. Помочь ей не может никто, помешать может всякий»* и т. д. Или о солдатах: *«роты потускнели и стали*

Кузмин подсказывает нам важную догадку. Когда мы говорим о Пастернаке и Гете (а также о Льве Толстом), речь идет не о сходстве манер, а о другой, более глубокой, более неожиданной близости.

Речь идет об особом *восприятии* всей действительности, и человеческой, и нечеловеческой, об особом *внимании*, которому отвечает особый род творчества, и о необычайной ценности этого восприятия-внимания для художника. Не трюизм ли мы сообщаем? Не так ли обстоит дело с каждым сочинителем? Разве не на личном восприятии реальности в конце концов основана любая творческая попытка? О нет, дело обстоит чаще всего совсем не так: всякий вопрос о восприятии остается далеко за дверьми творческой работы, а сама эта работа представляется как «построение своего мира», «преобразование действительности» и т. п. В обсуждаемом нами случае (случаях) восприятие мира и рождение формы представляют собой единое действие: «художник... захваченный *действительностью* и увлеченный повседневностью, *горячее и одухотворенное восприятие которой* (курсив мой – *О.С.*) представляется более фантастическим, чем сказка» (X, 554).

Вос-приятие, в-нимание – хочется написать эти слова похайдеггеровски, чтобы отметить в их поморфемном значении момент «приятия», «вбирания», который в нашем случае очень важен (ср. мысль Пастернака об искусстве, вбирающем мир, о губке, а не фонтане[1]). И восприятие это

собранием отдельных людей в солдатском платье, которых стало жалко в ту самую минуту, как введенный в них смысл одушевил их, возвысил, сделал близкими и обесцветил». М. Кузмин. «Скачущая современность» // Указ. соч. С. 407.

[1] «Современные течения вообразили, что искусство как фонтан, тогда как оно – губка». «Несколько положений» (V, 24).

прежде всего зрительное. Во врожденной оригинальности взгляда (в этимологическом смысле «оригинального», то есть, первоначального), в чистоте от стереотипов, уже как будто вошедших в самый состав нашего зрения и Гете, и Пастернак видят первый дар художника и мыслителя[1]. Самое трудное, не раз повторяет Гете, – это видеть то, что видимо.

> Was ist das Schwerste von allem? Was dir das Leichteste dünket:
> Mit den Augen zu sehen, was vor den Augen dir liegt[2].

Неспособность видеть видимое, видеть открытую реальность не заменишь умением подглядывать или заглядывать за спину, чтобы обнаружить скрытое, «то, что на самом деле». Часто такой вуайеризм и принимается за «наблюдательность» художника и мыслителя. Ей учат, ее тренируют у «профессионалов». Это не только малопристойно, но, говоря по-гетевски, непродуктивно.

[1] «...Художественное дарование заключается вот в чем: надо роковым, инстинктивным и непроизвольным образом *видеть* так, как все прочие *думают*, и наоборот, *думать* так, как все прочие *видят*. ...То есть формы должны следовать из особого свойства каждого художнического внимания, как следуют выводы из мыслей остальных людей и т. д». Б.Пастернак, Письмо родителям, 12–15 июля 1914 (VII, 185). Вот одно из многих в этом роде признаний Гете: «Само мое созерцание является мышлением, а мышление – созерцанием». – Цит. по: И.И.Канаев. Гете как естествоиспытатель. Л.: Наука, 1970. С.174. (В дальнейших ссылках – Канаев.) Что касается Льва Толстого, он как будто не теоретизировал на эту тему, но в любом его описании, портрете, пейзаже мы наблюдаем это удивительное качество: Толстой видит, как все прочие думают. Он *видит*, что вспоминает лошадь и что чувствует кормящая женщина. Оптическому миру Пастернака М.Цветаева противопоставляет свой, слуховой: «Пастернак в стихах видит, а я слышу». М.Цветаева. Письма к Анне Тесковой. Прага, 1969. С. 62. Цит. по Флейшман. С. 368.

[2] *«Что труднее всего? То, что ты посчитаешь легчайшим: Видеть своими глазами то, что у всех на глазах»* («Ксении»).

Было бы грубой ошибкой спутать свежесть, первость этого зрения с известным «приемом остранения». Это никак не прием, то есть, не вопрос профессиональной техники – это вопрос жизни, вопрос дара и его сбережения. Сберегается эта оптика, по Пастернаку, усилиями совести[1]. То, что такое зрение делает с видимым миром, – никак не его «остранение», а наоборот, его «признание», приятие, вос-приятие, «восприимчивость предельного вдохновения»[2]. Новизна, которую дает такой взгляд, особого рода: это не то эффектное «отклонение от обычного», которого суетливо ищут разные «новейшие течения», а непроизвольная новизна истины[3] и новизна таланта[4]. Эта новизна стара как мир. Ее не ищут, а вдруг и непонятным для себя образом находят. Она не просто нова сама по себе: она обладает обновляющей силой[5]. Время, одержимое ценностью всего «новейшего», всех «новостей», «новинок», актуальностей, о новизне такого рода думает меньше

[1] Бездарное, «фонтанирующее» сочинительство связано у Пастернака с «отсыревшей совестью»: «Была ночь на всем протяжении сырой русской совести», – пишет он в апреле 1918 года в толстовских тульских местах, после встречи с богемными собратьями по новейшему искусству. И далее: «Ничего не изменилось на всем пространстве совести, пока писались эти строки. От нее несло гнилостностью и глиной». «Письма из Тулы» (III, 30). Совесть, которая совпадает с гениальным творчеством, другой температуры: «Книга есть кубический кусок горячей дымящейся совести – и ничего больше». «Несколько положений» (V, 24).

[2] Письмо Ж. де Пруайяр 22 декабря 1959 (X, 555).

[3] «Истина ведь всякому всегда нова, и вот, когда снова удается увидеть такого вполне истинного (wahren) человека, то кажется, что только что родился на свет». Гете. – Цит. по: Канаев. С. 34.

[4] «Талант – единственная новость, Которая всегда нова» (А.Зуевой. Б.Пастернак).

[5] «Мое учение о цвете старо, как мир, и долго его отрицать или замалчивать не удастся» // Иоганн Петер Эккерман. Разговоры с Гете. М.: Художественная литература, 1981. С. 422. В дальнейших ссылках – Эккерман.

всего. Эта новизна востребована самим предметом изображения как необходимый ей «дар речи»[1] (ср. мысль Гете о том, что новый объект создает в воспринимающем новый орган восприятия).

Можно назвать это особое восприятие-внимание-творчество *художеством мысли*, имея при этом в виду мысль не предметную и не спекулятивную, а гетевскую «созерцающую мысль» или «мыслящее созерцание» (о мысли как зрении и зрении как мысли, о думании как рисовании мы еще скажем в дальнейшем).

Но, пытаясь определить «избирательное сродство» Гете – Льва Толстого – Пастернака, главного мы пока не ухватили. Главное в том, что эта глядящая, рисующая мысль за «людьми и положениями», как за переменными величинами, символами и подобиями –

Alles Vergängliche
ist nur ein Gleichniss[2]–

исследует свой главный и единственный предмет – *Жизнь*[3]. У *Жизни* при этом могут быть и другие имена. *Правда* (Истина, Wahrheit)[4] – первое из них (мы еще уточним значе-

[1] «Если можно было бы наделить даром речи дороги, леса, русскую землю второй половины девятнадцатого столетия, – их языком, языком камней, волков и сосен был бы язык Л.Толстого» (далее в том же роде о языке Достоевского, Блока, Белого. – X, 554–555).

[2] Гете. Финал «Фауста», «Мистический хор». Букв.: *«Все преходящее – только подобье»*. В переводе Б.Пастернака: *«Все быстротечное – Символ, сравненье»*.

[3] Ср. «Мечтали о братстве. Я полон безразличной доброжелательности по отношению к большей части живых существ, которые, толпясь, наполняют жизнь – и только она сама способна внушить мне единственную настоящую любовь – любовь к ней» (X, 513).

[4] «Первое и последнее, что требуется от гения, – это любовь к правде (Wahrheitsliebe)». Гете. – Цит. по Канаев. С. 414.

ние этой *правды*, довольно неожиданное). Но также *Непреходящесть*[1], *Бессмертие* и др. Прошу терпения: речь и в этот раз идет не совсем о трюизме (чем же, дескать, еще, как не жизнью, занят любой художник?).

Точнее было бы назвать эту силу[2], *Жизнь*, не предметом, а героем мысли и больше – ее собеседником: *Жизнь* обладает безусловной субъектностью и деятельным характером – в описаниях Пастернака даже не художническим, а ремесленническим: она шьет и ладит, стоит у верстака, тешет алебастр... Впрочем, и у Гете речь часто идет о некоей чудесной мастерской *Жизни* (например, о ткацкой мастерской[3]), где она бесперебойно изготовляет свои гениальные и парадоксальные «изделья»[4] – собственные метаморфозы или символы, «живое платье божества»[5]. Относительно этого главного – и мистического, заметим, – героя, *Жизни*, тройная связка: Гете – Лев Толстой – Пастернак несомненно достоверна, в каких бы различных между собой образах

[1] «Getrost! Das Unvergängliche Es ist das ewige Gesetz, Wonach die Ros' und Lilie blüht». – («Утешься! Непреходящесть – Вот вечный закон, По которому цветет роза и лилия»).

[2] О представлении *силы*, важнейшем и для Гете, и для Пастернака, см. далее.

[3] Земной Дух в «Фаусте»: «Ein wechselnd Weben, Ein glühend Leben, So schaff ich am sausenden Webstuhl der Zeit Und wirke der Gottheit lebendiges Kleid» – *«Меняющее ткачество, Пылающая жизнь. Так я работаю на свистящем ткацком стане времени И изготовляю живое платье божества»*. (Я привожу дословный перевод в тех случаях, где Пастернак дает поэтический эквивалент оригинала, опуская некоторые детали, которые нам здесь важны.) Тот же образ ткачества Духа мы встретим у Хильдегарды Бингенской (см. дальше).

[4] Ср. у Пастернака образ ювелирной мастерской: *«Ты держишь меня, как изделье, И прячешь, как перстень в футляр»* («В больнице» – II, 174).

[5] «Es soll sich regen, schaffend handeln; Erst sich gestalten, dann verwandeln («Eins und Alles») – Оно (мирозданье) должно двигаться, действовать творя, Сначала находить себе форму, потом преобразовываться.

эта *Жизнь,* исподволь работающая над разрозненными явлениями, не представала каждому из них[1]. Тема *Жизни*, переживаемой как сплошное чудо, как редкостное счастье, как внезапно раскрывающаяся всеобщая связность и символичность, видение «жизни при прохождении сквозь нее луча силового»[2] – все это неизбежно вызывает в памяти имя еще одного исследователя «того, что есть», Марселя Пруста[3].

Вспомнив о Прусте, мы хотя бы бегло объяснимся, в каком смысле мы называем этот «предмет» Гете, Толстого,

[1] Культурное и религиозное продолжение гетевская мысль о *жизни*, основа и поэзии Гете, и его естественнонаучной мысли, нашла в труде и творчестве Альберта Швейцера, в том новом «золотом правиле», которое он предложил современности: в *этике благоговения перед жизнью* – Ehrfurcht vor dem Leben. «Я жизнь, которая хочет жить в окружении жизни, которая хочет жить», – так, по его интуиции, звучит (или должно звучать) глубинное самоощущение человека (*Kein Sonnenstrhal geht verloren.* Worte Albert Schweizers. Hyperion-Verlag. Frieburg im Breisgau, S.87). Жизнь как воля к жизни, которая есть одновременно инстинктивная, врожденная воля к коммунитарности, к дарящему существованию в среде живого, к животворению и самоотдаче: «Жизнь ведь тоже только миг, Только растворенье Нас самих во всех других Как бы им в даренье» («Свадьба») – это то, что полярно противопоставляет гетевско-толстовско-пастернаковское почитание живого и его «животворящей силы» всем другим «философам жизни» и виталистам с Ницше во главе.

[2] «Охранная грамота» (III, 186).

[3] «По существу, вся моя философия сводится, как всякая истинная философия, к оправданию, к восстановлению того, что есть». Marcel Proust. *Contre Sainte-Beuve*, Gallimard 1954, p. 303. Эти слова вполне определяют познавательный метод Гете и Пастернака, их «нефилософствующую философию». Поздний Пастернак отмечает близость Пруста (которого он прежде сторонился) и Толстого: «А эти последние страницы (*Найденное время. – О.С.*) бездонно человечны, как у Льва Толстого». О.В.Ивинской. 3 марта 1959 (X, 437).

Пастернака – *Жизнь* – мистическим. Дело в том, что все упомянутые авторы имеют в виду не некую «объективную», равномерно и безразлично присутствующую вещь, «данную нам в ощущения», которая всегда на месте, всегда под рукой и не зависит от того, кто и как ее воспринимает. Эта таинственная *Жизнь* ведет мерцающее существование. Она не «дана нам в ощущения» раз и навсегда: она иногда нам *даруется* – вместе с теми *ощущениями*, для которых необходимо появление некоторого нового органа восприятия. Эта *Жизнь* является одновременно с явлением в человеке некоего другого существа. Каждое явление – и ее самой, и воспринимающего ее существа в нас – потрясает. «Не сам он, а что-то более общее, чем он сам, рыдало и плакало в нем нежными и светлыми, светящимися в темноте, как фосфор, словами. И вместе со своей плакавшей душой плакал он сам». Так описывает это Пастернак (IV, 391). М. Пруст: «Что это за существо (оживающее и умирающее во мне), я совсем не знаю. ...(каждый раз, когда является гармония) оно получает свою пищу и вновь начинает существовать и быть счастливым. Ибо для него существовать и быть счастливым – одно. Оно моментально умирает в частном и мгновенно оживает в общем. Оно живет только в общем, общее одушевляет его и питает, и в частном оно моментально умирает. Но в то время, когда оно живет, сама его жизнь есть восхищение и счастье. Оно одно должно было бы писать мои книги»[1]. Явление ли *Жизни* (иначе: гармонии, общего) воскрешает в нас это «другое существо», это «что-то более общее, чем мы сами» – или же наоборот, оно, незнакомое нам наше «общее» существо, пробудившись в нас, хочет и оказыва-

[1] Marcel Proust. *Contre Sainte-Beuve*, p. 296– 297.

ется способно видеть эту *Жизнь*, не воспринимаемую никаким другим органом? В любом случае, как с первых опытов не перестает повторять Пастернак, бессмертие (а это, как мы слышали от него, не более чем «слегка усиленное имя жизни»[1]) существует там, где есть желание бессмертия[2]. Такое отношение бытия и желания бытия совершенно отвечает гетевскому. Что касается воспринимающих способностей того другого существа, «которое только и должно писать книги», о нем замечено в «Студенческих тетрадях»: «Это уже не та чувственность, которою человек живет. Вероятно, это чувственность, которою он бессмертен» (V, 289).

Прибегая к различениям, которые произвел греческий язык и описал великий мифолог XX века, момент, о котором мы говорим, – это восстановление жизни – *zoe* из жизни – *bios'a*[3].

[1] «Я думаю, надо быть верным бессмертию, этому другому имени жизни, немного усиленному» (IV, 12).

[2] Ср.: « Бессмертие создано теми, кто его хотят» (V, 290).

[3] К. Кереньи описывает два эти смысла так: *zoe* – это жизнь бесконечная, никак не охарактеризованная, полностью противопоставленная смерти, сама стихия или сила жизни, «нечто такое, что не подпускает к себе смерти»; *bios* – жизнь конечная, характерная, включающая в себя свою смерть (ср. *биография*). – К.Кереньи. *Дионис. Прообраз неиссякаемой жизни.* М.: Ладомир, 2007. С. 19–22. В дальнейших ссылках – Кереньи. Это греческое различение отчасти передают церковнославянское *животъ* (zoe) и *житие* (bios). Если бы это не воспринималось как дурной каламбур, можно было бы – в связи с этимологией – назвать то особое творчество, о котором мы ведем речь, *зоологией*; можно было бы назвать Пастернака, Гете, Толстого, Пруста *зоологами* (а также *психологами*, что в данном случае одно и то же). Увы, слова эти заняты другими значениями. В древнейших текстах, замечает далее Кереньи, *psykhe* (душа) отождествляется с *zoe*, так что *psykhe* может употребляться на месте *zoe* (как у Гомера, Il.XXII,161). В библейском употреблении, как известно, происходит то же отождествление «души» и «жизни», и в этом смысле следует понимать такие

Вспышки и угасания этой жизни-счастья-бессмертия и этого нашего «другого существа», для которого существовать и быть счастливым – одно и то же, много раз в своих героях и в себе самом описывал нам Лев Толстой[1]. Гете называл эту внеличную субъектность энтелехией, прижизненным бессмертием, той «бессмертной частью» человека, которая спасается в Фаусте. Пастернак называет ее *душой*, и в его употреблении – непривычном на фоне обыденного, машинально индивидуалистского[2] – это слово,

концепты, как *спасение души*. Перевод названия книги Кереньи явно неудачен: unzerstörbar, переведенное как «неиссякаемый», имеет в виду другой, более драматический смысл: жизнь, которая постоянно подвергается разрушению, но остается неразрушаемой.

[1] Самым наглядным и сказочным образом – с точки зрения ангела, отправленного учиться на землю, в поздней повести «Чем люди живы». Они живы, когда в них действует *жалость*. Так это видит ангел. «Отчего ты одарил меня жалостью, главным даром твоим, даром святого духа, из которого вытекают все остальные?» спрашивает Доктор Живаго («Из черновых набросков и планов». – IV, 712). «Мирами правит жалость» – так Пастернак отвечает финальной строке «Божественной Комедии» Данте о «Любви, которая движет солнце и другие светила». Эта жалость, которой люди живы и миры движутся, жалость как дар Св. Духа – русская версия Любви, слова немного неясного в русском языке, немного отвлеченного.

[2] Нечто вроде «характера» или «суммы всех чувств биографического я». То древнее значение *души*, которое действует у Пастернака, не имеет ничего общего с традиционным тройным делением человеческого существа на тело-душу-дух (и следующими за этим противопоставлениями *душевного* и *духовного*).У меня хранятся записки моей пятилетней племянницы, которая писала их, едва выучив буквы, и подписывала: «От Даши и ее души». Помня ее тогдашние сообщения о том, что у нее душа то есть, то нет, и когда ее нет, она видит в человеке разные подробности, например, толстый он или тонкий и т. п., а когда душа есть, она не видит в нем «ничего, только его», я перевела бы эту подпись на богословский язык таким образом: «От Даши и от образа и подобия Божия в ней». Этот образ и подобие видит в другом тоже образ и подобие, а не глину со всеми ее подробностями. *Zoe* видит *zoe*, а не *bios*.

душа, несет в себе то свое древнейшее значение, о котором говорит К.Кереньи. Они – *жизнь* и *душа*, «другое, общее существо» в нас, *zoe* и *psykhe* – впадают в сон и пробуждаются, умирают и воскресают. Мы теряем с ними связь как будто навсегда – и вдруг вновь и *беспричинно*[1] обнаруживаем ее. Неуправляемая, необладаемая природа этой *Жизни* и *души* сходна с тем, что художники традиционно называют вдохновением: с опытом Совсем Другого. О власти этой *души* над собой – силы не только не психологической, но в определенном смысле антипсихологической (Гете назвал бы эту силу *демоном* в античном смысле, см. ниже) – говорит Пастернак, не надеясь быть понятым [2].

Вот что важно – и что только у Пастернака выражено с последней окончательностью: бессмертие это совсем особого рода. Это не бессмертие того, что бессмертно по самой своей природе (здесь мы еще остаемся в классической платоновской интуиции), это воскресение смертного из смертности. Эта *Жизнь*, в своем постоянном сопоставлении со смертью и смертностью, в жестоком испытании смертью и смертностью, переживается как приходящая *после* смерти, как *воскресение из мертвых.* «Мое другое я», «нечто более общее, чем я сам» – это «я воскресающее из мертвых».

Переживание *живого* как встающего *над* смертью, *живого* как *уже воскресшего, уже победившего смерть, живого* как *пасхального* выражают слова пастернаковского героя, ко-

[1] «Жизнь вернулась так же беспричинно, Как когда-то вдруг оборвалась» («Объяснение». – IV, 521). О настоятельной теме *беспричинности* всего значительного у Гете и Пастернака мы еще скажем в дальнейшем.

[2] «Я себя совершенно не знаю, такое чрезмерное значение имеет власть моей души надо мной и над всем, что со мной происходит. Я никогда не знаю, кем или чем я буду в следующую минуту...» (X, 163).

торыми он утешает умирающую: «Вот вы опасаетесь, воскреснете ли вы, а вы уже воскресли, когда родились, и этого не заметили» (IV, 69).

В этом смысле следует понимать пастернаковское переживание святости всего сущего и живого (переживание Гете и Швейцера, Льва Толстого и Марселя Пруста и Гельдерлина с его «das heilige Leben») – воскресшего, воскрешенного, пасхального – и святости гения, который «неотступно размышляет о смерти и неотступно творит этим жизнь» (IV, 91). Творчество – в этой мысли – чудесно не в метафорическом, а во вполне предметном смысле: оно есть чудотворство потому, что занято невозможным: не более и не менее как «усильем воскресенья»[1], преодолением смерти, задачей, которая, по мысли Пастернака, поставлена перед всей историей человечества. И Пастернак, и Гете не раз говорят, что только невозможное вполне реально и что каждая вещь исполняется только в собственной невозможности. Самым явным образом этой невозможной задачей занят художник, имеющий дело с символами, «потому что в единстве идеи, в символе находит этот мир свое окончание и завершение» (V, 282). А окончание или завершение этого мира, как мы много раз читали у Пастернака, есть его бессмертие, его *zoe*[2].

[1] «Что только-только распогодь, Смерть можно будет побороть Усильем Воскресенья» («На Страстной». – IV, 518).

[2] «...Мысль об истории как о второй вселенной, воздвигаемой человечеством в ответ на явление смерти с помощью явлений времени и памяти» (IV, 67). Обратим внимание на то позитивное, созидательное значение, которое несет здесь – в контраст множеству мыслительных систем – «явление времени». Обыкновенно *время* видится как разрушительная стихия, смерть в действии, так что *память* противостоит *времени*, сохраняя то, что оно уносит. У Пастернака *время* и *память* сотрудничают! Ср. гетевский образ «ткацкого стана времени».

Постоянные упоминания о «более общем, чем я», о «жизни, возможной только в общем», о приобщенности к некоторому целому, об общении неслучайно связаны у авторов, которых мы здесь вспоминаем, с темой епифании *Жизни*. «Ожить от обморока»[1] и значит оказаться в общем: оказаться гением. «Область подсознательного у гения не поддается обмеру. Ее составляет все, что творится с его читателями и чего он не знает» (III, 158). Эта мысль Пастернака об «общем бессознательном» гения совершенно отлична от юнговского «коллективного бессознательного»: ведь такое бессознательное включает в себя не общие для всех внеличные архетипы, а другие души, другие личности и их будущее! Близкий этому смысл имеют в виду и слова о «предвосхищенье, видении наперед благородных душ» из «Завещания» Гете, взятые в эпиграф. Что делать с *таким* бессознательным современной психологии, рассматривающей индивидуальную психику как замкнутую монаду, мир на одного? А ведь Гете и Пастернак говорят сущую правду! Каждый добросовестный читатель знает это изумление: ну откуда он (она) в своем двенадцатом (пятом, восемнадцатом) веке мог знать это обо мне? Биографически переживаемый автором опыт бывает поводом, намеком, подсказкой, позволяющей догадаться о таком же опыте, но в его настоящем, сильном и полном переживании, который принадлежит (или будет принадлежать) другому человеку. Это будет точное выражение чувства *кого-то другого*. Мы его не чувствовали, когда писали: только предчувствовали.

[1] «Всю ночь читал я Твой завет И как от обморока ожил» («Рассвет». – IV, 540).

В перспективе творчества момент приобщения к целому – это момент, когда в поэтах говорит Поэт, один для всех времен и языков (тема тройной переписки Пастернак – Цветаева – Рильке; этот мотив можно прочитать в духе дурной мистики, дешевой медиумичности, но имея в виду общие основания мысли всех трех корреспондентов, делать такое нелепо: мы слышим этого Поэта в поэтах, когда в их словах звучит по-настоящему «крылатое» слово, когда «в слово сплочены слова»)[1].

Это и есть предпосылка знания – точнее, опознавания – символов, в*и*дения в символах (выяснение того, что такое символ у Гете и Пастернака, мы пока оставляем на потом). «Это мысль, что общение между смертными бессмертно и что жизнь символична, потому что она значительна» (IV, 558). Помеху такому знанию составляет не интеллектуальная слабость, не отсутствие какой-то особой посвященности, а отчужденное, несчастное существование, не ведающее о целом, не видящее себя в целом, чувствующее себя отвергнутым, проживающее жизнь вне жизни. То, «чем люди не живы», «скудоумие будней и чертовщина посредственности», то, что охраняет себя от жалости (см. выше) и изумления, в котором начало всякого смысла. Начало и цель:

Zum Erstaunen bin ich da. –

[1] Ср. в ранних тезисах Пастернака: «Итак, бессмертие есть Поэт; и поэт никогда не существо – но *условие для качества*» (V, 318). Более развернуто и описательно – в романе: «В такие минуты Юрий Андреевич чувствовал, что главную работу совершает не он сам, но то, что выше его, что находится над ним и управляет им, а именно: состояние мировой мысли и поэзии и то, что ей предназначено в будущем, следующий по порядку шаг, который предстоит ей сделать в ее историческом развитии. *И он чувствовал себя только поводом и опорной точкой* (курсив мой – *О.С.*), чтобы она пришла в это движение» (IV, 434–435).

Для изумления я здесь: то есть, «я здесь, чтобы изумиться» – и: «я здесь, чтобы сделать нечто изумительное». Другие цели не слишком реальны. Так думают и Гете, и Пастернак[1].

2

Наблюдение Михаила Кузмина о присутствии Гете в прозе Пастернака не имело продолжения в пастернаковской критике, во всяком случае, насколько это известно нам. Что особенно странно в отношении к «Доктору Живаго».

Две очевидные вещи – многозначительная перекличка имен протагонистов («Доктор Фауст» – «Доктор Живаго») и факт одновременной работы над переводом «Фауста» и романом[2] – даже это, кажется, не привлекло особого внимания исследователей. Как видно по черновикам, взаимопроникновение двух этих пространств могло выразиться и в том, что главный герой, наряду с Пушкиным и Блоком, будет думать и писать о Фаусте[3]...

Эффектное сближение: доктор Фауст – доктор Живаго! Легко вообразить, в какую сторону это может нас повести. Художник и дьявол, искусство и демонизм[4]... Где же он, не-

[1] Ср. «Главное мое стремление передать неожиданность реальности, ее появления, жест удивления...» (X, 494).

[2] Перевод первой части «Фауста» непосредственно следовал за работой над первыми главами романа, а перевод второй заполнил перерыв в работе над ним длиной в три четверти года (X, 290–291).

[3] «Другая работа будет посвящена Гетевскому Фаусту ... поэзии, творчески раздвигающей границы привычного создания...» (V, 612).

[4] Гете много думал о демоническом, но употреблял это слово в дохристианском, античном смысле. Так, на вопрос Эккермана, демоничен ли его Мефистофель, отвечает: «Нет, Мефистофель слишком негативен, демоническое же проявляется только в безусловно позитивной деятельной силе» (Эккерман. С. 412).

видимый невооруженным глазом Мефистофель пастернаковского романа, с которым русский Фауст, Юрий Андреевич Живаго, заключает роковую сделку? Не посмотреть ли в этом луче на фигуру загадочного благодетеля Евграфа, «тайной неведомой силы, лица почти символического»?[1] Другой кандидат на роль Мефистофеля – Комаровский, соблазнитель Лары и погубитель отца Юрия Андреевича. Но в этом случае говорить о какой-то сделке Доктора с ним, причем сделке, способствующей «творчеству и чудотворству», совсем нелепо.

Все соображения такого рода придется сразу же оставить. Пастернак просто не верит в реальность духов зла, как их представляет церковная традиция; в гетевском Мефистофеле или в участниках Вальпургиевой ночи он не видит ничего кроме аллегорий, условных фигур, отвечающих «критерию достоверности в религиозную эпоху»[2]. У нас, полагает он, другой, свой критерий. Вероятно, и сам Гете, сын Просвещения, думает об этом не иначе. Да и герой его, Фауст, с высоты просвещенного разума смотрит на «бабьи бредни» про ведьм и прочую нечисть, на низовую – ку-

[1] «Может быть, состав каждой биографии... требует еще и участия неведомой силы, лица почти символического, являющегося на помощь без зова, и роль этой благодетельной и скрытой пружины играет в моей жизни мой брат Евграф?» (IV, 287). Какая-то двусмысленность этого образа открывается доктору после первой встречи с ним, в тифозном бреду: «Совершенно ясно, что мальчик этот – дух его смерти или, скажем просто, его смерть. Но как же может он быть его смертью, когда он помогает ему писать поэму, разве может быть польза от смерти, разве может быть в помощь смерть?» (IV, 205).

[2] Ср. о чудесах из жития Елизаветы Венгерской: «Это ничего, что голос естественного права облечен тут в форму чуда. Таков критерий достоверности в религиозную эпоху. У нас – свой, но нашей защитницей против казуистики природа быть не перестанет» (III, 173). Казуистика здесь – инструмент тирании.

хонную – магическую практику. С усмешкой нашего современника постмодерниста он отвечает на предложение подписать договор кровью:

«Какие-то ходульные условья!»

Тут даже инфернальный циник Мефистофель замечает ему:

«Кровь, надо знать, совсем особый сок!»

Однако сюжет «Фауста», народный средневековый сюжет о сделке книжника с дьяволом (о продаже бессмертной души за всеведение и всемогущество, за превосхождение «человеческого, только человеческого») думает по-другому. Судьба Гретхен, которая оказалась повинна в смерти матери, младенца и брата, да и судьба самого Фауста показывают, что такие «аллегории» не дремлют. Гете, преобразуя народную легенду, сообщил своему Фаусту метафизический объем (еще отчетливее это сделал Томас Манн в своем Леверкюне) и поубавил этого объема у Мефистофеля[1], но ход событий остался по существу тем же.

Вот как Пастернак-переводчик резюмирует содержание гетевского «Фауста»: «Фауст» Гете – это чудодейственная драма о чудотворстве. О творческом, о деятельном начале исторического существования. О чуде творения, которое перерастает границы пространства, образует содержание столетий, разрушает его и возрождает вновь, которое по-

[1] М.В.Юдина, впрочем, по-настоящему, как в «религиозную эпоху», боялась этого Мефистофеля и находила его красноречие, «порой гениальное», опасным (X, 13). Несомненный ореол жути происходящего (читатель немецкого текста «Фауста» переживает его сильнее) связан, по моему впечатлению, не с самой этой фигурой, плоской и гаерской, а, скорее всего, с общим ритмом действия, с нарастанием плененности и ослепления героя.

гружает природу в поэзию, предсказывает и обеспечивает будущее, будучи его причиной. <...> Драма утверждает святость и бессмертие гениальности и действенность этого порыва и подвига» (X, 290–291).

Не будем обсуждать это удивительное, ни на что не похожее истолкование «Фауста», с текстом которого Пастернак был знаком, как мало кто[1]. Кажется, весь гетевский сюжет сопротивляется такому чтению: какие собственно чудеса совершает Фауст? Каким творчеством он занимается после того, как связался с Мефистофелем? Фокусы и авантюры – вот что предлагается ему для утоления его бессмертной жажды, одобренной самим Творцом в «Прологе на небесах», «блаженной тоски», святого недовольства собой[2]. Начиная с чудесно возвращенной молодости. Как совсем просто заметил по этому поводу Честертон: «став молодым, он сразу же стал подлым и начал с того, что подло соблазнил девицу». Если мы вспомним, какое значение «чудесная молодость» имеет в мысли Гете (свойство всего истинного и великого, которое не только само не стареет и не ветшает, но, как молодильные яблоки русской сказки, способно возвращать молодость тому, кто его воспримет) – и сравним это со второй молодостью Фауста, мы оценим качество всех чудес, какими Мефистофель услуживает Фаусту. Это не что иное, как пародия на чудеса и на историческую деятельность.

[1] Комментарии к «Фаусту», которые хотел сделать сам Пастернак, раскрыли бы нам, вероятно, это его удивительное прочтение. Но в такой работе переводчику было отказано, о чем он с горечью не раз говорит в письмах этого времени: такого рода вещи поручались идейно-зрелым людям.

[2] Впрочем, не менее удивительна пастернаковская характеристика «Записок Мальте Лауридса Бригге» (наиболее экспрессионистского из сочинений Рильке) как «изложения спокойного и естественного»!

Пастернак удивительным образом не принимает во внимание эту явную трагическую пародийность, этот трагифарс, в который рухнул Фауст. Но дело не в этом. Мы слышим, что слова Пастернака о «Фаусте» с точностью суммируют замысел его собственного создания, «Доктора Живаго». В стихотворном чекане эту идею «драмы чудотворства» дает финальная строфа «Августа»:

Прощай, размах крыла расправленный,
Полета вольное упорство,
И образ мира, в слове явленный,
И творчество, и чудотворство.

«Святость гениальности» – не соединение двух «сильных» и «высоких» слов с туманным содержанием, о которых с уверенностью можно сказать одно: что обыкновенно их противопоставляют. Вполне конкретный, точный смысл их соединения, ясный для Пастернака как день, мы увидим ближе в связи с нашей темой *символа* и *силы*, темой характерно пастернаковской – и характерно гетевской.

3

Итак, мы будем говорить не столько о сопоставлении двух этих «драм о святости и бессмертии гениальности», но о гетевском присутствии в «Докторе Живаго»[1] и шире – в

[1] Естественно, Гете и его «Фауст» – не единственный, говоря структуралистским языком, «код» «Доктора Живаго». Мне уже приходилось писать о конструктивном для общей композиции романа тексте православной Панихиды, к которой отсылает первая же фраза повествования (см. наст. изд.: Литургическое богословие смерти). В роман впадают многие истоки, европейские и русские, и прослеживать судьбу каждого из них в ткани романа чрезвычайно интересно (как это сделал, например,

мире Пастернака. Собственно в романе Гете участвует не только своим «Фаустом»: еще существеннее, как мы увидим, присутствие Гете-натуралиста, Гете-мыслителя и отчасти Гете-прозаика. Немного о последнем.

В повествовании «Доктора Живаго» заметны некоторые характерные черты гетевской романистики, непривычные для русского читателя. В частности, это сам масштаб отношений протагониста и автора, при котором герой создается как «заместитель», как «другая версия моей жизни», иначе: как попытка найти для своей жизни – *zoe* – другой *bios*, со всеми его составными: происхождением, профессией, внешностью, характером и т. п., вплоть до смерти, непременно входящей в любую «биографию» (у Гете таковы Вертер, и особенно Вильгельм Мейстер[1]). Небиографическая жизнь автора, его *zoe- psykhe* при этом находит себе место в песне (в «Песне арфиста», «Песне Миньоны») и в стихе («Часть семнадцатая» романа), чьему бы авторству эти песни и стихи в ансамбле сочинения не были приписаны.

Еще важнее другая общая черта: символическая, а не психологическая мотивация действий и событий. Чем отличается символическая мотивация от психологической? Дру-

датский славист Петер Йенсен со «Снежной королевой» Г.-К. Андерсена). Интересно и сопоставление с «Идиотом» Достоевского – см. наст. изд.: Неудавшаяся епифания. Два христианских романа, «Идиот» и «Доктор Живаго».

[1] В одном из писем (З.Ф.Руофф, 1947 год) Пастернак указывает на эту связь: «Время, обнимаемое романом, 1902–1945 г. по духу это нечто среднее между Карамазовыми и Вильгельмом Мейстером» (IX, 492). Впрочем, в других письмах Пастернак намечает другие параллели: в письме той же корреспондентке в 1955 г. «в немецких измерительных единицах» он располагает свой роман между Рильке, Е.-П.Якобсеном и Г.Келлером (X, 115).

гим качеством причин. Это не «ближайшие причины», которые легче всего предположить и из которых все якобы механически следует, а причины другого, непредвиденного обыденным сознанием яруса. «Они любили друг друга не из неизбежности, не «опаленные страстью», как это ложно изображают. Они любили друг друга потому, что так хотели все кругом: земля под ними, небо над их головами, облака и деревья. Их любовь нравилась окружающим еще, может быть, больше, чем им самим» (IV, 427). Приблизительно такова мотивация и философия человеческих связей в «Избирательном сродстве» Гете. Они возникают по тем же законам, что связи минералов, цветов, живых организмов. До того, как возникли, они как бы предвосхищены самим порядком вещей. Момент явления великого – равно в человеческой действительности или творчестве – Гете описывает как «совпадение необходимого и невозможного» или же как «схождение необходимости и (личной) воли». В этом же смысле Пастернак говорит о том, что все великие любовные сюжеты мировой поэзии (Тристан и Изольда, Ромео и Джульетта) имеют своей темой не страсть, а силу (см. об этом дальше). Критики с точки зрения психологической тонкости и правдоподобия, по образцам большого русского романа 19 века, перипетии и характеры «Доктора Живаго» часто не выдерживают. Но они и не берут на себя обязательства выдерживать их! Это другая школа письма: это письмо *сказки*[1], то есть жанра, ор-

[1] *Сказка* у Пастернака – не формальная, а смысловая категория. Так он видит состав мира. Ср. в письме Н.Табидзе 1946 года: «Ах, Нина, если бы людям дали волю, какое бы это было чудо, какое счастье! Я все время не могу избавиться от ощущения *действительности, как попранной сказки*» (IX, 480). О второй книге романа Пастернак прямо пишет: «я действительность, то есть совокупность совершающегося, помещаю еще

ганизующий принцип которого Гете выразил в одной из своих «Ксений»:

> Два десятка персон принимают участие в сказке.
> «Ну, и что они все делают?» Сказку, мой друг.

Этим «персонам» (действующим лицам) некогда иметь характер и психологические изгибы. Все, что от них нужно для сказки, повествователь не обинуясь сообщает нам сам, не предоставляя героям возможности свободно и неожиданно, больше в действиях, чем в словах («что они все делают?») – а вообще говоря, непонятно в чем – раскрываться перед глазами читателя, как это делают герои «большого реализма» девятнадцатого века. Этого волшебства «совсем живых», совсем милых людей Толстого или Чехова в прозе Пастернака мы не встретим. Не встретим и в гетевской. Память о «дореалистическом», сказочном и символическом методе (свойственном не только гетевской, но и другой германской прозе: вспомним Новалиса, Гельдерлина) сняло бы многие недоразумения в отношении письма «Доктора Живаго». Но дело, вообще говоря, не в генеалогии (мотивация прошлым – как раз несимволическая мотивация). Это письмо не только «дореалистическое», но – для автора в первую очередь – «послереалистическое». Отвечая своему английскому корреспонденту, поэту и издателю Ст.Спендеру, Пастернак определяет отличие собственного реализма от классического реализма XIX века: в последнем, по его описанию, правит закон детерминизма, «железной цепи причин и следствий», «последствий и возмездия»: «Я бы представил себе (выражаясь метафорически), что видел природу и

дальше от общепринятого плана, чем в первой, почти на границе сказки». Письмо Т.М.Некрасовой, 1954 г. (X, 56).

вселенную не как картину, неподвижно висящую на стене, но как расписанный холщовый тент или занавес в воздухе, непрестанно колышущийся и раздуваемый каким-то невещественным, неведомым и непознаваемым ветром»[1].

Похожее, но, пожалуй, еще более интенсивное уподобление для своего видения мира Пастернак находит в письме к Ж. де Пруайяр: «Как если бы живописное полотно, картина, полная беспорядочного волнения (как, например, «Ночной дозор» Рембрандта), была сорвана и унесена ветром – движением, внешним по отношению к движе-

[1] Письмо Ст.Спенсеру 22 августа 1959 (X, 523). Не напоминает ли этот «тент или занавес» «живое платье божества», которое у Гете ткет земной дух? Подобным образом Пастернак говорит о своем символизме в других письмах (см. X, 379, 477, 482, 485, 489, 494). Нельзя не заметить, что все эти письма, раскрывающие важнейшие творческие темы, Пастернак отправляет своим европейским корреспондентам, переводчикам, критикам и просто читателям, писателям и поэтам, новым друзьям: Дж.Харрису, Ю.-М.Кайдену, Ж. де Пруайар, Э.Пельтье, Ренате Швейцер, Бригитте Фишер, А.Камю, Т.С.Элиоту, А.-М.Рипеллино... «Роман вокруг романа», «непринужденный, задушевный и важный разговор» с достойнейшими людьми эпохи «в далеком мире» (X, 509), который подарили Пастернаку последние годы, составляет фантастический контраст поистине дьявольскому разрыву диалога с соотечественниками и особенно с «коллегами» литераторами на родине. Эти важнейшие мысли часто выражены на других языках – немецком, французском, английском, и Пастернак не раз сетует, что чужой язык не позволяет ему высказать все удовлетворяющим образом. Но кому он мог бы писать это по-русски? Нине Табидзе, грузинским поэтам, сестрам в Оксфорд, старым русским эмигрантам. Пониманию, почтению, готовности слушать, которое обнаружил «дальний мир», российская словесность обязана возникновению последнего великого опуса Пастернака – его эпистолярия последних лет, нового жанра, художественный статус которого он сам, вероятно, не оценил. Следующий шаг Пастернак предполагал сделать в форме пьесы. Но жанр послания – такого, своего рода соборного послания, которое адресаты читают другим и переписывают для других, куда новее! Эту жанровую новацию оценил Б.Зайцев, написавший Пастернаку, что его письма «составляют «конкуренцию Петрарке»» (X, 470).

нию, изображенному и видимому на картине. Как будто этот вихрь, вздувая полотно, заставляет его вечно улетать и убегать, постоянно ускользая от сознания в чем-то самом существенном»[1]. Этот перехлест двух движений – блестящее описание символического или сказочного письма, которое приходит после классического реализма, но несет в себе древнее, дореалистическое восприятие.

Нужно заметить, что этот невещественный, неведомый и непознаваемый ветер веет в повествовании романа с разной силой – и когда этот занавес совсем спокоен (очень предметные, натурально выписанные эпизоды с «характерами», а значит, с причинами и следствиями, с «обстоятельностью», по слову самого Пастернака (X, 80), его можно принять за ту же «картину на стене» действительности реализма XIX века. В других же эпизодах (и особенно, как мне кажется, не в фантастических совпадениях и встречах, вроде появления Евграфа Живаго в самых неожиданных местах сюжета или «случайного» появления Лары на похоронах Живаго, а в таких сценах, как расставание Лары и Доктора) занавес треплется вовсю, и растерянный читатель не знает, как это можно понять и объяснить с точки зрения «стены». «Ну и что они все делают?» Неравномерная сила символичности, неоднородность повествования – вот что затрудняет чтение романа. Если бы этот занавес был расписан совсем условно, как, скажем, у Кафки, вопросов бы не возникало.

[1] X, 490. В попытке анализа «Ночного дозора» я пыталась показать, что этот ветер, уносящий все движение полотна, изображен на самой картине – в странном образе «маркитантки». – О.Седакова. Рембрандт. «Ночной дозор». 1642. Из «Писем о Рембрандте» // сб. Дозор как симптом. М.: Фаланстер, 2006. С. 277–295.

4

Но вернемся к «Фаусту». Главное, что связывает два эти сочинения, это их сюжет, их самая общая тема: и «Фауст» Гете, и «Доктор Живаго» имеют в виду рассказ о Человеке – и обо Всем (о Мире, Жизни, Творении), о Человеке в его отношении ко Всему. Человек здесь прежде всего – существо познающее (два «доктора»). То, что этот человек хочет знать, есть целое, *все*, не больше, не меньше. Существенно, что речь при этом идет не о человеке исключительном, но о человеке символическом[1] – то есть, о каждом. Об образе человека[2]. «Каждый родится Фаустом, чтобы все узнать, все испытать, все выразить»[3]. Форма знания при этом не слишком существенна; обращение к той или другой (к науке или к искусству) происходит по противоположным причинам: по закону отталкивания от наличного положения дел – или по закону притяжения. «О том, чтобы Фаусту быть ученым, позаботились ошибки предшественников и современников. ...О том, чтобы Фаусту быть художником, позаботились заразительные примеры учителей» (IV, 283). Эти размышления из дневника Юрия Андреевича по существу описывают творческую судьбу не Фауста, а

[1] В том смысле, в каком Гете говорит, что его «прарастение» – растение символическое (а отнюдь не «идея растения», как подсказывает ему Шиллер) потому, что оно присутствует в каждом растении как его изначальная формообразующая форма, forma formans.

[2] Эта идея о человеке как существе в первую очередь познающем перекликается со святоотеческой антропологической мыслью о праведной жизни как бессмертном гнозисе: «человек молитвы, для которого познание тождественно жизни, а жизнь – бессмертию...» // Оливье Клеман. Истоки. Богословие отцов Древней Церкви. Тексты и комментарии. М.: Путь, 1994. С. 227. В дальнейших ссылках – Истоки.

[3] IV, 283. Чтобы понять эту фразу так, как она сказана, нужно постараться не услышать в имени Фауст всего привычного для нас «демонического» антуража.

самого Гете, который говорил, что великое наследство, которое он получил в науке, – это ошибка Ньютона[1], тогда как его великое наследство в искусстве – гений Шекспира.

«О том, чтобы Фаусту быть никем», продолжим мы этот ряд, заботится дух века сего, то зло, которое Пастернак видит не в образе средневековых чертей, а в анонимной силе «скудоумия будней и чертовщины посредственности»[2]. Этот дух, несомненно, древнее нового режима, который, как мы видим в романе, с последовательностью одержимого истребляет и изгоняет все достойное, одаренное и просто профессиональное в обществе и человеке. Но никогда прежде этот дух не действовал таким немудреным образом: речь идет уже не о «сделке», как у Фауста с Мефистофелем, а об ультиматуме: сдавай душу – или конец. При предложении ему такого «договора» Пастернак всерьез вспоминает продажу души – и говорит о Дьяволе уже не в условных аллегориях «религиозной эпохи»: «Все мое существо восстает против такой расписки, этого договора Фауста с Дьяволом о своем будущем, о Божественной благодати, которую невозможно предвидеть, против ужасной системы, захватывающей и подчиняющей себе живую душу, делая ее своей собственностью»[3].

Под власть этой чертовщины и скудоумия рано или поздно попадают почти все действующие лица романа (в их числе и нашедший эти замечательные выражения Ми-

[1] «Для того чтобы составить эпоху в истории... необходимы два условия: первое – иметь недюжинный ум и второе – получить великое наследство. *Наполеон* унаследовал Французскую революцию, *Фридрих Великий* – Силезскую войну, *Лютер* – поповское мракобесие, а мне в наследство досталась ошибка в учении Ньютона» (Эккерман. С. 127).

[2] О христианстве: «Этот праздник, это избавление от чертовщины посредственности, этот взлет над скудоумием будней...» (IV, 124).

[3] Письмо Ж. де Пруайяр от 17 апреля 1959 (X, 463).

ша Гордон, ученик Веденяпина и ближайший гимназический друг Живаго). Ларису и Юрия Андреевича соединяет прежде всего незатронутость этим духом. «Еще больше, чем общность душ, их объединяла пропасть, отделявшая их от остального мира. Им обоим было одинаково немило все фатально типическое[1] в современном человеке... и та смертная бескрылость, которую так старательно распространяют неисчислимые работники наук и искусств для того, чтобы гениальность продолжала оставаться большою редкостью» (IV, 392). Их общение – «узнавание все нового и нового о себе и жизни» (там же).

Итак, познание, область действия которого почти безразлична. Успех[2] этого познания совпадает с «исцелением» мироздания, действительности, «попранной сказки»[3] (опять же, два «доктора» – теперь в другом, медицинском смысле; у второго к тому же есть «сестра милосердия» – Лара: при исполнении этих обязанностей, фронтового доктора и сестры милосердия, начинается их сближение), с «усильем воскресенья». По меньшей мере, с правильно поставленным диагнозом болезни (тема диагностического дара Живаго) и точным прогнозом. Это знание диагностическое и прогностическое.

[1] Типическим Пастернак называет то, что хочет занять заранее установленные места: стать, допустим, «ученым» или кем угодно еще, исходя из того, как эта позиция понимается в данный момент.

[2] Слово «успех», в отличие от М.Цветаевой, Пастернак понимает не в противопоставлении глаголу «успеть», а как прямое образование от него. Вообще говоря, необходимо было бы составить какой-то общепонятийный словарь Пастернака, употребляющего общеизвестные слова (как «душа» и «совесть», о которых мы говорили) в несколько другом, «первом» смысле.

[3] «Ах, Нина, если бы людям дали волю, какое бы это было чудо, какое счастье! Я все время не могу избавиться от ощущения *действительности, как попранной сказки*» (IX, 480).

Не безразлично и то, что история этого символического человека, Фауста, Живаго, представлена как зрелище, как театр. Это открыто заявлено у Гете, и совсем не так очевидно для нас у Пастернака. Все-таки это роман в семнадцати частях, а не драма в актах и «сценах», как «Фауст» Гете! Однако драматургический замысел с самого начала лежал в основании этой прозы. «Я думаю, что форма развернутого театра в слове – это не драматургия, а это и есть проза. ...В замысле у меня было дать прозу, в моем понимании реалистическую, понять московскую жизнь, интеллигентскую, символистскую, но воплотить ее не как зарисовки, а как драму или трагедию...»[1]. Внимательный читатель заметит в романе знаки этого жанра, «театра в слове». Два гетевских Пролога к «Фаусту» (и стоящая за «Прологом на небесах» завязка библейской «Книги Иова») по существу соединяются в стихотворении «Гамлет»: в нем одновременно звучат и тема Промысла, решения на небесах (аллюзия Гефсиманской молитвы), и тема режиссерского замысла. «Гамлет» – прибереженный к концу театральный пролог «Доктора Живаго»: он открывает его стихотворную часть – и второй раз, уже по-настоящему, поднимает занавес над событиями, рассказанными к этому моменту до конца и дальше, до эпилога, – надо всем, что мы прочли. Оказывается, это была драма, действо, зрелище.

Гул затих. Я вышел на подмостки[2].

[1] Стенографическая запись авторского предисловия перед домашним чтением глав из романа, сделанная Лидией Чуковской (V, 167–168).

[2] Е.Б. и Е.В.Пастернаки, комментируя первый законченный прозаический опыт Пастернака, «Апеллесову черту», проницательно отмечают в ней раннее эхо этого гамлетовского «выхода на подмостки»: «Да, это снова подмостки. Но отчего бы и не позволить мне побыть немного в полосе полного освещения? Ведь не я виной тому, что в жизни сильнее

Герой романа выходит на подмостки на первой его странице, под панихидное пение на похоронах матери. «...Забросали могилу. На ней вырос холмик. На него взошел десятилетний мальчик. ... могло показаться, что мальчик хочет сказать слово на материнской могиле» (IV, 6). Вот начало драмы. «Могло показаться». Здесь начинает действовать «замысел упрямый», который герою придется исполнить.

Как связать с этой театральностью известный, еще в начале пути заявленный Пастернаком отказ от «зрелищного понимания биографии» поэта» (III, 226)? Можно сказать так: действие драмы переносится из публичного, социального театра, из заурядной театральщины в театр космический. Зрителями этого зрелища становятся небеса, деревья, горы. Они глядят из партера и с галерки:

> На меня наставлен сумрак ночи
> Тысячью биноклей на оси.

Кстати, зрителей из числа собратьев по человечеству в момент «представления» может и не быть – как их нет в первой сцене романа, как их нет в этих стихах:

> Я один. Все тонет в фарисействе,

как во всей судьбе героя, которая в своем замысле – судьба, скрытая от публичного внимания, намеренно неприметная (она вплоть до эпилога остается по существу невидимой – невидимой в своем общем сюжете, в своем смысле –

всего освещаются опасные места: мосты и переходы. Какая резкость! Все остальное погружено во мрак. На таком мосту, пускай это будут и подмостки, человек вспыхивает, озаренный тревожными огнями... на его освещение людьми была потрачена бездна огня...» (III, 15–16, 540).

даже для его ближайших друзей[1]). Как нет этих зрителей – последуем смелости Пастернака – в сцене Гефсиманской молитвы. Но и при отсутствии зрителей-людей (и даже с особенной силой в случае их отсутствия) происходящее «на подмостках» не перестает быть наблюдаемым, быть Зрелищем, а действующее лицо – Героем. «Жизнь прожить» – значит удовлетворить *эту* публику,

Привлечь к себе любовь пространства,

исполнить замысел *этого* Драматурга:

Я люблю Твой замысел упрямый
И играть согласен эту роль[2].

Нужно вспомнить замечательную мысль молодого Пастернака о театре как о том, что превращает *явление* в *заявление*, иначе говоря, в речь обращенную, речь от первого лица, произносимую с полной решительностью и определенностью в ожидании ответа, – «феномен на уровне бессмертия» (V, 318). В этом повороте театр есть символ искусства вообще. В этом свете художник, как режиссер, выводит каждую вещь, которой он занят, на подмостки и дает ей слово – и таким образом любой предмет, включенный в натюрморт, из явления превращается в заявление. Он смотрит на нас, как лицо с фаюмского портрета. Мастер такого нетеатрального театра – несомненно Рембрандт.

[1] Сам Пастернак в этом же смысле знает, что его поздние годы не увидены: «Вероятнее всего, через много лет после того, как я умру, выяснится, какими широкими, широчайшими основаниями направлялась моя деятельность последних лет, чем она дышала и питалась, чему служила» (X, 326).

[2] Ср. шутливое уподобление Творения режиссерской постановке в стихотворном посвящении Вс. Мейерхольду (I, 215).

Чем меньше расхожей театральности в таком зрелище, чем меньше заметен свет рампы, а больше – «свет повседневности»[1], тем сильнее театр как «феномен на уровне бессмертия», как «заявление». В этом смысле театр, как в девизе шекспировского «Глобуса», есть символ всего «мира» (человеческого) и символ истории (что особенно важно для Пастернака). Символ не всеобщего притворства, как это часто понимается. Символ человеческой истории как заявленного, объявленного и открытого Зрителю *действия в лицах, лицедейства*.

Ко мне на суд, как баржи каравана,
Столетья поплывут из темноты.

Роль исторического – то есть символического – лица исполняет тот, кто выходит на подмостки, иначе – принимает свою видимость («Я оглянулся, чтобы увидеть, как я видим», пишет молодой Данте в «Новой Жизни») и действует как видимый. А зрителю этой драмы, вообще говоря, предлагается место «пространства» – или божества. И там, где «кончается искусство», сцена, тем не менее, остается:

Когда строку диктует чувство,
Оно *на сцену* (!) шлет раба,
И тут кончается искусство,
И дышат почва и судьба.

Но подчеркнем, герой (такой герой, как Доктор Живаго) выходит на *эти,* вселенские подмостки, которые никак

[1] «...А для меня самое главное то, что Христос говорит притчами из быта, поясняя истину светом повседневности» (IV, 44).

не совпадают с подмостками публичной жизни, со «славой» и разыгрываемой у всего мира на глазах биографией медийных персон, которых каждый современник, хочет он этого или нет, знает в лицо[1]. *Эти* подмостки не только не совпадают с публичным шоу, где действуют эмблематические фигуры, а «не живое, поглощенное нравственным познаньем лицо» (III, 226), но временами просто противоположны ему. В иные времена (в те «темные времена», когда, по словам Хайдеггера, «свет публичности затемняет всё», а такими и представлены времена романа), быть историческим лицом и значит

окунаться в неизвестность,
И прятать в ней свои шаги.

Только там и происходит в это время историческое – в смысле Пастернака – действие[2]. Герой романа, в отличие от своего автора, с самого начала пути отрясает прах всякой

[1] Ср.: «Крыши городов дорогой, Каждой хижины крыльцо, Каждый тополь у порога Будут знать тебя в лицо» («Художник», 4. – II, 94).

[2] Напомним, что история, в мысли Пастернака, есть развернутый во времени Апокалипсис. Она начинается с Рождества Христова, она «основана Христом». «Истории в этом смысле не было у древних. ...Только после него началась жизнь в потомстве, и человек умирает не на улице под забором, а у себя в истории, в разгаре работ, посвященных преодолению смерти, умирает, сам посвященный этой теме» (IV, 13). Поэтому *историческим* событием является всякое проявление дара, в то время как «переделка земного шара» – пустяки, не стоящие внимания, как говорит Доктор Ларе. В августиновских категориях, историей по Пастернаку является только история Града Божия. Но этот Град, неожиданным образом, не вынесен из истории, а историчен! Он собирается в ходе истории, с помощью времени и памяти (см. выше). Говоря в гетевских образах, он ткется на свистящем ткацком стане времени. Точно так же собирается «лирическая истина»: «будто именно в лице лирической истины постепенно складывается человечество из поколений» (III, 179).

публичности – и уходит совсем незамеченным (и даже неотпетым). Это важная часть общего замысла Пастернака.

Сам же автор романа, избравший уход с официальной публичной сцены в свои поздние годы, оказался в результате этого протагонистом нового романа, «романа вокруг романа»[1], главным действующим лицом «другой драмы»[2], на подмостках публичной мировой истории, в центре всеобщего внимания. На этих подмостках, что

Не читки требуют с актера,
А полной гибели всерьез.

артист становится жертвой. Видимо, единственная пьеса, которая может исполняться на этих подмостках, на самом опасном, а потому и освещенном месте – это подражание Страстям[3].

А вышел автор романа на эти подмостки с удивительной вестью: о том, что прошлое прошло, о том, что начинается

[1] «...Созданный самой жизнью и наяву рождающийся роман вокруг романа, – непередаваемо большое и праздничное испытание, окутанное печалью, как все большое в действительной жизни» К.Вольфу (X, 392).

[2] «Но сейчас идет другая драма, И на этот раз меня уволь» («Гамлет». – IV, 515).

[3] Эту «постоянно невысказанную параллель» Пастернак открывает в письмах своим зарубежным корреспондентам – М.Роджерс и Б.Зайцеву. «Основным духом моих опытов или стремлений (никакой философии у меня нет) стало понимание искусства или творческого воплощения и вдохновения как жертвы сосредоточенного самоотвержения, в далеком и скромном подобии Тайной вечери и Евхаристии...» (X, 412, 469). Параллель искусства и Страстей возникала у него уже в «Охранной грамоте» в связи с ранним Маяковским. Биографическое столкновение со «злом посредственности», которое «пахнет кровью» и от которого Пастернак как будто отказался со времени своего дебюта, настигла его. «Замысел упрямый»! Но произошло это столкновение совсем, совсем иначе, чем в монологическом романтизме.

новая эпоха. Эту тему Пастернак многократно обсуждает в письмах времен «романа вокруг романа».

5

Небольшое отступление. В ходе пастернаковской драмы есть несколько сцен, которые, как можно подумать, оглядываются на «Фауста» (конкретнее: на линию Гретхен в его Первой части, причем Комаровский, со своим примечательным бульдогом и спутником по фамилии *Сатаниди*, «замещает» одновременно и Фауста, и Мефистофеля – но обоих в удешевленной оперной версии Гуно).

Это, прежде всего, история «падения» юной героини (ср. оставшуюся в черновой версии прямую отсылку – мечты Лары: «И кто-нибудь будет безумно любить ее, как этот Фауст в опере, весь полный музыки и муки, седеющий и весь в черном» (IV, 661) и в окончательном тексте – ее характеристику «чужим словом»: «Руфина Онисимовна готова была побожиться, что Лара разыгрывает помешанную Маргариту в темнице» – IV, 94). Однако сюжет соблазнения бедной и неискушенной девушки немолодым и опытным искусителем (приманка роскоши в виде ожерелья для Маргариты, арбуза для Лары) всегда, увы, более или менее тот же и не составляет характерной инвенции «Фауста» Гете. Комбинации «*мать* и *отрава*», «*сестра и брат*» (Лара спасает «честь» Роди) вносят сюда нечто более характерное. Но существеннее два других сближения.

Это, прежде всего, сцена «падшая Лара в храме», которая просто не может не напомнить о параллельной – и полностью противоположной по смыслу – сцене: «грешница Маргарита на богослужении». Маргарита в этой сцене уверяется в своем вечном проклятии (Гете изобра-

жает это проклятие как внушение злого духа). Лара уходит оправданной[1]. Это сопоставление очень значительно в связи с «новым христианством» Пастернака, мало занятым темой *греха* – вероятно, главной темой традиционной набожности (вместе со *смертью* и *адом*).

Но объясни, что значит грех,
И смерть, и ад, и пламень серный...

Все это по существу прошло, потому что «всё новое». Но здесь мы не будем этого обсуждать[2].

И еще одна сцена романа, которая вызывает больше всего сомнений у читателей и критиков: сцена расставания Лары с Доктором. Поразительной в этой коллизии кажется и готовность Живаго на такой обман (фактически выдача Лары Комаровскому), и готовность Лары следовать за тем, в ком сама она видит порчу всей своей жизни. За этой странной сценой просвечивает (особенно в связи с настойчивым мотивом запряженных лошадей, готовых увести обреченную героиню, и с общей атмосферой крайней спешки, «последней возможности») сцена попытки спасения Маргариты из тюрьмы накануне казни, предпринятая Фаустом с помощью Мефистофеля. Финальная

[1] Героиня Пастернака, которая, как замечает автор, «не была религиозна», тем не менее ожидает того же, что Маргарита: «что вот теперь земля расступится под ней и обрушатся церковные своды». Но случается противоположное: Лара слышит – в будничном машинальном чтении – Заповеди блаженств и неожиданно понимает их как слова о себе. «Это про нее. Он говорит: завидна участь растоптанных. Им есть что рассказать о себе. У них все впереди. Так он считал. Это Христово мнение» (IV, 50–51).

[2] См.об этом подробнее: Счастливая тревога глубины. Речь при вручении Соловьевской премии // Седакова О.А. Музыка. Стихи и проза. М.: Русский мир, 2006. С. 256–264.

сцена «Первого Фауста» – быть может, самая сильная его сцена – апофеоз Маргариты, символа христианской души, над которой и после всех ее преступлений и после утраты разума дьявол все-таки не властен: перед лицом смерти она отказывается воспользоваться его помощью, принимает суд и гибель и потому *«Спасена!»,* как говорит у Гете «Голос свыше». Ее заступничество поможет и Фаусту.

Лара поступает противоположным Маргарите образом. Она соглашается бежать. В сценах организации побега Комаровский, как нигде, напоминает Мефистофеля и как будто пытается вовлечь Доктора в роль Фауста, спасающего обреченную Гретхен. Это ему отчасти удается. Доктор соглашается с тем, что Лариса (поскольку она женщина и мать) должна быть спасена от смертельной опасности[1]. Сам он, отказываясь от такой помощи, выбирает неизбежную, как им всем представляется в этот момент, гибель – и в каком-то смысле «спасается» сильнейшей волной вдохновения (после отъезда Лары он пишет свои лучшие сти-

[1] Приходится заметить, что главный, «рациональный» аргумент этого решения – все предпринято ради спасения ребенка – не обладает силой *сказочной* мотивации. Герой сказки действует иначе. Аргумент такого рода в сказке и в трагедии (то есть в действии символическом) могут употреблять второстепенные, противодействующие общему движению событий персонажи типа Кормилицы или Друга Героя, которые ведут в сюжете партию «обыденного здравого смысла», недействительного в области *рокового*. Не то чтобы герой трагедии и сказки непременно детоубийца, как Медея. Тем не менее, мы не вспомним символического героя, который действовал бы в целях спасения собственных детей. Удивительно, но этот, такой глубоко человечный мотив никогда не был и, похоже, просто не может быть сказочным и символичным, зато противоположное – принесение детей в жертву – известно во множестве вариаций (начиная с истории Авраама). Как будто в символическом пространстве, в «жизни гениализированной», словами Пастернака, человек рождает детей не для того, чтобы их мирно растить и беречь – но только чтобы принести их в жертву.

хи, входящие в последнюю часть романа)[1]. В этих стихах Юрий Живаго спасает не Лару, но ее образ.

Пастернак многократно, начиная с «Охранной грамоты», замечал, что искусство «интересуется не человеком, а образом человека». Его задача – продолжение *образа* рода человеческого: «...Страсти, достаточной для продолженья рода, для творчества недостаточно ...оно нуждается в страсти, требующейся для продолжения *образа* рода, то есть, в такой страсти, которая внутренне подобна Страстям и новизна которой внутренне подобна новому Обетованию»[2]. Драматическая (если не трагическая) несовместимость искусства (точнее: творческого задания) и «жизни» – постоянная тема Рильке; он решил ее для себя, уподобив художественное призвание монашескому.

Тема несовместимости искусства и «обычной жизни» была хорошо знакома молодому Пастернаку (ср., в частности, его ранние прозаические опыты, «Апеллесову черту» и особенно «Историю одной контроктавы»). Сам он вспоминает: «Первая половина моей деятельности была сильно подчинена этому ощущению «инобытия» искусства» (X, 585). Но во времена работы над романом Пастернак хочет «опрокинуть» противопоставление двух этих «страстей», двух «задач продолжения», вписать искусство в ход вещей, в «свет повседневности» и художни-

[1] Последняя, предсмертная волна вдохновения Юрия Андреевича Живаго тоже связана с его выбором гибели, отказом от попыток найти возможность уехать к своим из гибельной России (возможность в это время еще реальную, как показывают судьбы других героев романа, как мадмуазель Флери из Мелюзеева, которая на пути за выездною визою «обогнала Живаго и пережила его» (IV, 489). Возможность эмиграции как спасения – не отвлеченная тема для Пастернака (как и для Ахматовой).

[2] III, 216 (с исправленной орфографией, с заглавными буквами).

ка – во всеобщую сумятицу, в которой творится история. Рильковской программе художника-монаха отвечает пастернаковский проект художника-мирянина, живущего «со всеми» и «как все». Для этого, в частности, Доктор изъят из собственно литературной профессиональной среды и наделен другой профессией, практическим и общеполезным делом медика. Мирянскому «новому христианству» Пастернака отвечает его проект «мирянского искусства», точная противоположность интенции высокого модерна с его художником-жрецом, подобием иерея или монаха. «Обмирщенный поэт», своего рода парнасский расстрига (в pendant своему дяде, расстриге священнику), Живаго отлично разбирается в огородных работах, топке печей и других житейских попечениях, обычно чуждых художнику, по-ангельски презирающему «нужды низкой жизни»[1]. Идея Пастернака в том, что и эти заботы могут быть «гениализированы» («подражая творцу в сотворении вселенной») – и тогда на месте «скудоумия будней» засияет «свет обыденности». Но быт – не последняя трудность для участия в общей жизни. В ней есть долг потруднее: быть мужем и отцом. И здесь Пастернак надеется примирить художество с «обыкновенной жизнью». «С соблазненности, завороженности любовью начинается новая жизнь. Новая жизнь в значении рождающегося ребенка. Это во всяком случае. Но и в других значениях. С проповеди любви начинается новое время в истории. Любовь всегда пора нового: нового существа, нового мира, нового периода, зазванность, завербованность в новое» (IV, 694).

[1] «Какое счастье работать на себя и семью с зари до зари, сооружать кров, возделывать землю. В заботе о пропитании, создавать свой мир, подобно Робинзону, подражая творцу в сотворении вселенной, вслед за родною матерью производя себя вновь и вновь на свет!» (IV, 276).

Однако это желаемое и предпринятое героем примирение двух начал взрывается, и, как показывает сюжет, то новое, в которое завербован художник, начинается там, где «свет повседневности» гаснет. При этом потухшем свете проходит вся жизнь героя после разлуки с Ларой. Он уже не живет в сказке – но пишет сказку.

В трехстопном колыбельном ритме «Сказки» – и только здесь – герой, поэт, Георгий Победоносец поражает Змея и приносит пленнице «счастье освобожденья». Нереалистическое в традиционном, психологическом и «характерном» смысле, повествование о разлуке Доктора и Лары реалистично в другом: оно решительно очерчивает пространство, в котором художественная гениальность свята. Это пространство образов. За его пределами остается «просто человек». «Художник-мирянин» не в силах исполнить роль «святого мирянина»[1]. Все, что он может, – это, в отличие от христианского подвижника-аскета, не самому стать «святым образом», а создать «святой образ»[2]. И это, как говорит Пастернак, не мало. Это то «творческое, деятельное начало исторического существования», то «чудо творения», которое «перерастает границы про-

[1] Вспоминая великую мысль Гете о том, что идея совпадает с явлением только в высшем и в самом обыденном («Лишь в высшем и самом обыденном идея совпадает с явлением; на всех средних ступенях опыта они разлучаются. Высшее – это созерцание различного как идентичного; самое обыденное – поступок, активное соединение разделенного в идентичное (цит. по Канаев. С. 178), мы можем сказать, что здесь «самое обыденное», поступок, в данном случае не совершается. А такой поступок, «сводящий разделенное в идентичное» и есть по существу обыденная святость.

[2] Ср. в черновых набросках к роману: «совсем в другом направлении шла его работа над собой... он почитал совершенство творения, вышедшего из несовершенных рук, выше бесплодного самосовершенствования человека» (IV, 684–685).

странства, образует содержание столетий, разрушает его и возрождает вновь, которое погружает природу в поэзию, предсказывает и обеспечивает будущее, *как его причина* (курсив мой, *О.С.* – V, 96).

Пространство образов и символов, – не «эстетическая компенсация» личной житейской неудачи, иначе говоря: не работа с прошлым. Оно «обеспечивает будущее». У него есть своя – *общая*, уже отделившаяся от личной судьбы художника – реальность и сила, воздействующая на будущее. Мы увидим это в «Эпилоге» романа. И тем более – за пределами романа, в «романе вокруг романа», в судьбах его читателей. «Счастье освобождения» оказывается приобретенным для многих. Исполняется дело искусства, которое состоит в том, что

Снимают с ближних бремя их вериг,
Чтоб разбросать их по клавиатуре [1],

О деле искусства, вообще говоря, давно принято думать иначе.

Болящий дух врачует песнопенье. –

Баратынский, говоря это, имеет в виду прежде всего болящий дух самого поэта:

Душа певца, согласно излитая,
Разрешена от всех своих скорбей[2].

[1] «Спекторский» (II, 28). Ср. ту же тему поэзии как силы, освобождающей от бремени и несвободы, у Гете («Поэзия и правда», ч. 3 гл. 13).

[2] Сам по себе мотив «болящего духа», который «врачует песнопенье», не может не вызвать в памяти библейского эпизода, в котором юный Давид поет и исцеляет пением «болящий дух» царя Саула. Имеет ли это в виду Баратынский? Но стихи его недвусмысленно говорят о другом исцелении.

Вероятно, со времен романтизма речь идет преимущественно об этом, об искусстве как аутотерапии, «сублимации», возгонке. Но у Пастернака и у Гете речь идет о другом: об искусстве как излечении и освобождении кого-то другого; о Давиде, поющем перед бесноватым Саулом. Это их, «других», бремя и их вериги имеет в виду будущее сочинение (не обязательно его автор! и даже лучше, если не он. Поставив перед собой такие благие задачи, он превратился бы в бессильного моралиста, а его дело – действовать бесцельно, как природа; см. выше о «бессознательном» гения и ниже о бесцельности природы и искусства). Их нищету оно одаривает, их печаль утешает, с *благородной душой,* которую оно в них «предвосхищает», «видит наперед», входит в общение. Впрочем, так же думали и говорили о своем деле и Бах, и Бетховен. «Все прочее есть дьявольская болтовня» (Бах). «Если бы люди хорошо слушали мою музыку, они были бы счастливы» (Бетховен).

6

Сопоставления отдельных сцен романа и гетевского «Фауста», отмеченные выше, не обязательны, но какой-то смысловой обертон в повествование они вносят. «Фауст» явно присутствует в том ветре, который колышет занавес действительности, изображенной Пастернаком. Но это движение, с которым – и, судя по всему, невольно – спорит весь сюжет «Доктора Живаго», его герои и коллизии.

Лара – не Маргарита Первой части «Фауста», и не Елена Второй. Ее символизм другого порядка. Она – «представительница» Всего, слово и слух творения. «О, как сладко жить на свете и любить жизнь! О, как всегда тянет сказать спасибо самой жизни, самому существованию, сказать это

им самим в лицо. Вот это-то и есть Лара. С ними нельзя разговаривать, а она их представительница, их выражение, дар слуха и слова, дарованный безгласным началам существования» (IV, 388). Последние слова из этого размышления Доктора, о «безгласных началах существования», которым в человеке (здесь – в женщине) даруется слово и слух, удивительным образом перекликаются со святоотеческой мыслью, видящей в творении «бессловесное слово», logos alogos[1], ожидающее словесного выражения.

Сама Лариса угадывает смысл своего существования в том, чтобы «все назвать по имени»[2], но ее догадка не совсем точна: раздача имен – дело Адама! Как выясняется из сюжета, ее дело, дело Евы – самой стать словом «безгласных начал существования», их символом, их светом, который узна́ет, определит и назовет герой: «Часто потом в жизни я пробовал определить и назвать тот свет очарования, который ты заронила в меня тогда, тот постепенно тускнеющий луч и замирающий звук, которые с тех пор растеклись по всему моему существу и стали ключом проникновения во все на свете благодаря тебе»[3]. Слово мироздания, его

[1] «Книга космоса («первая Библия», св. Августин) и книга Писания соответствуют друг другу, ибо у них один Автор. Обе окончательно раскрываются во Христе, который написал их, а затем сделал Своим телом и ликом. Воплощенный Логос сосредоточивает и освобождает немую речь сущего, речь мира как logos alogos (бессловесного слова)». Истоки. С. 214.

[2] «Он (воздух окрестной шири – *О.С.*) был роднее отца и матери, лучше возлюбленного и умнее книги... смысл существования опять открывался Ларе. Она здесь для того, чтобы разобраться в сумасшедшей прелести земли и все назвать по имени, а если это будет ей не по силам ... родить себе преемников» (IV, 76).

[3] IV, 424. Лариса также и «представительница» России. Эта ее символика первостепенна для ее мужа Антипова-Стрельникова. Свеча Лары, ставшая для художника Живаго «ключом проникновения во все на свете», для Антипова-Стрельникова была началом самосожженья в «мировом

звук и свет имеют у Пастернака женскую природу, которой художник вторит[1]. Гетевское *Вечно Женственное*, das Ewig Weibliche, вводящее в тайну, истину и глубину бытия *(zieht uns hinan),* явно близко – но в самом сюжете «Фауста» у него нет своей «представительницы». Слово о нем звучит только в финальном «Мистическом хоре», в ином, неевклидовом пространстве. «Другого мира» Пастернак никогда не изображает. В его сочинениях всё должно происходить в «этом» мире, притом что его треплет и уносит другой ветер. Без реальной «представительницы» в лице Ларисы Федоровны Гишар-Антиповой Вечная Женственность войти в этот мир не может. Ева – жизнь – один из сквозных символов Лары. Другой – Магдалина, умывающая ноги Христу, исцеленная бесноватая или прощеная грешница. Но и она тоже – жизнь, *zoe*, такая, какой стала жизнь на земле: «попранная сказка». Ее попранность не фатальна. Исцеление или очищение, как это изложено в стихах Живаго, состоит в ее полном приобщении к «отцу и мастеру тоски», в «сращении» с ним:

Но объясни, что значит грех
И смерть, и ад, и пламень серный,
Когда я на глазах у всех
С Тобой, как с деревом побег,
Срослась в своей тоске безмерной[2].

пожаре» русской революции. Подробнее о Ларе см. наст. изд.: Беатриче, Лаура, Лара: Прощание с Проводницей.

[1] Так же, между прочим, у Мандельштама: «И я сопровождал восторг вселенский, Как вполголосая органная игра Сопровождает голос женский».

[2] Это слово – «срослась» – вызывает в памяти образ сотворения Евы: как будто вынутое ребро вновь прирастает.

Она приходит к своему Спасителю не только со своим грехом и недугом – но и с драгоценным даром, с погребальными благовониями (благовоние – традиционный символ бессмертия). В сосуде ее жизни –

Я жизнь свою, дойдя до края,
Как алавастровый сосуд,
Перед Тобою разбиваю –

были эти благовония – *жалость* (о чем мы уже говорили, «главный дар Святого Духа») и *щедрость* (о которой еще скажем). Этот образ жертвенно-женского не чужд Гете: мы встречаем его в баядере из баллады «Der Gott und die Bajadere». Но среди действующих лиц «Фауста», среди его «персон» такого образа нет.

Сама по себе идея «проникновения во все на свете» через благодарность и свет очарования прямо противоположна фаустову поиску «ключа познания». Ключ, который дает Фаусту Мефистофель (Часть вторая, сцена «Темная галерея»), нужен ему для прикосновения к горящему алтарю Матерей, к тайне тайн: так он сможет вызвать дух Елены. Чтобы достичь этого пространства, Фауст должен пройти неслыханную пустоту, одиночество, ничто. Он готов. «In deinem Nichts hoff ich das All zu finden» – *В твоем ничто я надеюсь найти все.*

«Ключ познания» даруется герою Пастернака, как сам он часто говорит, даром и незаслуженно, по видимости случайно, «нечаянно и наугад», прежде всякой просьбы об этом с его стороны, при свете повседневности. Как случается все настоящее. «Так неуместно и несвоевременно только самое великое» (IV, 194). Не заклинания и магические формулы, не героический путь в ничто, вверх и

одновременно в бездну, через невыносимое для человека одиночество (тема фаустова одиночества стала главной в романе Томаса Манна) связаны с этим ключом, а случайная встреча: замеченная с улицы в заледеневшем окне свеча. Не добыча, а подарок. *Внимание*, *восприятие*.

Интересен и такой контраст: ключ, который вначале кажется Фаусту «мелочью», в его руках начинает расти, светиться, сверкать, как молния. Юрий Живаго говорит о «постепенно тускнеющем луче и замирающем звуке».

Многие другие черты представляют Доктора Живаго – словосочетание, которое можно прочитать как «досконально знающий (все) живое» и как «врач (всего) живого»[1] – своего рода Контр-Фаустом. Фаустовской воле противостоит «безвольность» Живаго, о которой постоянно говорят все участники сюжета. Фаустовскому преобразующему порыву – его отвращение ко всякому активному преобразованию, нарушающему автономность *Жизни* (о чем мы говорили вначале). Фаустовское начало в этом смысле несут в себе все революционеры романа, от Глухонемого до Стрельникова: и все они в своей волевой активной слепой деятельности – враги Доктора Живаго. Родные враги, заметим: как он говорит Стрельникову строкой Шекспира: «Мы в книге рока на одной строке» (IV, 398).

То, что их роднит, – желание вырваться из «скудоумия будней и чертовщины посредственности». Пока – летом 17-го года – заметно только это вдохновение революции, Юрий Живаго и Николай Николаевич сочувствуют революционному порыву и восхищены им[2]. Это время явления

[1] Фамилия, которая читается как родительный падеж – в то время как несклоняемая фамилия Люверс в названии повести «Детство Люверс» позволяет читать себя как само имя детства: детство по имени Люверс.

[2] «Ведь только раз в вечность случается такая небывальщина. ... И как все

пастернаковского гения, время «Сестры моей жизни»! Именно в эти дни, когда «со всей России сорвало крышу... и некому подглядывать», под открытым небом истории начинается связь Доктора и Лары. Дальнейшая судьба русской революции увидена в романе как срыв творческого начала, как ложно истолкованная и принявшая ложное направление реализация «святой тоски» по новому, по природному закону и по «гениализации жизни»[1]. Судьба Фауста-персонажа – срыв гетевского начала, фантазия о судьбе Гете без его гения. А гений «в высшем широчайшем понятии есть дар жизни» *(IV, 69)* и одаренность равнозначна счастью[2].

Отмечу среди многих черт, противопоставляющих Живаго и Фауста, одну, сюжетообразующую: их отношение с «высшими силами земли и неба». Фауст оказывается готов принять условия Мефистофеля после своего глубочайшего фиаско: он убеждается в том, что его человеческая сила не выдерживает присутствия вызванного им Духа Земли, которого он считает себе самым родным, считает своим прообразом:

растерянно-огромны! Вы заметили? Как будто каждый подавлен самим собою, своим открывшимся богатырством. ...море жизни, море самобытности» (IV, 145–146).

[1] IV, 146. «За своим плачем по Ларе он оплакивал то далекое лето в Мелюзееве, когда революция была тогдашним с неба на землю сошедшим богом, богом того лета, и каждый сумасшествовал по-своему, и жизнь каждого существовала само по себе, а не пояснительно-иллюстративно, в подтверждение правоты высшей политики» (IV, 452). Тождество бунтаря и тирана очевидно для Пастернака: «А старший был мятежник, то есть деспот» («Спекторский»). Освобождающей силой обладает только «человек созидательного склада»: «Предвестьем льгот приходит гений» («Высокая болезнь»).

[2] «А счастье и одаренность – одно и то же» (X, 164).

О деятельный гений бытия,
Прообраз мой!

Дух отвечает ему презрением. Ты похож на тех, кого можешь помыслить! А это не я. Фауст, уличенный в ничтожестве, не хочет жить. Пасхальное пение воскрешает в нем его «детскую веру» и спасает от самоубийства. Затем является Мефистофель, которому еще прежде на небесах позволено испытать Фауста. Перед окончательным вступлением в договор с Мефистофелем Фауст произносит проклятие всему на свете. С самой большой силой он проклинает «всякую высокую любовь», надежду, веру и – особенно – терпение[1]. Он отказывается от разума – а, как сообщают злые силы «Фауста», тот, кто отказался от разума, уже их. Все дальнейшее – не драма творческой силы, а жестокая драма «компенсированного» бессилия. Мы скажем в дальнейшем о дифирамбической, гимнической природе лирической стихии у Гете и Пастернака. Гений благодарит, а не проклинает: это побудительный мотив творчества. Впрочем, об этом мы уже сказали: «О, как всегда тянет сказать спасибо самой жизни, самому существованию, сказать это им самим в лицо».

С Юрием Живаго и «высшими силами неба и земли» все обстоит точно наоборот, чем в «Фаусте». Вот как описано его совершеннолетие, его «взрослая вера», сменившая «детскую», сказочную: «Он чувствовал себя стоящим на равной ноге со вселенною. ... и ничего общего с набожностью не было в его чувстве преемственности по отношению к высшим силам неба и земли, которым он поклонялся как своим великим предшественникам» (IV, 88–89).

[1] Конец его монолога, признаемся, страшновато цитировать: «Fluch sei der Hoffnung! Fluch denn Glauben, Und Fluch vor allen der Geduld!».

Итак: опровержение «Фауста»? В определенном смысле да. Но при этом – утверждение самого Гете *как образа*. Ведь даже те немногие черты, которые мы упомянули и которые противопоставляют Живаго Фаусту, – это черты самого Гете!

Метод познания Живаго – это гетевский метод: гетевская уверенность в том, что все «открытия» и «мысли» приходят сами, а не добываются каким-то специальным усилием: «Все мне навязывается, я сам об этом не думаю, все само идет мне навстречу», пишет он при работе над метаморфозами растений[1]. Ср. у Пастернака о создании романа: «Ни о чем не приходилось думать: камни вопияли, вещи думали за тебя»[2]. Такой род письма-восприятия называется у Пастернака «склоняться (явно имеется в виду «спрягаться» – *О.С.*) в пассивном (залоге)». В неспособности к такому спряжению в пассивном залоге Пастернак видит обреченность другого типа знания: знания «взрослых», марбургских профессоров. Далее, это гетевская «антиципация» (у Живаго она называется интуицией). «Беда в том – весело продолжал он, – что думаньем думанью не поможешь. Надо, чтобы человек был от природы таким, каким он и должен быть, и добрые мысли сами предстанут нам, словно вольные дети Божьи: «Мы здесь (или: «А вот и мы!»)[3]. Есть ли что-нибудь более противоположное завязке «Фауста»?

[1] Цит. по: Канаев. С. 78. Все цитаты из естественнонаучных трудов Гете приводятся по книге И.И.Канаева (см. выше). Некоторые переводы цитат Гете, приводимые Канаевым, сверены с оригиналом или другими русскими переводами и немного изменены.

[2] X, 332. Это описание «внушенности» романа повторяется и в других письмах.

[3] Эккерман. С. 105–106.

Это, далее, отвращение Гете к пониманию мира как объекта, как механизма или как грубого материала, с которым можно делать что угодно по собственной воле. В этом же состоит бесконечный спор Живаго с борцами за новую жизнь: «когда я слышу о переделке жизни, я теряю власть над собой и впадаю в отчаянье»[1].

Это известное «безволие» Гете, которое он сам именует «податливостью при великой воле» (Nachgiebegkeit bei großer Wille) или «свободным падением вверх» и считает, наряду со свободой от всех предустановленных систем и предвзятостей[2], необходимейшим рабочим навыком, условием успеха для художника и исследователя (очевидно, что та же невидимая окружающим «великая воля» действует в «безвольном» Живаго – и о ней же, называя ее «душой», говорит Пастернак, описывая собственное существование[3]).

Это, наконец, постоянное самочувствие Гете: он «любимец богов», существо в каком-то смысле одноприродное с высшим миром (ср. о Живаго: «на равной ноге с мирозданьем»)[4] и едва ли не бессмертное, во всяком слу-

[1] IV, 336. И далее – совсем по-гетевски: «Для них существование – это комок грубого, не облагороженного их прикосновением материала, нуждающегося в обработке А материалом, веществом жизнь никогда не бывает... она сама вечно себя переделывает и претворяет, она сама куда выше наших с вами тупоумных теорий». Оппоненты Доктора назовут такую стратегию отношений с жизнью – «плыть по течению». По-гетевски это называется – «падать вверх».

[2] «Все подходит и присоединяется (имеется в виду к принятым гипотезам), ибо у меня нет системы, и я ничего не хочу кроме правды ради нее самой». (Канаев. С. 77).

[3] «Я себя совершенно не знаю, такое чрезмерное значение имеет власть моей души надо мной и над всем, что со мной происходит» (X, 163).

[4] Собственную связь с «высшими силами» поздний Пастернак описывает в более привычных церковных образах: прямо переживаемое им присут-

чае, бессмертное в своей «лучшей части», в своей *энтелехии,* которая в его случае в полную силу действует здесь и сейчас (ср. прозвища «полубога», «олимпийца», «Юпитера», постоянно сопровождавшие зрелого Гете).

Юрий Андреевич Живаго – не «русский Фауст», а фигура гетеанская. В каком-то смысле он проект «русского Гете» – со всеми огромными отличиями от образца, которые вносит сюда эпитет, та «горсть русской земли», которую он имеет в виду[1]. В частности, никому в романе и за его пределами не придет в голову называть Живаго «Юпитером» и «полубогом». Его (как и самого Пастернака[2], как прежде него Льва Толстого) называют юродивым или юродствующим. Такова русская мера связи с иными, «высшими силами земли и неба». Можно ли представить, чтобы кто-нибудь назвал юродивым тайного советника Гете? А кем как не юродивым сочли бы в России человека, воюющего с оптикой *самого* Ньютона, да и со всей современной ему физикой? Для всего, что выходит из границ «скудоумия будней и чертовщины посредственности», у нас предусмотрен один жанр: юродство. Может быть, и слава Богу. Роль «Юпитера» в России зарезервирована только за Властью, за Генералиссимусом, самым монументальным воплощением «скудоумия будней и чертовщины посредственности». И это еще тот Юпитер! Юпитер дан-

ствие Ангела Хранителя, особое покровительство Вышней воли (письма 1954 – 1960 годов).

[1] «...Единственное, что я ношу в себе настолько физически, со всей страстью и по-земному. Это горсть русской земли и то, что, кажется, хотел от нас Христос» Ж. де Пруайяр 3–4 августа 1958 (X, 367).

[2] Впрочем, за исключением Сталина, который имел какие-то идеи о «небожителе» Пастернаке – может быть, как раз потому, что всерьез не знал русской культуры, в которой таких мест не предусмотрено.

товского Капанея[1]. Своих олимпийцев во всех областях жизни такой Юпитер назначает сам, в том числе, и из числа почивших.

7

Закончив перевод, Пастернак пишет своему корреспонденту: («Фауст». – *О.С.*) «занимает совсем особое место в поэзии... по единственности и необычайности заложенной в него лирической стихии. Ее огнем Гете хотел озарить дальние и недоступные закоулки нашего существования иначе, чем это делает философия. Он заразил меня этой энергией...»[2]. Но ведь «этой энергией» и «необычайностью лирической стихии» Пастернак был заряжен с первых своих опытов! Мы назвали это своеобразие «художеством мысли», которая иначе, чем философия, может осветить и «недоступные закоулки человеческого существования», и – чего еще меньше ждут от лирической стихии – законы вселенной. Кроме того, «Фауст» занимает это особое место прежде всего потому, что это место занимает его автор, Гете, создатель учения о цвете, открыватель метаморфозы растения и множества других вещей, которых не касалась прежде «лирическая стихия». Гете, ведущий «бросающий в дрожь образ жизни» (см. выше).

[1] См. мою работу: Под небом насилия // Континент, №137, 2008. С. 418–433. Юродивый, как известно, в русской истории всегда был единственным голосом, которой не только сопротивлялся тирану, присвоившему себе божественные полномочия, но и внутренне побеждал его в открытом пространстве, перед зрителями (см. хотя бы истории об Иване Грозном или сцену с юродивым в «Борисе Годунове»), как в Библии это делает Пророк. Особенность советской тирании в том, что и эта вакансия – место юродивого – была упразднена.

[2] Письмо К.Кулиеву от 10 августа 1953, ввиду выхода в свет полного перевода «Фауста» (IX, 739).

В Гете Пастернак просто узнал, как узнают знакомое лицо, эту – свою – стихию.

Пастернак-мыслитель, создатель «лирического учения», «скрытой, невысказанной философии»[1], как мы говорили, еще не обдуман. Можно сказать больше: он даже не выслушан[2]. Эту его другую, не собственно стихотворческую, философскую – в *этом* смысле философии, которая «более *склонность*, чем убежденность» – сторону также представляет в романе герой. Стихотворения Юрия Живаго – только часть его творчества. Он пишет (и издает!) естественнонаучные работы, эстетические опыты, философские и исторические труды[3]. Он, как и его дядя, религиозный философ, пишет свои мысли в дневник, произносит одушевленные монологи перед собеседниками, которые его, как и Николая Николаевича, обычно не слышат («Метафизика, батенька!»)[4]. Размышления Живаго, в отличие

[1] «...Тут (в мысли о связности всего целого, как в проповедях Дж.Донна, с которыми его сравнивает корреспондент, Дж.Харрис. – *О.С.*) выявляется моя скрытая, невысказанная философия» (X, 492).

[2] О философском субстрате лирического слова Пастернака хорошо помнит Л.Флейшман: «В русской поэзии XX века Пастернак – наиболее «философский» поэт. Философия выступает в его творчестве не всегда и не обязательно как тема, но неизменно как опыт работы со словом, как способ, логика развертывания словесного материала...Именно в этой особенности таятся специфические трудности анализа творчества всего раннего периода Пастернака». – Флейшман. С. 398.

[3] «Книжки содержали философию Юрия Андреевича, изложение его медицинских взглядов, его определения здоровья и нездоровья, мысли о трансформизме и эволюции, о личности как биологической основе организма, соображения Юрия Андреевича об истории и религии, близкие дядиным и Симушкиным, очерки пугачевских мест, где побывал доктор, стихи Юрия Андреевича и рассказы» (IV, 472).

[4] Ситуации какой-то роковой невозможности диалога в романе (многочисленные и повторяющиеся) достойны отдельного рассмотрения. Распад общения, который они передают, не менее вопиющ, чем в театре абсурда,

от стихов, не собраны в отдельную главу, а рассыпаны по всей книге. Кроме того, это «учение» роздано нескольким близким герою персонажам (вся историко-религиозная тема отдана дяде Николаю Николаевичу, отчасти его ученикам – Гордону и Симе Тунцовой; некоторые важные слова произносит Лара).

И так же, как «Стихотворения Юрия Живаго» – довершение всего стихотворного опуса Пастернака, мыслительный пунктир романа несет в себе и завершает пастернаковские размышления «Охранной грамоты», заметок об искусстве, переписки и других опытов. «Моя первая и единственная работа, в которой я сказал то, что думаю,

сосредоточенном исключительно на этом явлении, но заключается он в другом. Собеседник не то чтобы не слышит того, что произносит другой (как у абсурдистов), а наоборот: он слишком хорошо его слышит, слышит наперед. Типичный обмен репликами в таком разорванном диалоге: «А, вы думаете, что наоборот? Мир спасет красота, мистерии и тому подобное, Розанов и Достоевский? – Погодите, я сам скажу, что я думаю» – IV, 43 (из разговора Николая Николаевича с толстовцем, первым в романе представителем «готового сознания». Потом такими окажутся все). Слушатель ведет себя как программа «интеллектуального ввода текста» в телефоне: он мгновенно додумывает то, что ему собираются сообщить, оперируя своим тезаурусом (слушатель этот, как правило, индоктринированный), так что на месте мысли Николая Николаевича оказываются декадентские «фавны и ненюфары» и прочие заведомые глупости. Он лишает собеседника авторства, сначала и до конца. Это мучение невозможности сообщить собеседнику что-то кроме того, в чем он и так уверен, одно из постоянных мучений советской жизни, прекрасно описано в «Козлиной песни» К.Вагинова. Здесь мы видим одно из важнейших последствий действия «чертовщины посредственности»: абсолютный раскол человеческого общения (ср. diabolos, раскольник), абсолютная невозможность *восприятия*. Символ разорванного диалога в романе – беседа Живаго с глухонемым, который понимает речь собеседника только при свете. В сценах бесед Живаго и Веденяпина с окружающими – и самого Пастернака, автора романа и стихов, со своими советскими критиками – свет этот явно выключен.

без умолчаний и до конца, куда я вложил всю свою философию, смысл существования и возможность выразить его суть по-своему, это мой роман в прозе «Доктор Живаго», который я окончил прошлой зимой»[1]. Эта мысль, ее склад, ее темы, ее пафос во многом поразительно близки гетевской мудрости.

В центре пастернаковской мысли всегда искусство: но искусство в особом ракурсе. Говоря по-гетевски, Пастернак исследует *прафеномен* искусства (как Гете-натуралист – прафеномен растения, или же «символическое растение»). В такой перспективе искусство берется как смысловое начало, «узкое и сжатое»[2], так что можно говорить о «месторождении искусства», о «присутствии искусства» в конкретных сочинениях. Первый предмет Гете, несомненно, – природа (а искусство, как вторая природа: так, собственное творчество он был склонен рассматривать как явление природное). Но это различие не так существенно. Искусство занимает Пастернака, а природа – Гете в одном и особом повороте: они интересны им как «факты символические», как «область действия силы и истины», как «ключ проникновения во все на свете»: один из ключей. Пастернак не устает повторять: «Искусство реалистично как деятельность и символично как факт» (III, 187); «... Искусство не равно самому себе и себя не исчерпывает, а обязательно значит нечто большее. В этом смысле мы

[1] Д. Ийешу. 7 августа 1956 (X, 157).

[2] «...Искусство не название разряда или области, обнимающей необозримое множество понятий и разветвляющихся явлений, но наоборот, нечто узкое и сосредоточенное, обозначение начала, входящего в состав художественного произведения, название примененной в нем силы или разработанной истины. ...Это какая-то мысль, какое-то утверждение о жизни, по всеохватывающей своей широте на отдельные слова не разложимое» (IV, 281).

и называем искусство, по существу, символическим» (X, 379). В этом же духе говорит об искусстве Живаго. «Творческая эстетика», о которой думает Пастернак (см. эпиграф) – это одновременно и «творческая этика», и «творческая космология», и истолкование Нового Завета. Его «поэтология» – это, вообще говоря, общая антропология [1] и в этом смысле богословие.

Для Пастернака чрезвычайно важно, что его герой – не профессиональный поэт. Он изъят из литературного мира именно потому, что этот мир к символической сущности искусства имеет только отрицательное отношение. Как повторяет Пастернак и в самых ранних, и в самых поздних письмах, подавляющая часть того, что по инерции производит «профессиональное искусство», служит только тому, чтобы смысл искусства был совсем забыт и обесценен и чтобы будущему гению было труднее его восстановить[2] (о том, что в профессиональной среде служилого советского искусства это положение было тысячекратно усилено, не стоит и говорить). Потому его герой, с юности чувствуя поэтическое призвание, выбирает практическую «общеполезную» профессию – медицину, общую терапию. Это «нерадивое» отношение к собственному поэтическому

[1] См. наст. изд.: «Вакансия поэта»: к поэтологии Пастернака.

[2] Ср. письма Пастернака 1917 года (родителям) – и 1958 года (Вяч.Иванову). В первом: «Стихотворений на свете так мало, что поэзия была бы Ко и нор'ом (имеется в виду знаменитый алмаз Кохинор. – *О.С.*), не пучься она от изобильного множества стишков» (VII, 322). И во втором: «...Многочисленность занимающихся искусством есть как раз отрицательная и бедственная предпосылка для того, чтобы кто-то один неизвестно кто, наиболее совестливый и стыдливый, искупал их множество своей единственностью и общедоступность их легких наслаждений – каторжной плодотворностью своего страдания» (X, 349–350).

дарованию вновь напоминает нам о Гете. На упреки и пени знакомых о том, что он жертвует поэтическим даром ради естественнонаучных занятий и ради еще менее понятных и поглощающих время хлопот, вроде организации веймарского театра, Гете отвечал: «Всю мою деятельность и мои достижения я всегда рассматривал только символически»[1]. Он признавался, что если бы всю жизнь он должен был пересыпать песок из одной песочницы в другую, это занятие приносило бы ему неубывающее наслаждение: и эта деятельность была бы символической. Таким задуман и герой Пастернака. Только при таком «непрофессиональном» отношении к творчеству, по мысли Пастернака, в наше время возможно создание истинных вещей. Официальные «вакансии поэта» закрыты (см. выше, о свете публичности).

Но в своем герое Пастернак хочет представить не только мыслителя об эстетике, даже так широко, символически понятой. Как у Гете, у Живаго есть область исследования, которой биографический Пастернак всерьез не занимался: естественные науки. Восхищение Пастернака естествознанием при этом совершенно гетевское. Это восхищение возможностью видеть *правду* о мироздании: изумительную правду, более изумительную, чем все «оккультные» вымыслы. Гете не раз говорил о воспитательном смысле занятий естествознанием: как аскетика sui generis[2], они делают человека «человеком культурным» (слова Гете)

[1] Канаев. С. 182.

[2] «Не занимайся я природоведением, я бы так и не научился досконально узнавать людей. Ни одна другая область знаний не позволяет так проследить за чистотой созерцания и помыслов, за заблуждениями чувств и рассудка, за слабостью характера, и его силой...». Эккерман. С. 287.

и благородным[1]. Этой обработки духа гуманитарий и тем более богемный художник могут просто не знать: ведь они редко выходят из сферы своеволия, а исследование феноменов природы (в отличие от сочинения хлестких стишков или провозглашения «новых парадигм» культуры) на таких условиях невозможно. «Естествознание так человечно, так правдиво... оно так ясно показывает, что самое великое, самое таинственное, самое волшебное протекает необыкновенно просто и открыто и без всякой магии; должно же оно наконец исцелить ...людей от жажды туманного, сверхъестественного»[2]. Пастернак так же знал необходимость аскетики в творчестве, необходимость очищения того, что считается «непосредственным», преодоление «вульгарности природного дара». Но для него, как для Клейста в его истолковании, такой аскезой художника была не ботаника или минералогия, а строгая философия[3]. Его герой, как мы знаем, к Когену не ездил и идет гетевским путем. Стоит заметить, что и сам Пастернак, сетуя на собственную недостаточную осведомленность в новейших естественных (точных) науках, предполагает, что тот образ реальности, который открывается ему, близок новейшим

[1] Вот его мысли, усвоенные и пересказанные Эккерманом: исследование природы «изгоняет из души все грубое, лживое, эгоистическое, иначе чистая и подлинная природа отвергнет их (людей. – *О.С.*). Между тем они предпочитают с неумеренным рвением заниматься поэзией и сверхчувственными тайнами, то есть тем субъективным и податливым, что не предъявляет к человеку никаких требований (ср. у Пастернака об «общедоступности легких наслаждений» плохих стихотворцев – прим. *О.С.*). В поэзии на пользу человеку идет лишь истинно великое и чистое, что является как бы второй природой и либо поднимает нас до себя, либо презрительно отворачивается. Несовершенная поэзия, напротив, усугубляет наши недостатки». Эккерман. С. 408–409.

[2] Канаев. С. 75.

[3] «Генрих фон Клейст. Об аскетике в культуре» (V, 299–300).

естественнонаучным теориям, работам в области ядерной энергии; скачку от паровой энергии к внутриатомной должен соответствовать такой же скачок в области духовной и художественной[1].

Мы знаем о двух темах научных трудов Юрия Живаго. Первая – нервные окончания сетчатки, тема его университетского сочинения. Вторая – мимикрия, о которой он думает многие годы. Обе темы – характерно гетевские. Оптика и физиология цвета – визитная карточка Гете-исследователя. Комментарий делает гетевскую линию еще более очевидной. «В интересе к физиологии зрения сказались... его размышления о существе художественного образа и строении логической идеи» (IV, 80). Одновременно с этим своим сочинением Юрий обдумывает статью о Блоке[2].

Занятия мимикрией, «подражательной и предохранительной окраской» сопровождает такой комментарий: «В размышлениях доктора Дарвин встречался с Шеллингом, а пролетевшая бабочка с современной живописью, с импрессионистическим искусством. Он думал о творении, твари, творчестве и притворстве» (IV, 344). «Тут, в этом цветовом подлаживании, скрыт удивительный переход внутреннего во внешнее» (IV, 405).

[1] А.-М. Рипеллино. 17 августа 1956 (X, 66–167). См. тж.: «Я невежда в современных точных науках. Но простым чутьем мне кажется, что мой способ восприятия жизни... соответствует состоянию и направлению современной логики, физики и математики». Ж. де Пруайяр. 20 мая 1959 (X, 489).

[2] Кстати, тема взгляда, художника как видимого героя («Выхожу я в путь, открытый взорам») и как «свидетеля необходимого» очень важны у Блока. См. наст. изд.: В поисках взора. Италия на пути Блока.

Гетевские темы внутреннего и внешнего[1], зрительного и мысленного[2], волевого и вещественного[3], правды и кажимости (притворства, «серьезной игры»), единого и множественного [4], творца и его творения[5] – все это входит в феномен мимикрии, который обдумывает Живаго. Коллеги Живаго, естественники, обремененные дорежимным образованием и потому не способные достичь той степени невежества, какая требуется от «нового человека», мгновенно опознают эту мысль и обличают Доктора в «натурфилософии Гете, неошеллингианстве» (IV, 405). Их освобожденные от вредных познаний потомки скажут обо всем этом проще: «субъективизм и декадентство»[6].

[1] «Nichts ist drinnen, nichts ist draussen: Denn was innen, das ist aussen» («Epirrhema»). *Ничто не внешне, ничто не внутренне: Ибо то, что внутри, – оно снаружи.*

[2] Убеждение в первоначальности зрения – ведь оно имеет дело со светом – выражено, к примеру, в такой шутливой программе Гете: «Нам следовало бы меньше говорить и больше рисовать».– цит. по Канаев. С. 175.

[3] О силе желания, которому отвечает бессмертие, мы говорили выше. В силе желать Пастернак видит величие Фауста.

[4] «Freuet euch des wahren Scheins, Euch des ernsten Spieles: Kein Lebendiges ist ein Eins, Immer ist's ein Vieles» («Epirrhema»). *Наслаждайтесь истинной кажимостью, Серьезной игрой: Ничто живое не единица, Оно всегда – множество*.

[5] «Пусть другие чтят того, кто дал корм скоту, а человеку вдосталь еды и питья. Я же чту того, кто одарил мир такою животворящей силой... Таков *мой* Бог». Эккерман. С. 404. Иначе говоря, Творец сообщает созданию собственную творящую силу, а не создает пустые «объекты», о которых потом «заботится».

[6] Из статьи В.Ермилова «За социалистический реализм» («Правда», 3 июня 1954), где таким образом характеризуются стихи «Свадьба» – по самым поверхностным приметам, одно из самых «народных» и радостных стихотворений Пастернака! (Цит. по X, 50). Потомки этих потомков будут бороться уже за чистоту другого учения и говорить о еретичности и неправославии пастернаковского христианства. Другие, «прогрессивные» потомки потомков будут видеть в письме «Доктора Живаго» соцреализм. Это мы уже слышали и слышим. Утешает мысль о

Пастернак не задерживается на собственно научном содержании трудов Живаго. Гетевское учение о природе существует реально, в виде его трудов по ботанике, минералогии, оптике и т. д., вплоть до метеорологии и открытой им гляциологии; пастернаковское (живаговское) принадлежит внутрилитературной области, как музыка композитора Леверкюна в «Докторе Фаустусе» Томаса Манна. Оно существует как проект. Много больше мы узнаем об эстетических размышлениях Доктора. Но существенно не это: все перечисленные выше темы (внешнего и внутреннего и т. д.) пересекают границу «эстетической» и «естественнонаучной» областей (так в студенческой работе Живаго физиология зрения обосновывает законы построения образа и мысли: точнее сказать, и там, и там действует одно начало, одна *сила*). Действие этих принципов универсально, их осуществляют и законы природы, и законы человеческого творчества. Им не подчиняется та «посредственность», о которой мы уже не раз поминали и которая для Гете была воплощением бунта против Законов.

В сердцевине и первых и вторых, и природных, и творческих законов располагается феномен *формы*. Таким образом, и трактат о Блоке, и исследование сетчатки представляют собой частные случаи одной науки – *общей морфологии*, исследования формы в ее изменениях, пути ее трансформаций. «Красота есть счастье обладания формой, форма же есть органический ключ существования, формой должно владеть все живущее, чтобы существовать...» (IV,

том, что того, что будут говорить потомки этих потомков, нам услышать уже скорее всего не придется. А те горемыки, кому этого не избежать, найдут, как всегда, куда от этого деться: хотя бы в чтение Гете и Пастернака, в общение с созидательной стихией «избирательного сродства», с океаном благоволения.

452). *Форма,* «ключ существования» и «ключ проникновения во все на свете», в мысли Гете и Пастернака (или его героя) настолько отлична от расхожих представлений о «форме» (можно сказать, прямо противоположна им и в этом смысле просто антиформальна[1]), она настолько глубоко увидена и пережита, что это требует отдельного большого обсуждения. Морфология, наука о форме, включила бы в себя не только гуманитарные и естественные науки, но и художественное творчество, и само бытие человека. Исследование формы, созерцание «счастья обладания формой» само по себе приносит счастье[2]. Общая морфология была бы апологией мироздания, своего рода понятийным гимном творению – и в этом смысле «фактом символическим». Однако такой науки, общей морфологии, как мы знаем, не существует, и, судя по всему, не предвидится![3] Ее

[1] Ср. хотя бы такое рассуждение о форме у Гете: «Форма есть нечто подвижное, становящееся, исчезающее. Учение о формах есть учение о превращениях. Учение о метаморфозе – ключ ко всем обнаружениям (Zeichen) природы». А также: «В форме заключена ее история». Иначе говоря, форма совпадает с тем, что теперь называют парадигмой! Канаев. С. 274–275. Многочисленные размышления Пастернака о форме постоянно отмечают ее невольный, стихийный характер. Форму не конструируют, в нее попадают. Она проистекает из зрения, как выводы из мысли. Она символична, потому что оказывается формулой целой эпохи (ср. о пушкинских двудольниках и некрасовских трехдольниках как о портретах двух русских эпох).

[2] «Эти размышления и записи тоже приносили ему счастье, такое трагическое и полное слез, что от него уставала и болела голова» (IV, 452).

[3] Можно увидеть близость к такого рода познанию, к метанауке, в проекте структурализма, или «московско-тартуской семиотической школы», где место гетевской *формы* занимает идея *знака*. Но семиотика принципиально ограничена областью человеческой культуры, языка и построенных на основании языка знаковых систем, так что к исследованию природы, «бессловесного слова», мира незнакового, она иметь отношения не может. Напротив, она может замечательно показывать, как природное преобразуется в знаковое. Другая идея цельного знания, отчасти близко-

основы задолго до Гете намечались в трудах Хильдегарды Бингенской, рейнской монахини двенадцатого века (в той же мере почитавшей естественное знание). О Хильдегарде совершенно не помнили в гетевское время, да и в пастернаковское едва ли знали; ее открытие произошло позже. Имя Хильдегарды стало символом «цельного знания» только в последние десятилетия. Тем интереснее множественные совпадения их «морфологий». В сердцевине, в центре хильдегардовского мироздания помещена, как у Пастернака, *Жалость (Сострадание, Compassio).* Она так же «правит мирами» и связывает их между собой. Жалость – это то основание познания чего бы то ни было в мире, без которого «чтение» творения невозможно[1]. Вот здесь впервые нам придется развести Гете и Пастернака: восхищенное изумление – это основа гносеологии Гете;

го гетевскому, вдохновляла гениальные интуиции о. Павла Флоренского. Это знание в замысле должно было бы стать развернутой космодицеей.

[1] Мы говорили выше о пастернаковской *жалости* на месте дантовской *Любви* как о русской версии «космодицеи». К этому сдвигу толкает сам русский язык, в котором глагол «жалеть» значит «любить». Но тем не менее, представление о Боге-Жалости (причем жалости материнской), о жалости как даре Духа Святого и о Христе как воплощенной Жалости не ограничено рамками какой-то одной культуры. Это вечное прозрение и, несомненно, связанное с библейским истоком (с представлением о «милующей утробе»). С него, как с божественного центра мира (и, соответственно, центра человеческой личности) начинает свое описание мироздания Хильдегарда в своей «духовном путеводителе» «Scivias»: глупец – это тот, «у кого нет материнского сострадания. Каждый, у кого его нет, умирает от жажды». При условии, что человек смотрит на мир «с доверительным состраданием», он может видеть творение как теофанию. Через 140 лет Хильдегарду повторяет Мейстер Экхардт: «Вы можете именовать Бога любовью, можете именовать Его благом; но лучшее имя Бога – сострадание» («Проповеди»). Цит. по *Illuminations of Hildegard of Bingen*. Text by Hildegard of Bingen with commentary by Natthew Fox, O.P., Bear & Company, Santa Fe, New Mexico 1985, p.24.

доброжелательное сродство – да, но жалость никак не относится к дорогим для него вещам[1].

Гете и герой Пастернака отстаивают некоторый род знания, не предусмотренный во всем культурном ансамбле их времени (и нашего также). Не только респектабельному «научному» методу, но даже паранаучному (типа New Age) свое место в этом ансамбле предусмотрено – но не тому, о котором говорят Гете и Живаго. Такому знанию в самом деле негде главу приклонить, как жаловался Гете – натуралист[2].

Приблизительно этот метод можно было бы назвать голистическим: «цельное, разом охватывающее картину познание»[3]. Оно цельно не только в том отношении, что мир понимается как целое и как тяга к целому[4] и только через целое, в отношениях с целым узнается каждая его часть, от пушкинского метра до определения инфекции, поскольку каждая такая мельчайшая часть, символизирует, то есть *представляет* целое, и в этом смысле каждое мгновение есть символ всего времени, то есть вечности[5]. Цельное

[1] Ср. его (на этот раз серьезное) противостояние христианству: христиане, говорит он, хотят превратить весь мир в госпиталь, где больные ухаживают за больными.

[2] Свой дом в дальнейшем предоставила Гете антропософия (в этом духе пишет о Гете К.Свасьян), но можно предположить, что Гете думал о каком-то другом жилище.

[3] IV, 405. Ср. у Гете: «Не брать природу разрозненно и по частям, а представлять ее действующей и живой, стремящейся от целого к частям». Канаев. С. 100.

[4] «Фигурой всей своей тяги (к общему) и символично искусство». III, 187.

[5] Ср. в дневнике Живаго о пушкинском четырехстопном ямбе: он «явился какой-то измерительной единицей русской жизни, ее линейной мерой, точно он был меркой, снятой со всего русского существования подобно тому, как обрисовывают форму ноги для сапожной выкройки или называют номер перчатки для приискания по руке, впору». IV, 283.

оно и в другом смысле: целым, неповрежденным, неразорванным представляется само отношение познающего сознания и мира. Этот метод нельзя свести ни к дедукции, ни к индукции: это интуитивное схватывание всего разом, причем схватывание по причастности или подобию (известная мысль Гете о том, что, если бы наш глаз сам не излучал свет, он не мог бы его видеть). Цельным – и всеохватывающе широким – должно быть и адекватное выражение этого знания: «какое-то утверждение о жизни, по всеохватывающей своей широте на отдельные слова не разложимое» (IV, 281). Разбивка на «отдельные слова», редукция такого «широкого утверждения» к какому-то окончательному и однозначному «смыслу» (что это значит? Что вы этим хотите сказать?), то есть то, чего обыкновенно требуют от высказывающего такого рода вещи окружающие, невозможна. Поэтому его утверждение воспринимается как «невнятное» или «уклончивое». Однако только такая «уклончивость» реалистически отвечает реальности мира и жизни, «которая «присутствует и совершается так, будто это нескончаемое вдохновение, выбор и свобода» (X, 482) – и резонирует тому, о чем говорит богослов: «Ибо Слово, Создатель и законодатель мира, скрывается, открываясь, и открывается, скрываясь» (Максим Исповедник. Ambigua)[1]. Открывается то, чего нельзя схватить и эффективно использовать по знаменитому принципу Ф.Бэкона: «Знание – сила». «Сила», *potentia,* в этом изречении значит: возможность овладеть тем, о чем «узнают», и употребить его в своих целях. Это совсем не та *сила*, *energeia,* о которой постоянно идет речь у Гете и Пастернака[2]. Сила, о

[1] Истоки. С. 215.

[2] Ср. замечательную максиму Пастернака: «Нравственности учит вкус, вкусу же учит сила» (III, 179).

которой говорят они, – животворящая сила вдохновения. Знание, которое имеют в виду они, поддерживает состояние открытости этому вдохновению. Речь идет о познании не как о смысловом исчерпании предмета, завладении им, но как о сохранении «неизменного отношения к нему (или с ним)», вершина которого – то *изумление* и та *жалость*, о которых речь шла в начале.

Мы начали с того, что «наука о природе» Гете и пастернаковского героя противопоставлена всякому роду дурной мистики и хочет быть наукой естественной, естествознанием. Но в области естественнонаучной мысли их встречает другой оппонент: механицизм, который овладевает самими процедурами мысли, опыта и аргументации в науке Нового времени и символом которого для Гете стало ньютоновское учение о цвете. Здесь полемика, пожалуй, еще острее – и в каком-то смысле обреченнее. Редукция органического к механистическому, железный детерминизм причин и следствий – более сильный противник этой мудрости, чем оккультизм и подобные ему системы «тайных знаний», пытающиеся проникнуть в глубину мира и глубину человека через черную дверь. Они в общем-то маргинальны в наши дни. Эти методы легко опознаются как «малокультурные», как поле интересов непросвещенного, некультивированного сознания, масскультурные трущобы цивилизации – тогда как механицизм и техницизм занимают ее респектабельный центр, составляют само лицо нашей культуры, теперь уже не европейской, а глобальной.

О гетевско-пастернаковской альтернативе этому ходу вещей мы скажем в следующей главке, а пока коснемся другого вопроса: отношения этой мудрости с традиционной религиозностью. Известна нелюбовь Гете и Пастернака к

«религиозному»[1] как вторичному, компенсирующему отсутствие чего-то «первого». «Первым» и вершинным в ряду «действий» (Wirkungen) Гете считает «гениальное». Так он описывает этот восходящий ряд: «Случайно – механически – физически – химически – органически – психически – этически – религиозно – гениально» («Вопросы естествознания» за 1821 и 1822 годы): «Кирпич срывается с крыши, мы называем это в обычном смысле *случайным* явлением; он ударяет в плечо прохожего – *механически*; од-

[1] Гете, связывая собственный интерес к законам и правилам в живописи с отсутствием природного таланта в этой области, сравнивает «компенсирующую религиозность» с употреблением «рассудка и понимания» в искусстве, которые должны «заполнить пробелы, которые оставила в нас природа». –«Исповедь автора», *К учению о цвете*. – цит. по Канаев. С. 281. «Религиозность», таким образом, компенсирует недостаток безотчетного, «гениального» чувства жизни и ее таинственной основы. Молодой Пастернак предъявляет иск «создателям религий»: «Зачем же, земские ярыги И полицейские крючки, Вы обнесли стеной религий Отца и мастера тоски? Зачем вы выдумали послух, Безбожие и ханжество, Когда он лишь меньшой из взрослых И сверстник сердца моего» («Баллада», 1916, 1928). «Религии» в образности этих строф связаны не только с душевной бесталанностью (как у Гете), но еще и с примитивно-государственным, бюрократическим и полицейским началом (этого мотива у Гете не слышно). В свои поздние исповеднические христианские годы Пастернак не переменил мнения о «стене религий». С этим, вероятно, связано недоразумение, которое Пастернак обсуждает в переписке с Ж.Пруайяр, когда во французском «Expresse» интервью с ним было опубликовано под названием «Я почти атеист» – Х. С. 405, 407. Де Пруайяр, практикующая христианка, прекрасно понимает разницу между верой и религиозностью, их почти противоположность (как это понимает и Дитрих Бонхеффер). Для внешнего суждения такого различия не существует, и единственной альтернативой «религиозного» оказывается «атеизм» (или «релятивизм», как в статье Л.Флейшмана «Борис Пастернак и христианство» – Флейшман. С. 731–743. На все положения, высказанные в этой удивительной статье, можно было бы ответить, но лучше этого не начинать: перед нами типичный случай «разорванного диалога»).

нако не вполне *механически*, он следует закону тяготения и тем действует *физически*. Разорванные живые ткани сразу перестают действовать, мгновенно соки действуют *химически*, выступают элементарные свойства. Однако поврежденная *органическая* жизнь так же быстро сопротивляется и стремится восстановиться. Тем временем человеческое целое более или менее бессознательно потрясено. Опомнившаяся личность чувствует себя *этически*[1] глубочайше уязвленной, она жалуется на нарушение своей деятельности, какого бы рода она ни была, но человек неохотно предается терпению. Напротив, *религиозно* ему становится легко приписать этот случай высшей воле, смотреть на него как на сохранение от большей беды, как направление к высшему благу. Этого достаточно для страждущего; но выздоравливающий поднимается до *гениальности*, доверяет Богу и самому себе и чувствует себя спасенным»[2].

Здесь, как и в знаменитой эпиграмме («Zahme Xenien», 9):

Wer Wissenschaft und Kunst besitzt,
Hat auch Religion;
Wer jene beide nicht besitzt,
Der habe Religion –

У кого есть наука и искусство, У того есть *и религия. У кого ни того ни другого нет, У того* пусть будет *религия*, Гете представляет «религиозное» как нечто компенсаторное, как область несовершенства и недоискренности, впрочем, похвальной и полезной («этого достаточно для страждущего»). Кроме того – а каково это для Гете! – «религиозное» категорически разрывает связь с природой (Natur) и

[1] Обратим внимание на это, в духе античной мысли, неморалистское понимание «этического» как природного человеческой психики.

[2] Цит. по: Канаев. С. 192–193.

умом (Geist)»[1]. Такой преобладающий образ благочестия, видимо, он наблюдал в своих современниках. Но описанный им (и, заметим, без осуждения) тип «религиозного действия», вообще говоря, не связан ни с Германией его эпохи, ни с протестантизмом, он вполне универсален в благополучные для религии времена. Только совсем крайний случай, такой, как страдание невинного праведника Иова, обнаруживает роковую недостаточность этого «религиозного» отношения. «Доверие к Богу и доверие к себе» движет «безумными», с этой точки зрения, словами Иова. «Доверие к себе» в случае друзей Иова значило бы доверие к непосредственно («этически») переживаемому ими ужасу и состраданию, которые они не стали бы пытаться компенсировать правильными и полезными воспоминаниями о том, что «никто не безгрешен» и что «Бог все творит к лучшему».

Гете-мыслитель как будто не предполагает, что то, что он называет гениальным, возможно и реально внутри исторического христианства, внутри церкви. Однако в «Фаусте» эта органическая и чудесная, «гениальная» сила традиционной веры звучит в пасхальных хорах Первой части и, по-другому, в Маргарите ее последней сцены[2]. Такие же цитаты из «гениального церковного христианства» в

[1] Характерная реплика Канцлера во Второй Части «Фауста»: «Natur und Geist – so spricht man nicht zu Christen. Deshalb verbrennt man Atheisten, Weil solche Reden höchst gefährlich sind». *Природа и дух (ум) – об этом не говорят христианам. Потому-то и жгут атеистов, Ибо таковые разговоры крайне опасны.* «Дух и природа – не для христиан» (пер.Б.Пастернака).

[2] Здесь это красота какой-то утробной верности Христу и отречения от сатаны, которая остается живой в уже утратившей разум душе – и ответная красота свышнего милосердия. Такого мотива мы у Пастернака не встретим.

«Докторе Живаго» – литургические гимны из Постной Триоди, которые комментирует Симушка Тунцева.

Но с гетевским христианством не все так просто. Гете, известный всем как вольнодумец, пантеист и «нехристианин» (Nichtchrist)[1], как он сам себя рекомендовал, ненавистник идеи Deus ex machina, кое-что знал и об этом. Однажды он заявил своему собеседнику: «Я один в наше время понимаю Христа». Попробуем подумать, что он имел в виду. Что он понимал такое, чего другие не понимали. Начнем с другого конца, с его знаменитого определения поэзии в автобиографической «Поэзии и правде» (Часть 3, гл 13): «Истинная поэзия возвещает о себе тем, что она, как земное евангелие, умеет освободить нас от тяготеющего над нами земного бремени своей внутренней ясностью и внешней согласованностью. Как воздушный шар, она поднимает нас вместе с нашим балластом в горние сферы и показывает нам перепутанные земные пути с высот птичьего полета». Сравнение поэзии с «земным (иначе: мирским) евангелием» заставляет задуматься о евангелии неземном, неотмирном: на каком основании они здесь сопоставлены? На том основании, что оба они снимают тяжесть и путаницу, гнет, прибивающий человека к земле, и освобождают его для высоты и ясности. Это постоянная мысль Гете. Так, он говорит Эккерману как о чем-то само собой разумеющемся: «Христианская церковь… освобождает человечество от *тяжести* греха»[2]. Эта тема во всей красе звучит в Хоре ангелов из «Фауста», гениально переведенном Пастернаком:

[1] Однако не Widerchrist (противник христианства) и не Unchrist (опровергатель христианства). – См. Канаев. С. 35.

[2] Эккерман. С. 639.

Христос воскрес!
Пасха Христова
С нами, и снова
Жизнь до основы
Вся без завес.
Будьте готовы
Сбросить оковы
Силой святого
Слова его,
Тленья земного,
Сна гробового,
С сердца любого,
С мира всего [1].

В этой строфе (и особенно в передаче Пастернака) звучит еще один мотив, важнейший для Гете и в его знаменитом определении истинной поэзии прямо не названный: христианство – это еще и освобождение от какой-то тяжелой тайны, от непрозрачности. Вся основа жизни открыта. Скрывать нечего. Подглядывать некому. Открыть то, что было скрыто, – значит, по существу отдать его. И прежде этого значит: принять того, кому это всё открывается. Тот же жест – любимый им жест щедрости и обнажения красоты – в стихах Юрия Живаго о кануне Пасхи («На Страстной»):

Как будто вышел человек,
И вынес, и открыл ковчег,
И все до нитки роздал.

[1] Гениальный перевод – при том что буквалистской точности здесь искать бесполезно! И в переводческом труде Пастернак остается верным своей теме *силы*: главное, что должен передать перевод, по его словам, – это *силу* оригинального текста (V, 52).

Это и есть «жизнь гениализированная», «море жизни», о котором говорят великие художники и которую «люди решили испытать не в книгах, а на себе» – сначала в христианстве, а потом (и неудачно) в революции (IV, 146).

Видимо, что-то близкое гетевскому чтению имел в виду Николай Николаевич Веденяпин, философ «нового христианства», когда говорил, что «издавна лучше всего эту (востребованную «в наше время», прим. *О.С.*) сторону Евангелия почувствовали и выразили художники»[1]. Сторону не моралистическую и даже не догматическую – а ту, которую, быть может, ярче всего символизирует сцена с драгоценным миром и Магдалиной. Этот эпизод всегда любили художники: дивный момент «жизни гениализированной». Как мы знаем по евангельским повествованиям, эта сцена смутила не только Иуду, но и всех учеников. Зачем такая трата мира? Если кто никогда не задаст такого вопроса, то это как раз художник. Хотя бы потому, что вопрос «зачем?» ему – и «лирической стихии» – вообще ненавистен[2]. Великое имеет право быть бесцельным и беспричинным. Точнее: оно имеет привычку быть таким. Об этом мы еще скажем. Но кроме того, сказка, сказочное богатство любит расточительную щедрость; разумной бережливости она воспеть не может[3].

[1] Карандашная рукопись (IV, 557). В окончательном тексте романа отношения нового искусства и нового христианства изложены в обращенном порядке: «Душою этих книг было по-новому понятое христианство, *их прямым следствием* – новая идея искусства» (IV, 67).

[2] Ср. одно из многих высказываний Пушкина на этот счет: «Затем что ветру и орлу / И сердцу девы нет закона».

[3] В сцене маскарада из Второй части «Фауста» Гете предлагает символ поэта – возницы бога богатства Плутона, разбрасывающего дары. «Bin die Verschwendung, bin die Poesie. Bin der Poet der sich vollendet Wenn er sein eigenst Gut verschwendet». Буквально: *Я расточительство, я поэзия.*

Христианство, как его понимает Пастернак, можно без преувеличения назвать не «религиозным», а «гениальным» (в гетевском смысле гениального) и «гениализирующем» жизнь. Собственно, то, что Гете относит к *гениальному*, у Пастернака и есть *христианское* (не «религиозное»). О «компенсирующей», «религиозной» версии христианства речь у Пастернака, в отличие от Гете, вообще не заходит, и еще бы! Его эпоха, время гонений и «воинствующего безбожия», просто не оставила места такому настроению. Верующий, как выздоравливающий у Гете и как умирающий у Пастернака[1], «поднимается до гениальности»:

Кончаясь в больничной постели,
Я чувствую рук твоих жар.

То, что Гете и Пастернак называют «религиозностью» и «религиями», располагается далеко-далеко от этого простого, как в младенчестве, *чувства*: от реальности *силы*. Поскольку «в рамках самосознания сила называется чувством»[2].

Я поэт, который исполняется тогда, Когда он все самое свое расточает. Как по-пастернаковски это звучит! А вот перевод: «Я – творчество, я – мотовство, Поэт, который достигает Высот, когда он расточает Все собственное существо».

[1] См. последние строфы стихотворения «В больнице»: «О Боже, волнения слезы Мешают мне видеть Тебя. Мне сладко при свете неярком, Чуть падающем на кровать, Себя и свой жребий подарком Бесценным Твоим сознавать. Кончаясь в больничной постели, Я чувствую рук Твоих жар. Ты держишь меня, как изделье, И прячешь, как перстень, в футляр».

[2] III, 186. Это чувство, как мы знаем из стихов, обладает царственной властью: «Когда строку диктует чувство, Оно на сцену шлет раба».

8

Итак, тот род науки о жизни, науки живого, которым заняты Гете и герой Пастернака (теперь мы можем уже говорить не о герое, а о самом Пастернаке-мыслителе и выходить за пределы текста романа – от чего мы, впрочем, не могли удержаться и прежде), не то чтобы противоположен, а уходит в сторону от магистрального пути нашей цивилизации. Уходит – и хотел бы увести и нас с этого тупикового пути. Их «другая наука» (дающая, между прочим, блестящие и оцененные только задним числом результаты в совершенно конкретных областях вроде открытия межчелюстной кости у человека или медицинской диагностики) сопротивляется, как мы уже сказали, механицизму и техницизму новоевропейской мысли и казуистике власти, которые в наши дни захватывает уже и область эстетического производства. Голистическим (цельным), интуитивным и органическим (эту характеристику предпочитал Гете) мы назвали этот познавательный метод. Он не может быть другим, если мы подумаем о его основе, о его *месторождении*, на языке Пастернака. Г.Гельмгольц, критикуя гетевское учение о цвете, неплохо выразил различие изначальных позиций Гете и ньютоновской физики: Гете «смотрит на природу как на совершенное художественное произведение, которое само должно открывать свое духовное содержание восприимчивому наблюдателю», он «наслаждается созерцанием спектакля природы, а физики отыскивают закулисную механику рычагов, веревок, блоков и т. п.»[1].

В основе этой познавательной стратегии – восхищение миром как великолепным, бесконечно удавшимся, неисчерпаемым в смысловом отношении созданием вообра-

[1] Канаев. С. 358–359.

жения (о воображении см. дальше). Исследующий взгляд смотрит, а не высматривает, не подсматривает («а что там *на самом деле*?»). Он знает: «на самом деле» – это именно то, что видно, а не то, что спрятано; то, что касается чувств, а не сверхчувственное, не приводные ремни и рычаги (если они вообще существуют в таком спектакле, ибо он органичен, а не механичен, и не различает средств и целей; об этом мы еще скажем). Но видит он то, что другие думают! Глаз Гете *видит* прарастение в растениях. Это не идея, не умственный вывод, как понимает гетевское «прарастение» Шиллер: как ни удивительно, это его непосредственный зрительный опыт. Зрение, видящее форму создания[1] – и тем самым видящее его великолепие.

Die unbegreiflich hohen Werke
Sind herrlich wie am ersten Tag[2].

Все великолепно, как в первый день (в День Творения). Нужно ли приводить бесчисленные цитаты из Пастернака о «первом дне», «дне творенья», о том, что все говорит о своем «месторожденьи», что «все опять впервые» и «вся степь как до грехопаденья»? Или говорить о теме великолепного, изумительного, *herrlich* в его стихах и прозе, письмах и заметках? Чуткие критики первых стихотворных книг Пастернака заметили их «дифирамбическое начало», и с этим связали его редкостную оригинальность[3].

[1] Выслушав рассказ о прарастении (оно же «символическое растение») Шиллер заметил: «Это не опыт, это идея». Гете отвечал: «Мне может быть только приятно, что я имею идеи, не зная этого, и даже вижу их глазами» – Канаев. С. 100.

[2] «Неописуемо высокие созданья Великолепны, как в первый день; И все твои высокие созданья Великолепны, как в первый день».

[3] См. письмо К.Г.Локсу 28 января 1917 года (VIII, 315). Оригинальность и здесь – в смысле первичности.

Лирическая стихия, о которой шла речь, и есть дифирамбизм[1]. Таким дифирамбом, песней хвалы может быть не только книга стихов, но и открытие «метаморфозы растений» или природы гранита. Любое обнаружение *формы*, *силы* и *символа* – это работа лирической стихии. Это по существу космодицея, хвала творению.

Сам Гете, думая о видимом мире и его познании, обычно предпочитал классический образ книги, а не спектакля (как у Гельмгольца). У Пастернака момент внятности и настоятельности этого «бессловесного слова» еще усилен: он видит в «реальности как таковой» даже не книгу, а послание, направленное лично ему, внезапно нашедшее его долгожданное сообщение: «...Всегда я воспринимал целое – реальность как таковую – как полученное послание или неожиданное пришествие, и всегда старался воспроизвести этот характер прицельно посланного, который, как мне казалось, я находил в природе явлений»[2]. Читая книгу и тем более, держа перед глазами письмо, направленное тебе лично, естественно вникать в смысл того, что написано, а не заниматься, скажем, химическим анализом чернил. Познавательный принцип – о чем не часто думают – неотделим от *настроения*. Это слово кажется мне здесь точнее, чем «установка». В одном настроении человек смотрит спектакль, в

[1] Ср. мысль В.В.Бибихина (в курсе лекций по древнейшей индийской поэзии) о том, что гимн, дифирамб, хвала есть исторически первый и самый аутентичный род лирики. Стоит помнить и о том, что оригинальное название Псалтыри – Книга Хвалений. «По-еврейски Книга Псалмов называется, как называлась уже во времена Кумранской общины, Книгой Хвалений (sefer tehillim). – С.С.Аверинцев. Вслушиваясь в слово: три действия в начальном стихе Первого Псалма – три ступени зла // Псалмы Давидовы. Перевод С.С.Аверинцева. Киев, Дух и литера, 2003. С. 133.

[2] Письмо Ст. Спендеру (X, 523–524).

другом – разбирает его закулисную механику. Первое настроение можно назвать простодушным или докритическим. В действительности же оно – послекритическое. Школа систематического сомнения, аскетическая школа им пройдена, и экзамены сданы на «отлично». Соединение простодушия с умственной и душевной изощренностью кажется обыденному сознанию невозможным, но именно так устроена лирическая стихия. Впрочем, так устроена сама Премудрость.

Гетевское начало, пожалуй, всего очевиднее в *настроении* Пастернака, в его смысловом и душевным строе, общем ритме, в том, что так хорошо выражает немецкое слово *Mut*. Это настроение космического энтузиазма, познавательного здоровья, переживание какого-то чудесного *благополучия* мироздания и жизни (причем благополучия бурного и драматичного, «шекспировского»[1], в конце концов, трагического[2]), великолепия жизни и собственного интимнейшего родства с ней («Сестра моя жизнь») и с тем, что называют божественным («сверстник сердца моего»), включенность в великую игру природных стихий в качестве пятой, человеческой стихии, «квинтэссенции»[3], совершенно сродной всем четырем «нечеловеческим»

[1] Гете (рассказывая историю своих ботанических занятий!) называет Шекспира первым среди трех определивших его отношение к миру мыслителей (Шекспир, Спиноза, Линней). Исключительным значением обладает Шекспир и для Пастернака.

[2] «Такою и должна быть жизнь. Она должна быть трагедией полноты, трагедией производительности и счастья». Письмо Л.Л.Слейтер, 1956 (X, 183). «Трагизм жизни – ее естественная закономерность, она должна быть трагической, чтобы быть реальной. Когда потом над ее свидетельствами проливаешь слезы, то это не оттого, что в ней незадачливо стеклись обстоятельства, а оттого, что она дорого стоила. Плакать заставляет ее значительность» (X, 321).

[3] См. прим. Е.Б.Пастернака о quinta essentia (V, 521).

(ср. «Пастернак – дождь» у Марины Цветаевой). В русской традиции это настроение совершенно исключительно[1], в германской же Гете откликнутся и другие голоса.

При этом ни в коем случае не будем называть эти отношения «воздействием» Гете на Пастернака или «отсылками» Пастернака к Гете, то есть переводить их в привычно литературный, школьный ряд. Гете (и его «Фауст») для Пастернака относятся не к литературе, а, как в «Кусте» Марины Цветаевой, к самому мирозданию, от которого ждут и требуют

Невнятицы старых садов,
Невнятицы музыки новой,
Невнятицы первых слогов,
Невнятицы Фауста Второго.

С таким же основанием можно было бы говорить о «влиянии» на Пастернака дождя или сада. Несомненно, и дождь и сад *влияют* и *воздействуют* – но совсем в другом смысле, чем тот, о котором думает нынешняя история литературы и открывает – в качестве движущей силы ее изменений – культурный эдипов комплекс, «страх влияния»! Этот род отношений называется *сродством,* – слово и смысл столь же гетевские, как и пастернаковские.

Итак, и Гете, и Пастернак убеждены, что действительность открыта для нас – уже потому, что она по своей сути выразительна, как выразительно художественное произве-

[1] Другой род дифирамбизма и восприятия человеческой культуры как пятой стихии мы видим в О.Мандельштаме: «Нам четырех стихий приязненно господство, Но создал пятую свободный человек». Разница в том, что человек в мысли Пастернака не столько «создает» пятую стихию, сколько сам ей является.

дение. Она *хочет* выразить себя, выразить свое: она хочет сообщить всё. Таиться и припрятывать что-то – не в ее характере, не в ее настроении. Гете: (Морфология, – *О.С.*) «покоится на убеждении, что все существующее должно также о себе заявлять и обнаруживаться. Это основное положение (Grundsatz)»[1]. Внутреннее непременно становится внешним, выраженным; внешнее не прячет, а открывает внутреннее. Явление (это слово следует понимать в его отглагольном смысле) фактически совпадает с собственной сущностью: за ним нечего искать. Хорошо видеть – и значит теоретизировать. «Высшее было бы – понять, что *всё фактически уже есть теория* (курсив мой, *О.С.*). Синева неба обнаруживает нам основной закон хроматики. Не надо ничего искать за феноменами: они сами – учение»[2].

Действительность открыта нам, поскольку она действенна, она в своем существе – действующая сила, Macht, Kraft, энергия, а не собрание предметов. То, что мы видим, если мы в самом деле «видим видимое», – не объекты, а действия этой силы. Так, цвет в учении Гете – не объект, как у Ньютона, а действие. Действие света: «Цвета – деяния света, деяния и страдания. В этом смысле мы можем ждать от них раскрытия природы света» («История естествознания»)[3]. Почему «в этом смысле»? Каждое действие открывает «природу», сущность того, что действует, а сумма действий, будь она нам известна, открыла бы всю его сущность: «Действия (Wirkungen) – вот что мы обнаруживаем, и полная история этих действий охватила бы, несомненно, сущность каждой вещи» («История

[1] Канаев. С. 274.

[2] Канаев. С. 188.

[3] Канаев. С. 310. Гете имеет в виду, что в цветах мы видим разного рода столкновения света с темнотой, в который свет «страдает».

естествознания»)[1]. Пастернак, говоря о *силе* и *символе*, несомненно имеет в виду *силу* как *сущность* особого рода: как сущность, целиком открывающую себя в действиях, как значение, достигшее широты *значительности*, то есть, динамизма и открытой событийности. Человеческий жест щедрости и доверия, «энергии, требующей выхода и расточения» (IV, 13) есть символ такой сути, открывающейся в своих действиях до последней глубины. Такое отношение в *силе* сущности с действием, полная сущностность действия и полная действенность сути, напоминает нам паламитское учение об энергиях (притом, что другой, непознаваемой сущности здесь как будто не предполагается). Искусство говорит об этой *силе*. Его содержание не предметно, а *сильно*. В отличие от философии, искусство говорит «не о принципе силы, а о ее голосе, о ее присутствии». Приводя, как пример, «вечные сюжеты» любовной страсти в поэзии, Пастернак замечает: «Когда мы воображаем, будто в Тристане, Ромео и Юлии и других памятниках изображается сильная страсть, мы недооцениваем содержанья... Тема их – тема силы» (III, 186).

Из какой философии воспринята эта *сила*? Историки мысли связывают гетевскую идею *силы* и ее *действий* с той редакцией пантеизма его любимого Спинозы, которую они осуществили совместно с Гердером[2]. На месте статичных понятий Субстанции, Атрибута, Модуса в «Этике» Спинозы собеседники предлагают понятия Силы (Macht) и ее действий (Tätigkeiten[3]). Мне неизвестно, значили ли

[1] Канаев. С. 310.

[2] Изложенное в сочинении Гердера: «Бог. Некоторые разговоры о системе Спинозы», 1787. См. Канаев. С. 158–161.

[3] «...В духовном мире это мысль, в телесном – движение. Я не знаю, каким

что-то Спиноза и Гердер для Пастернака. Но для того, чтобы воспринимать действительность как действие *силы*, философия, вообще говоря, не необходима – так же, как для того, чтобы думать, как Хильдегарда, не обязательно ее сперва прочитать. Всему этому учит «лирическая стихия», родственная самым древним и первым восприятиям мира, в которых мысль не отделена от чувства (и в смысле чувственного восприятия, и в смысле аффективного отношения, настроения), и потому способна соответствовать органическому, то есть парадоксальному.

Гетевской уверенности в том, что мир сам открывает познанию свою сущность, противостоит не только оккультизм и другие «тайные науки», но и та естественнонаучная позиция, которую описал Гельмгольц: изучение спрятанных за сценой театральных машин и приводных ремней. И не менее того – философия, проблематизирующая контакт сознания с миром[1]. Это фундаментальное противопоставление, Grundsatz, объединяет на противоположном Гете и Пастернаку полюсе три вещи столь разных, что они никогда не согласились бы оказаться вместе: магию, научный позитивизм и философский гносеологический скепсис. К

общим словом можно было бы их охватить без насилия, если не понятием сила». Канаев. С.159.

[1] Гете говорит, что он на стороне обыденного рассудка – против философии, которая «никогда не доходит до объекта». «Она (критическая и идеалистическая философия) никогда не доходит до объекта, это мы должны признать вместе с обыденным человеческим рассудком...». «Всегда хорошо оставаться в естественном философском состоянии». Канаев. С. 140. Похожим образом мимоходом высказывается о философии Лара, к удовольствию Живаго: заниматься философией – все равно что есть одни приправы. «Естественное философское настроение» иначе можно назвать «мудростью», и в определенном соотношении она противопоставлена философии – ср. «он (Гете) был слишком мудр, чтобы стать философом в обычном смысле» (слова философа Г.Сантаяны). Канаев. С. 190.

ним можно добавить и четвертое: ту «религиозность», о которой мы говорили, с ее непременным замесом на «чуде, тайне и авторитете». Она магична, позитивистски ограждена от «смысла» и по существу скептична.

Эта страсть смотреть и видеть то, что видно (труднейшее на свете дело, по Гете), и видеть так, «чтобы в неизменном отношении к этому объекту наслаждаться радостью жизни»[1], сопровождается еще одним, общим для Гете и Пастернака, свойством. Необыкновенно сильна их неприязнь к интроспекции, к знаменитой «рефлексии», к самоуглублению. Дело не в особенностях их психики, которую охотно назовут экстравертной. Своего рода запрет на интраверсию, на самоуглубление обоснован у них космически, физически и физиологически. *Сила*, как мы видели, по существу своему направлена вовне – так и сознание, и зрение в своем существе, в своем замысле направлены вовне. Они существуют в действии, они – «энергия, требующая расточения». Если бы глаз смотрел на себя, он бы ничего не видел, замечает Гете, то есть он не был бы собой, органом зрения, глазом – и значит, вообще не был бы. В тон ему рассуждает Живаго: «Сознание – свет, бьющий наружу, сознание освещает перед нами дорогу, чтоб не споткнуться. Сознание – это зажженные фары впереди идущего паровоза. Обратите их светом внутрь, и случится катастрофа» (IV, 69). О катастрофе бесконечной рефлексии, самоуглубления в «слепое пятно» собственного сознания, хронической болезни человека и в гетевское, и в пастернаковское, и в наше время, Гете проницательно замечает: «Имеется также пустое пятно в мозгу, в котором никакой предмет не отражается, как и в глазу есть пятнышко, которое не видит.

[1] Канаев. С. 140.

Углубление в него ведет к какой-то душевной болезни»[1]. Пастернак усиливает этот смысл: к болезни смертельной, поскольку жизнь и душа есть выход наружу, «деятельное проявление»: «Человек в других людях и есть душа человека. Вот что вы есть, вот чем дышало, питалось, упивалось всю жизнь ваше сознание. Вашей душой, вашим бессмертием, вашей жизнью в других» (IV, 69).

Ich habe nie über das Denken gedacht,

«Я никогда не думал о думанье», сообщает Гете в «Ксениях». И этим поразительно отличается от своих и от наших «мыслящих» современников. Я думал зрением, мог бы сказать он, и видел мыслью. Я исполнял дельфийский оракул «Узнай себя», глядя на *другое*: например, «на травы и камни»[2]. Тему «слепого пятна» в сознании, на которое направлена пресловутая рефлексия, Пастернак дополняет еще одним созерцаемым таким способом феномене: *истерии* как *изнанки души*. «Есть изнанка души, разума, нервной системы, изнанка настолько типичная и значительная, что ее часто принимают за душу как таковую, за предмет интеллектуальной деятельности, за ее сущность. Это истерия»[3]. Изнанка, которую принимают за глубину! Так же, как «слепое пятно», *истерия* противопоставлена движению извне и вовне: «Я думаю, что это зерно нашей морали или душевного ничтожества, хроническое заболевание личности, носимое нами в себе, тогда как наше бессмертие – вне нас – в той великой непознаваемой бесконечности, которая нас вдохновляет, притягивает и

[1] Канаев. С. 143.

[2] «Ищу божественное (иначе говоря: себя) in herbis et lapidibus». – Канаев. С. 157.

[3] Э.Пельтье-Замойской. 19 августа 1958 (X, 375).

ведет всю жизнь, воспитывает и обновляет, в которой мы участвуем» (там же).

Органическое познание органического, мысль Гете и Пастернака требует соединить такие вещи, которые в механическом мышлении представляли бы неразрешимые антиномии. Это, среди другого: феномен и теория, внешнее и внутреннее, зрение и мышление, чувственное и умопостигаемое, субъект и объект (новый «объект», по Гете, создает в «субъекте» новый орган для восприятия себя[1]; с другой стороны, воспринимающий «субъект» не повторяет «объект», как зеркало, но упруго возражает ему[2]), форма и трансформация, моментальное и непреходящее. Многого из этого мы хотя бы отчасти касались, но есть и еще сведенные воедино полюса. Необходимое и невозможное, падение и восхождение, закон и случайность (или свобода), автономное и интегрированное... всего не назовешь. Остановимся только на двух. Правда и вымысел (воображение), единое и множественное (или: уникальное и заменимое).

Итак, правда и вымысел. Мы начинали с того, что правда (или истина) – одно из первых имен того таинственного явления, которое называется *Жизнью*. Так у Гете, так у Па-

[1] «Каждый новый предмет, хорошо рассмотренный, раскрывает в нас новый орган». – «История естествознания». Цит. по Канаев. С. 174.

[2] В так называемых «отрицательных зрительных следах» (т.е. явлении зрению цвета, дополнительного к только что виденному, например, иллюзия голубого после виденного желтого, красного после зеленого) Гете видит «то молчаливое противоречие, которое вынуждено проявлять все живое, когда ему навязывается какое-то состояние. Так, вдох предполагает выдох, каждая систола – диастолу... Это вечная формула жизни, которая обнаруживается и здесь. Глаз требует светлого после темного... *и именно тем показывает свою жизнь, свое право овладеть объектом, что порождает из себя нечто, противоположное объекту*» (курсив мой, *О.С.*) – Канаев. С. 320.

стернака. С возмущения общим «равнодушием к очевидной истине» начинается «гений, то есть художник»[1]. При этом символическая правда не отвечает тому, о чем она – правда, если в нее не вносится выдумка («вранье», в смысле «говорение лишнего»): «фактов нет, пока человек не внес в них чего-то своего, какой-то доли вольничающего человеческого гения, какой-то сказки» (IV, 124). Об этом удивительном свойстве *правды* и Гете, и Пастернак говорят часто и охотно. Гете, числя фантазию четвертым даром человека (первые три – чувственность, рассудок, разум), продолжает: «Только с тремя этими дарами человечеству пришлось бы погрузиться в жалкое ничтожество». «Фантазия гораздо ближе к природе, чем чувственность». «Фантазия не уступает (дословно – фантазия в рост, ist gewachsen) природе, чувственность подчинена ей»[2]. Гете говорит о росте, Пастернак – о скорости: буквальная правда не успевает за действительностью, за «успехами природы», она отстает, и тем самым обманывает (III, 178). Пока мы говорим правду о чем-то, это что-то уже сместилось и трансформировалось, и только правда, которая учитывает то, чем оно *будет*, правда прогностическая или гадательная:

Слитки рифм, как воск гадальный –

отвечает ее сущности. Откуда же можно знать прогностическую правду? Из ви́дения формы. Поскольку форма заключает в себе историю своих метаморфоз, ви́дение формы есть прогноз ее будущего и диагноз прошлого – и, за пределами всего хода времен в изъявительном наклонении, знание не только того, что налицо, что было, есть и будет,

[1] III, 206. Совсем по-гетевски: Первое и последнее, что требуется от гения, – это любовь к правде (Wahrheitsliebe). – Цит. по Канаев. С. 414.

[2] Из писем и разговоров Гете. – Цит. по Канаев. С. 415–416.

а того, что возможно. Наклонение желательное, оптатив. Воображение, гетевская «Lust zu fabulieren» (охота присочинить) правдивее «честного пересказа». Воображение точнее подражает природе, чем простая фиксация «наличного положения дел», оно ей в рост потому, что сама природа есть замысел воображения. «Фантазируя, наталкивается поэзия на природу. Живой действительный мир – это единственный, однажды удавшийся и все еще без конца удачный замысел воображения» (V, 26–27). То, что получается в результате воображения, преувеличивания, «деланья из мухи слона», которым занимается искусство, – и есть «высокое притворство», «правдивая кажимость» или «серьезная игра»:

Freuet euch des wahren Scheins,
Euch des ernsten Spieles.

Это серьезная игра искусства – и в той же мере серьезная игра самой жизни:

Сколько надо отваги,
Чтоб играть на века,
Как играют овраги,
Как играет река.
Как играют алмазы,
Как играет вино,
Как играть без отказа
Иногда суждено.

Полная мера правды и реальности – мера с избытком, переливающаяся за свои края. Это и называют игрой. Это выход из совпадения с собой, из унылой тавтологии «А есть А». А вот и нет! «А есть А и при этом непременно не А, потому что истинное А – это только то А, что превосхо-

дит А в разных формах и разных направлениях, *играет*». Они (правда и реальность) становятся собой только в том случае, когда превосходят себя. В этом смысле Пастернак утверждает: «несмотря на то, что Бах был композитором, его произведения действительно вершины бессмертия» (X, 505). Поэтому, как говорят и Гете, и Пастернак, только невозможное вполне реально – и только невероятное истинно необходимо. Но так невозможен и невероятен весь видимый мир!

Unmöglich scheint immer die Rose,
Unbegreiflich die Nachtigall[1].

Те, кто отказывается понимать такую логику, не знают ни жизни, ни природы, ни искусства.

Перенесенная в область нравственности (а мы помним, что «нравственности учит вкус, вкусу – сила»), это качество истины, серьезная игра, у Гете дает такой результат: высшая добродетель – это постоянное стремление ввысь, превосхождение себя, императив *Stirb und werde:* «Умри – и стань»[2]. Это *Selige Sehnsucht,* блаженная тоска по другому, роднящая человека с божественным[3]. Эту тоску Пастернак видит за «стеной религий»:

Вы обнесли стеной религий
Отца и мастера тоски.

Пастернак уточняет, что такое «превосхождение себя» – это «жизнь в других» и это жертва[4].

[1] «Всегда невероятна роза, Неописуем соловей» («Западно-восточный диван»).

[2] Ср. Канаев.С. 186.

[3] См. об этом подробнее в наст. изд.: Морализм искусства, или о зле посредственности.

[4] Может показаться, что здесь мы сталкиваемся с существенным отличием Пастернака от Гете. Жертва – как будто слишком христианское и потому

Единое-множественное – и настолько уникальное, что его можно заменить множеством других, ничуть не уступающих ему вещей: почти чем угодно. Такова полнота уникальности: играющая полнота. «Лучшие слова в лучшем порядке»? пожалуй, но это не значит: только эти слова и только в этом порядке. То, что открывает такая правда и такое искусство (если угодно, мастерство), есть не некий единственный правильный ответ, а распахивающийся в бесконечность веер разных и одинаково правильных ответов. «Взаимозаменимость образов, то есть искусство, есть символ силы» (III, 187). Вероятно, это положение «другой науки» Гете и Пастернака – взаимозаменимость как самое полное проявление уникального – труднее всего дается обыденному сознанию. Оно привыкло искать один, окончательный, единственный ответ на свои вопросы. Не уникальный и при этом, конечно, никаким другим не заменимый. Смысл не как предмет среди предметов – а как *среда*: вот порог, который труднее всего переступить обыденным мыслительным привычкам. В этом – в избрании своим предметом *среды* – Пастернак видит неотменимую находку импрессионизма, его совпадение с законами природы (см. выше о бабочке).

В ряде всех этих сведенных полюсов мы видим работу символа, *symbolon* (sym-bolon), «складывания» этимологически. Осколки, которые настоящий символ соединяет край-в-край, так давно разбиты, так далеко друг от друга

не гетевское слово: но вспомним алтарь, изображавший «всю природу» по ярусам, который Гете мальчиком мастерил для некоего жертвоприношения. И хотел зажечь при помощи зажигательного стекла («Поэзия и правда»).

разнесены, что акт их соединения требует сверхобычной смысловой силы, того «невозможного, которое одно вполне реально» в физике (или, как мы говорили, «зоологии») Гете и Пастернака.

Реально, необходимо и происходит по определенным законам. Любимая и Пастернаком, и Гете тема случайности («чем случайней – тем вернее»), неуместности и несвоевременности всего истинного и великого[1] не противоречит их глубочайшей любви к законам. Речь идет только о том, что в механическом плане (а в нем живут и мыслят в «скудоумии будней») это предельно законное представляется случайным и несвоевременным.

Und das Cesetz nur kann uns Freiheit geben –

«И только закон может дать нам свободу». Пастернак отвечает этой мысли Гете: и только наша свобода позволяет закону действовать[2]. Это совсем не гегелевская картина свободы и необходимости! Речь идет о законе живого, которого не знает механистическая редукция. В мире механическом жизнь, осуществляющая собственную форму, собственный закон (ибо все метаморфозы и трансформации происходят в согласии с закономерностями, которые можно обнаружить, вглядываясь в форму), жизнь автономная является как нечто своевольное и непредвиденное,

[1] «Так неуместно и несвоевременно только самое великое» (IV, 194).

[2] Удивительные строки «Чуда»: «Найдись в это время минута свободы У листьев, ветвей, и корней, и ствола, Успели б вмешаться законы природы». Иначе говоря: проклятие не испепелило бы смоковницу. Их можно понять, только имея в виду эту необходимость свободы для действия законов жизни, сохраняющих живое. «Das Sein ist ewig: denn Gesetze Bewahren die lebend'gen Schätze, Aus welchen sich das All geschmückt» – «Бытие вечно: ибо законы Охраняют живые сокровища, Которыми украшена Вселенная» («Завещание»).

Как беззаконная комета
В кругу расчисленном светил.

Но самый острый спор, самая горячая битва с механистическим мышлением у Гете и Пастернака происходит в области причин и следствий, цели и средства. Потому что именно здесь, в детерминизме и «целесообразности» – самый корень зла, главная цитадель «скудоумия будней и чертовщины посредственности». Гете бесконечно благодарен Канту за его утверждение: «Органическое произведение природы – это такое, в котором все есть цель и в то же время средство»[1]. Разделение вещей и действий на «цели» и «средства» и соответственное обхождение со «средствами», которые «цель оправдывает», – вот начало конца. Конца политики (так представлено в романе революционное сознание), конца этики, конца жизни. Кантовский принцип суждения: к каждой вещи относиться как к цели, представляется обыденному сознанию и нелепым, и неисполнимым. Каким образом, скажем, относиться как к цели к мылу, которым я мою руки? Но художник знает, каким. Его образы вырывают вещи из небытия средств – и дают увидеть их как нечто, безусловно достойно быть целью: как знаменитые башмаки Ван Гога. И здесь мы вновь встречаемся с не совсем неожиданным сближением: недопустимость разделения на «средство» и «цель», как мы знаем, составляет один из фундаментальных законов православной аскетики[2].

[1] Цит. по Канаев. С. 196.

[2] «Добро, не добро сделанное, не есть добро». ... Если нередко побеждает добро и своим явлением исправляет зло, то неправильно думать, что к этому добру привело зло, что добро явилось результатом зла. Это невозможно». Архимандрит Софроний (Сахаров). Старец Силуан. М.: Изд. Сретенского монастыря, 2000. С. 161.

Гнев Гете и Пастернака на расхожее рассмотрение явлений в причинно-следственном ряду может показаться преувеличенным: что, казалось бы, в этом страшного? Но это праведный гнев, это кровоточащая обида. Страшно в такой тотальной обусловленности одного другим то же, что в «целях» и «средствах»: унижение автономного статуса вещей, уничтожение их самостоятельного смысла, их безусловного бытия. Когда вам «в жизни» говорят: «Вы сделали это потому... (и далее следует версия)», тем самым говорят: «Вы этого не сделали!» или: «На самом деле вы сделали вот что!» Мы касались этой темы в связи с мотивацией любви героев в романе («Они любили друг друга потому...»). Находя для чего-нибудь ближайшие причины, которые легче всего понять, говорит Гете, «мы охотно мыслим механистичным то, что более высокого рода»[1]. Предлагая причину вещи, с ней справляются. Особенно оскорбительно объяснение «циклопических событий» через «причины», якобы детерминировавшие их: «Это у домашних ссор есть генезис... Все же истинно великое безначально, как вселенная. Оно вдруг оказывается налицо без возникновения, словно было всегда или с неба свалилось»[2]. Обыденное сознание просто одержимо уничтожением смыслов при помощи поисков их «причин». Эту черту обыденного сознания марксизм возвел в методологический принцип. Русское присловье хорошо отвечает на все эти «почему»: «Почему, почему? А *потому*». «Зачем, зачем? А *так*».

[1] Канаев. С. 308.

[2] IV, 181. Похожим образом Гете говорит о своем учении о цвете: «оно старо как мир, и долго его отрицать или замалчивать не удастся». Эккерман. С. 422.

Итак, великое (а мы помним, что великое – это символическое) беспричинно и бесцельно, «как с неба свалилось»[1]. Существование для какой-то (обычно утилитарной) цели так же уничтожает реальное, как и существование «по причине» чего-то (обыкновенно простейшего и расположенного ниже своего следствия, как пресловутые «базис» и «надстройка»). Гете-натуралист и Гете-художник бесконечно враждебен к бытовой телеологии «пользы» (типа: рога даны быку, чтобы бодаться): «пробковое дерево растет не для того, чтобы людям было чем закупоривать бутылки»[2]. Финальные причины такого рода он ненавидит как крайнюю глупость. Он благодарен Канту за то, что Кант признает право природы и искусства на бесцельное действие. «Природа и искусство слишком велики, чтобы преследовать цели»[3]. На месте причин и целей Гете предлагает видеть только отношения (Bezüge) и условия.

Гете (и его культурного современника Пушкина), завершающего восемнадцатый век, больше всего раздражает финализм и связанный с ним критерий «пользы» («зачем?»), унижающий природу и искусство, да и всякое чистое действие, чистый смысл. Для Пастернака, художника двадцатого века, современника авангарда, самая болевая точка, самый зловещий знак убогого рационализма, «скудоумия будней» – механистическая причинность, детер-

[1] Речь идет о причинности и телеологии, какими они стали в механистической мысли. Совсем иное понимание причин и целей, телеологическое тепло и каузальное тепло, живое еще в мысли Данте, здесь не обсуждается.

[2] Эккерман. С. 234.

[3] Мы вспоминали пушкинский гнев на «поиски целей» в искусстве и природе. «Зачем арапа своего...» И множество похожего: «Больше ничего Не выжмешь из рассказа моего». Мы вернулись к вопросу: «*Зачем* эта трата мира?»

минизм («это потому, что...», «если сказал А, говори Б»). С причинностью (и причинным смыслом) он ведет не менее последовательную борьбу[1], чем радикальный авангард, – но другими путями. Примеры из прозы и стихов Пастернака, опрокидывающие привычную будничную причинность, можно приводить до бесконечности. Единственной квази-причиной Пастернак готов признать разве что простую смежность вещей в пространстве и времени, которая заставляет уподобиться и приспособиться (мимикрия), то есть те же гетевские – линнеевские – «отношения» и «условия». Образец этой логики: «болтовня спутников, всегда негладкая ввиду ступенчатости марбургских тротуаров» (III, 192). Вот уж кто был величайшим наблюдателем таких «причин» (вообще говоря – соответствия обстоятельствам, быть может, бессознательного, но тем не менее, не «причиненного», а предпринятого), так это помянутый нами в начале и там оставленный Л.Н.Толстой!

Гете и Пушкин спорили с утилитарной целесообразностью накануне той эпохи, когда она приняла неслыханный прежде размах и вопрос «для чего?» «чему, кому на пользу?» стал представляться неоспоримым и последним вопросом обо всем на свете (как в русской «реальной критике», как во всем «материалистическом» настроении

[1] Ср. удивительное признание: «Я описывал характеры, положения, подробности и частности *с единственной целью: поколебать идею железной причинности и абсолютной обязательности* (курсив мой, *О.С.*)*;* представить реальность такой, какой я всегда ее видел и переживал; как вдохновенное зрелище невоплощенного, как явление, приводимое в движение свободным выбором; как возможность среди возможностей; как произвольность. ...Отсюда некоторый оптимизм этой манеры. Понимание бытия не как чего-то порабощающего и разочаровывающего, а как удивительной и освобождающей тайны». Ж. де Пруайяр 20 мая 1959 (X, 490).

XIX века). Как следствие, *мысль*[1] исчезла. Авангард и Пастернак (в этом его единомышленник) пытались опровергнуть механистическую причинность и детерминизм накануне той эпохи, когда эта «причинность» воплотилась в тоталитарных машинах XX века. Как следствие, исчезло само существование (существование целых сословий и наций, уничтожаемых «по причине», но и больше того и в другом смысле – существование всех, кого включили в себя эти машины).

Настаивание на автономном статусе каждой части мира и мира как целого – быть может, первое дело «художества мысли» и «лирической стихии». И тем более – на автономности каждой жизни (ср. воспоминание Живаго о временах «гениализированной жизни»: «и жизнь каждого существовала сама по себе, а не пояснительно-иллюстративно, в подтверждение правоты высшей политики») (IV, 452).

В этической сфере война с «причинами и целями» принимает форму «другой этики». «Но для деятельности ученого, пролагающего новые пути, его (Стрельникова. – *О.С.*) уму недоставало дара нечаянности, силы, непредвиденными открытиями нарушающей бесплодную стройность пустого предвиденья. А для того, чтобы делать добро, его принципиальности недоставало беспринципности сердца, которое не знает общих случаев и которое велико тем, что делает малое» (IV, 250–251).

Теперь мы столкнемся, вероятно, с главным парадоксом: автономность так необходима вещам и человеческой жизни именно потому, что только она освобождает в них

[1] *Мысль* в том смысле, как о ней думал Пушкин: «Где мысль одна плывет в небесной чистоте».

«тягу к общему» и тем самым делает их символическими. Символическим, как это ни удивительно, может быть только автономное. При условии свободы от внешних и «нижних» причин и целей в них только и может действовать закон, «номос», этой автономии: закон тяги к общему. Автономное становится собой – и это значит: «только символическим» – то есть не исчерпывающим себя своей данностью[1]. Быть «не совсем собой» и «не только собой», то есть представлять, символизировать мирозданье, его *силу* может только то, что свободно, как оно.

9

Мы подошли к завершению. По ходу изложения мы уже столько раз с разных сторон касались объявленной темы, темы *силы* и *символа*, что сводить все сказанное воедино и повторять кажется уже излишним. Самым кратким образом: символ, как его видят Гете и Пастернак, неотделим от силы, он есть деятельность силы. Сила, не поддающаяся понятийному определению, – высшая степень цельности и ее проявление. Там, где цельность нарушена, сила не действует. С *символом* близко связаны такие представления, как *форма*, *образ*, *прафеномен* (последний только у Гете, и у Гете он совпадает с *символом* – «прарастение» он называет также «символическим растением»). *Форма* и *образ* не вполне синонимы *символа*, но тоже вещи силовые или сильные.

В современном употреблении «символ» стал неотличимым от условного знака. Его отсылка, его «вторая часть»,

[1] «Слова только символичны, только образны...». Цит. по Канаев. С. 337. Мы помним, что у Пастернака вся ценность искусства в том, что оно «только символично».

конкретна и постоянна. «Символ А», скажем, обозначает первую букву кириллического алфавита. Употребив данный «символ», мы механически получим указанный смысл. Такое понимание символического противоположно гетевскому и пастернаковскому. Ни постоянного «смысла», ни постоянной закрепленности *их* символ не имеет. Символичным может стать все, что угодно, «нечаянно и наугад», как комнатная свеча в сюжете романа; символическая ценность посещает и покидает вещи. На каких условиях? Видимо, на тех же, на каких является и покидает нас та *Жизнь*, с которой мы начали разговор. Они символичны, когда сильны, когда происходит некое неожиданное событие опознавания (символ всегда «вдруг»): край входит в край, и из этого следует восстановление контакта, восстановление расколотого целого – потому что за символом стоит сюжет разлуки и неизвестности, и памяти о возможной в будущем встрече. Символ – своего рода гадание о хэппи-энде этой долгой сказки о потерянных, забытых или неизвестных родных и друзьях, предсказание счастливого конца разлуки. Каждый символ и все они вместе соединяют нас не с каким-то конкретным «смыслом» (пускай более богатым и сложным, чем в современном техническом «символе», таким, как у символистов[1]), а с «неисследи-

[1] Ср. возмущение Пастернака попытками «символически» – в этом смысле символа – читать его роман (высматривать «за каждым словом или положением какой-то иной, скрытый смысл – мыслительный, оккультный или провиденциальный» (X, 379); подобного рода возражения встречаются во многих письмах 1958–1959 годов), отыскивая в нем «шифры», «аллегории», «неподвижные и разрозненные знаки тайнописи» (X, 477) и т. п. Это противоречит и самому характеру творчества, и тому общему, что символизирует сочинение – «величие жизни и бесконечную ценность человеческого существования» (там же).

мым целым», с «легендой»[1], со смыслом, существующим не как «вещь», а как *среда*.

Мы заметили историческую приуроченность борьбы художников с механической причиной и целью – она происходила в самый канун их овладения эпохой. Настойчивое проведение темы смысла как динамической среды в поздних письмах Пастернака (смысловой среды, подобной световоздушной среде импрессионизма) – того же рода. В позднейших движениях искусства (будь это соц-, поп-арт или гиперреализм), которых Пастернак уже не застал, навязчивая и более всего угнетающая тема – полное отсутствие среды и тяги. И это не выдумка каких-то злонамеренных изобретателей, а довольно точная сводка о состоянии современного восприятия. *Среда*, *целое*, *тяга* – вещи для него недоступные. Вместе с ними недоступно и *будущее* – область действия символа.

Итак, символический смысл у Пастернака – не переносный, а прямой смысл, но поставленный в отношения динамики и «стремительного ускользания» на том «ветру», который уносит занавес с изображением (см. выше). Это событие «мгновенного откровения целого»: «Истинная символика там, где частное является представителем более общего, не как греза или тень, но как живое мгновенное откровение неисследимого»[2]. Пастернак настаивает на своем понимании реальности, «которую можно назвать символической в том смысле, что она лишена статичности, и ни в каком другом» (X, 494). Какого-то всеобщего сло-

[1] «Я понял, что история культуры есть цепь уравнений в образах, попарно связывающих очередное неизвестное с известным, причем этим известным, постоянным для всего ряда, является легенда» (III, 207).

[2] Канаев. С.178.

варя, типа того Symbolarium'а, о котором мечтал Флоренский, из символов такого рода составить невозможно. «Все происходящее есть символ и, в совершенстве раскрываясь, всякая вещь указывает на все остальное. В этой мысли заключается, по-моему, величайшее дерзание и величайшее смирение» (X, 494). Некоторые из этих символов, быть может, самые удачные и прочные, удерживаются традицией – и только о них обычно и думают, когда говорят о символах. Но если за этим рядом символических констант мы забудем о всеобщей возможности символизировать, мы не уловили существа символического. «Жизнь символична, потому что она значительна» (IV, 558). В другом месте мы читаем, что значительность жизни есть трагизм, трагедия полноты и счастья: «плакать заставляет ее (жизни) значительность». Утрата символического в *этом* смысле есть утрата самой жизни. Символичность искусства как факта – мысль Пастернака, о которой мы говорили, – заключена в том, что значительность в искусстве открывается как «вся его тяга к общему» («Фигурой всей своей тяги (к общему. – *О.С.*) и символично искусство» (III, 187) и жертва («Я говорю о самом артистическом в артисте, о жертве, без которой искусство не нужно и скандально нелепо...») (IX, 627). В этой «тяге к общему» можно услышать глубокую перекличку с богословской мыслью о «сообщенном миру порыве к причастию»[1].

Мы уже не раз – и как может показаться, совершенно произвольно – вспоминали в связи с «наукой» Гете и Пастернака раннюю и классическую богословскую мысль. Но

[1] В святоотеческой мысли «мир предстает как епифания – с сообщенным ему порывом к причастию». Истоки. С. 219.

избежать этого сопоставления в том, что касается символа, невозможно. Вообще говоря, во всем, что касается символа. «Ибо духовный мир в его целостности явлен в целостности мира чувственного, где он мистически выражен в символических образах для имеющих очи, чтобы видеть. ...Тот мир присутствует в этом через сущности; этот мир присутствует в том через символы, и дело обоих есть одно. Ибо символическое созерцание духовных вещей через видимые есть то же, что постижение в Духе видимых вещей через невидимые» (Св. Максим Исповедник. «Тайноводство», 2)[1]. Разве не слышны здесь мотивы, которых мы касались по ходу нашего рассказа: мотивы целостности, в*и*дения видимого, сплошного, динамичного и непредсказуемого характера символичности?

А вот точное соответствие парадоксальному мерцанию масштаба символа: часть видимого мира, и притом мельчайшая, может символизировать не часть «мира неисследимого», а весь его – и в этом качестве всеобщего символа она может быть заменена множеством других вещей или всеми ими вместе. Рассуждая о горчишном зерне, которому уподобляется Царство небесное, Ориген говорит: «Оно (горчишное зерно) являет нам не просто частицу небесного сущего, но все Царствие Небесное в целом». («Комментарий на «Песнь Песней», 3)[2]. И такими же символами всего, продолжает Ориген, могут быть другие зерна, растения, птицы и т.п. И действительно: сколько совсем разных вещей и целых ситуаций – житейских ситуаций – представлено в евангельских повествованиях как символы Царства Небесного! И как неожиданно их яв-

[1] Истоки. С. 217.
[2] Истоки. С. 219.

ление в этом значении! «И еще подобно Царство Небесное…» Каждая такая вещь является в своем неожиданном будущем, в своей возможности значить *всё*. Вот подсказка к пониманию так трудно объяснимой и столь драгоценной для Пастернака идеи «всеобщей взаимозаменимости», которой посвящено искусство: взаимозаменимые вещи в качестве символов относят нас к тому, что по природе своей таково, что *может быть выражено практически чем угодно*, чем-то одним, «нечаянно и наугад» – или же всем вместе. Понимание символичности символа связано с каким-то опытным знанием о свойствах того, чему он символ, чему он – вторая половина[1]. При отсутствии такого опыта мы будем иметь дело с эмблемами, иносказаниями, условными знаками (Логос) «через видимые вещи, как через письменный текст – раскрывается весь, целиком, как во всех вещах вместе, так и в каждой в отдельности…» (Максим Исповедник. «Ambigua»)[2]. «Во Христе мир восстанавливается как символ, как изобилие символов»[3].

Богословская мысль ищет выражения для ускользающего от механической рациональности смысла символа, но прямая реализация символа, его простое присутствие осуществляется в сакраментальной реальности обряда, в таинстве. Великий исследователь христианской Литургии о. Александр Шмеман одним из главных препятствий к ее восприятию полагает «сбивающее с толку представление о символе» (с какого-то времени возобладавшее в экзеге-

[1] В этом смысле о. Александр Шмеман говорит о том, что «истинный символ неотделим от веры: веры как «обличения вещей невидимых». – Aleksander Schmeman. *Una nozione fuorviante del simbolo* // L'Eucaristia. Sacramento del Regno. Ed. Quiqajon. 2005, p. 44.

[2] Истоки. С. 225.

[3] Истоки. С. 217.

тической традиции) – то самое, с которым спорил Пастернак: отождествление символов с «шифрами», «аллегориями», «неподвижными и разрозненными знаками тайнописи» (X, 477). «Прочитанная» таким аллегорическим образом, Литургия (показательный опыт Н.В.Гоголя) теряет свою эпифаническую, пророческую *реальность*, сводясь к иллюстративному и дидактическому «примеру». Шмеман восстанавливает понимание символа как *силы* и как *части*: как внезапной реальности присутствия, епифании невидимого, явлению будущего[1]. «В этом смысле символа, онтологическом и епифаническом, он приложим к Литургии» (ibid.).

Итак, символу (sym-bolon) как опознавательному знаку, как силе, воссоединяющей целое, до его явления разбитое на осколки, каждый из которых сам по себе «нечитаем» и «нереален», противоположна сила разъединяющая, раскол (dia-bolos). В расколотом мире на месте *символа* оказывается совершенно условный *знак*, на месте *силы* – ее бессильная пародия, *насилие*; на месте цельности, каждая составная которой есть та же цельность, – механическая совокупность бесчисленных вещей и таких же предметных «смыслов», «идей», «проектов». Все они не связаны между собой «избирательным сродством», а повязаны каким-то общим рабством, так что ни одна из них не обладает ни свободой, ни самостоятельной ценностью и не позволяет другим ими обладать: все они *зависят* друг от друга, друг друга детерминируют и в свою очередь существуют «для чего-то еще». Все они заперты в своем безнадежном

[1] «Символ частичен и потому направлен в будущее». Schmeman. Op. cit., p. 49.

расколе. В таком мире «скудоумия будней и чертовщины посредственности» значительного – и, тем самым, символического – нет, и всякая попытка общения срывается в тот разорванный диалог, о котором мы говорили.

В перспективе человеческого творчества как «факта символического» (узнавания символов, понимания в символах, «бессмертного общения смертных» в символах)[1], противостоящего расколу, мы можем понять пастернаковские слова о «святости гениальности», об *образе* мира, символизирующем его будущее (пророк говорит о Господе Боге как о сотворившем будущее, Ис. 45,25), о победе и празднике этого *явленного образа*:

И образ мира, в слове явленный.

Теперь осмелимся совсем немного договорить за Гете и Пастернака. Для них обоих вполне реален был традиционный образ двух Книг, созданных одним Автором и говорящих об одном, – книги Природы, «бессловесного слова», и переведенной на множество языков Книги Св. Писания. В каком отношении к двум эти книгам стоит творчество человеческого гения, которое Пастернак называет историей, «второй вселенной, воздвигаемой человечеством в ответ на явление смерти с помощью явлений времени и памяти» (IV, 67), а Гете – «второй природой»? Это творчество в своем целом может быть понято и как комментарий и истолкование «бессловесного слова», книги природы, как

[1] Вот как выглядит удавшийся диалог: «но едва лишь речь зашла о главном, о вещах, известных людям созидательного склада, как исчезли все связи, кроме этой единственной, не стало ни дяди, ни племянника, ни разницы в возрасте, а только оставалась близость *стихии со стихией, энергии с энергией, начала и начала* (курсив мой, *О.С.*) IV, 176–177.

ее «дописывание» (ср. мысли Гете о природности человеческого творчества и мысли Пастернака о человеке как «пятом элементе», quinta essentia мироздания, элементе исторического задания)– и как комментарий или даже «дописывание» Св. Писания (ср. известную мысль Пастернака о Библии как «записной тетради человечества»[1] и о великом искусстве, «которое называется Откровением Иоанна и тому, которое его дописывает»[2]). «Бессловесным словом» природы, вероятно, человеческий гений во все времена был занят много больше, чем Св. Писанием. У Пастернака (и кажется, только у него, читающего обе книги разом, так что природа действует внутри истории, а история происходит в самой природе – ср. рассуждения о «митингующих деревьях» летом 17-го года или о «весенней листве 1903-го, а не 1803-го года»[3]!), в силу его особого, совсем открытого восприятия Писания, две эти Книги в каком-то смысле сходятся – в качестве образца для подражания: «образная сторона нашей культуры, герои и люди европейской истории в определенном смысле представляют собой некоторое подражание Иисусу Христу или тесно с ним связаны и ...Евангелие – основа того, что называется царством словесности и реализмом» (X, 412).

Итак, искусство, творчество, лирическая стихия подражают двум Книгам (или: комментируют, толкуют их). Но

[1] «Я понял, к примеру, что Библия есть не столько книга с твердым текстом, сколько записная тетрадь человечества, и что таково все вековечное» (III, 207).

[2] С этим размышлением Живаго с энтузиазмом соглашался католический богослов Т.Мертон (X, 397).

[3] «Ее всю (Третью Симфонию Скрябина – *О.С.*) переполняло содержание, до безумия разработанное и новое, как нов был жизнью и свежестью дышавший лес, одетый в то утро, не правда ли, весенней листвой 1903-го, а не 1803-го года» (III, 302).

у той «записной тетради», которую ведет человечество и которая обычным и неточным образом называется «историей мировой культуры», можно предположить и другое значение, превосходящее чисто служебное, комментаторское. Так собственно и происходит во «второй вселенной» Пастернака – и в продолжающемся «дне Творенья» у Гете. Последний разговор, записанный Эккерманом накануне смерти Гете, открывает это со всей прямотой:

«Если послушать людей, – сказал Гете, – то, право же, начинает казаться, будто Бог давным-давно ушел на покой... В вопросах религии и нравственности вероятность вмешательства Господня еще допускается, но никак не в искусстве и науке – это, мол, дела земные, продукт чисто человеческих сил, и только.

Но пусть кто-нибудь попытается с помощью человеческой воли и силы создать что-либо подобное тем творениям, над которыми стоят имена Моцарта, Рафаэля или Шекспира...

И что все это должно значить? А то, что по истечении шести дней Творения Бог отнюдь не ушел от дел, напротив, он неутомим, как в первый день. Материальный мир задуман им как питомник для великого мира духа. Так этот дух и доныне действует в высоких натурах, дабы возвышать до себя натуры заурядные»[1].

Всё это очень близко к мысли Пастернака о «продолжении *образа* рода человеческого», о том, что «именно в лице лирической истины постепенно складывается человечество из поколений» (III, 179), что более всего творение продолжается в «делах гения»[2]. Человеческий гений, который

[1] Эккерман. С. 639–640.

[2] «Реальные дела милосердия кое-что значат для меня, но дела гения – для меня всё» (X, 566–567).

есть «дар жизни», по Пастернаку, продолжает писать Апокалипсис. Можно предположить и другой образ: этот гений, «пятая стихия» не «дописывает» первую или вторую Книгу, а пишет своего рода третью – и тоже, как верят и Гете, и Пастернак[1], книгу богодухновенную: книгу, которая одновременно есть и действо (см. выше, о «зрелище»). Он пишет ее, в конце концов, о том же: это история того, что «Смерти не будет», как Пастернак вывел на титульном листе черновой рукописи первых глав романа[2]. Чтение этой книги, тему которой составляет человек, точнее – благородство человека, «новое благородство»[3], а материю – *символ* и *сила*, на привычном языке называется «изучением истории культуры» и даже «культурологией». На более прямом языке это чтение называется участием в истории: в истории человеческой природы, истории человека символического, который к нашему времени, по слову романа, немыслим без двух вещей: «идеи свободной личности и идеи жизни как жертвы» (IV, 13). Эту книгу писали люди, известные нам по именам и безымянные для нас, те, кто отливали первые бронзовые фигурки в нурагах и расписывали греческие вазы, те, кто изобретали арфу, пели и сказывали о

[1] «Ибо «мнение» о Святом Духе ничего не стоит по сравнению с его собственным присутствием в произведении искусства, с чего начинается великое и чудесное» (X, 472).

[2] IV, 645 (Комментарий Е.В. и Е.Б.Пастернаков).

[3] Один из ранних вариантов заглавия «Доктора Живаго» – «Нормы нового благородства» (IV, 645). Здесь опять появляется моя легендарная четырехлетняя племянница Даша. – Оля, а кто такие аристократы? – спросила она меня. – Потомки благородных предков, – не долго думая, ответила я. – Как мы с тобой, – удовлетворенно заметила она. – Ну нет, мы не аристократы. – А почему? – Ну это, знаешь, князья, бароны, графы...– А... – разочарованно сказала она. – А я думала, это верующие (она произносила: «верущие»).– ? – Они же потомки Бога. Кто же благороднее?

Короле Артуре... Их призванием было, как сказал Гете в своем «Завещании», «предвосхищать благородные души». На место это предвосхищенных душ нам и придется встать, если, как говорил Пастернак, больше некому.

* * *

Эти заметки я писала с постоянной памятью о Владимире Ивановиче Хвостине. Это попытка как-то ответить на его подарки. Почти все, о чем здесь говорится, подарил мне он, в самом начале 70-х, на уроках фортепьяно. Он дарил мне немецкие издания Гете и Рильке. Он познакомил меня с Альбертом Швейцером и подарил книгу Швейцера о Бахе, тогда почти недоступную (с пометой на обложке: «Для научных библиотек»). Он подарил мне Эккермана и Канаева – две неисчерпаемые книги, в которые я постоянно заглядываю все эти годы. В его исполнении я слышала того Брамса, о котором пишет Пастернак:

Мне Брамса сыграют. Тоской изойду...

От Владимира Ивановича я получала тогда еще самиздатские машинописные списки прозы и писем Пастернака (он, в свою очередь, получал их от Марии Вениаминовны Юдиной), и письма эти звучали для меня как соборные послания:

«Я думаю, несмотря на привычность всего того, что продолжает стоять перед нашими глазами и что мы продолжаем слышать и читать, ничего этого больше нет, это уже прошло и состоялось, огромный, неслыханных сил стоивший период закончился и миновал. Освободилось безмерно большое, покамест пустое и не занятое место для нового и еще небывалого, для того, что будет угадано чьей-то гениальной

независимостью и свежестью, для того, что внушит и подскажет жизнь новых чисел и дней.

...Надо понять, что все стало прошлым, что конец виденного и пережитого был уже, а не еще предстоит» (X, 336).

И мое сердце соглашалось, захваченное этим нежданным и долгожданным счастьем: *«ничего этого больше нет»*.

Да, все последующие десятилетия все это прошлое как прежде, как ни в чем не бывало, стоит перед глазам: нет, не как прежде, оно стоит, уже зная о своем прошедшем конце и делается все пустее и мертвее и глумливее – но все-таки мы читали: *«Прошлое прошло... освободилось безмерно большое место для нового...»*

2005–2008

Вечная память. Литургическое богословие смерти[1]

Избранная мной тема – богословие смерти – должна представляться по меньшей мере странной в отношении к общему замыслу коллоквиума. Но я думаю, что именно она открывает очень важный, если вообще не самый существенный аспект *социальной* мысли Отцов, социальной мысли Церкви, который современные обсуждения обычно оставляют в стороне. Это касается как предмета мысли, то есть *смерти* и *умерших*[2], так и формы ее выражения – литургической *поэзии*. Я постараюсь аргументировать оба этих отклонения от привычного хода обсуждения: и то, почему возможно (или необходимо) говорить о смерти и умерших в связи с социальной мыслью Церкви, и то, почему возможно (или необходимо) обращаться к образности литургических гимнов как к не менее полному и авторитетному выражению общего учения Церкви, чем дискурсивные тексты Отцов и Учителей.

[1] Выступление на международном коллоквиуме «Социальная мысль Отцов неразделенной Церкви (первое тысячелетие)». Латеранский Университет, Рим, 2001.

[2] На политическом языке последних десятилетий это звучало бы вроде «защиты прав умерших», что, вообще говоря, тоже возможная постановка вопроса, хотя звучит это почти пародийно; но речь у нас пойдет совсем не об этом.

Что касается первого: социум, общество (*«жительство»* по-церковнославянски, соотв. греч. politeia), человеческий мир, каким его видит и выражает в своей литургической и молитвенной практике Церковь, состоит из живых *и* умерших. Любое общественное богослужение, любое келейное молитвенное правило свидетельствует об этом. Многое другое может сблизить церковную социальную мысль с современной секулярной, но здесь проходит непреодолимая граница. «Хлеб – живым, бумагу – живым!» – этот лозунг, с помощью которого Владимир Маяковский отклонил проект публикации сочинений своего умершего учителя Велимира Хлебникова, несколько гротескно, но выражает радикальную «посюсторонность», присущую социальной мысли Нового времени. Я бы сказала: угрожающую посюсторонность, неосмотрительный эгоизм «живых».

Мысль об устройстве земного социума была бы неполна, если бы она не имела в виду этой его невидимой части, ушедших, их непрерывающейся связи с живущими, их включенности не только в настоящее, но и в будущее – в *земное* будущее, как ни странно это звучит, – в движение истории к будущему.

Нужно заметить, что тем, что это последнее утверждение звучит для нас вызывающе странно, мы обязаны не только «постхристианскому» характеру современной цивилизации, но ее в широчайшем смысле «посттрадиционному» характеру. Представление о человеческом социуме, в самом реальном и практическом смысле сообщающемся с миром умерших, о том, что живые и умершие состоят во взаимозависимых отношениях, присуще любой традиционной культуре, будь то классическая Греция (ср. рассуждения Аристотеля о том, что только низкий человек может полагать, что умершим безразлично то, что происходит после

них на земле) или самая архаичная «маническая» культура[1]. Диалог с умершими (не обязательно «предками»), закрепленный в ритуалах[2], относится не к области частного, личного благочестия, но к общей социальной практике. Собственно говоря, *почитание «своих» умерших и создает традиционный социум;* при этом, как хорошо известно этнологам, «своим» каждого умершего делает совершенный над ним погребальный обряд.

Итак, смерть и умершие как тема социальной мысли. Не только в том смысле, который реален для любой цивилизации: в смысле *памяти* – если не вечной, то необозримо долгой памяти умерших и их деяний, памяти благодарной или осуждающей: той *славы*, без которой в какой-то мере теряет смысл человеческое существование, поскольку эта с*лава* и представляется окончательной реализацией жизни. Распорядителями этой *славы* в языческом мире назначены поэты, от их «священной» песни зависит, словами Гельдерлина, «*чему остаться*» (ср. древние ирландские легенды на эту тему). Мы должны сразу же заметить, что в стихирах погребения такая *слава* во многом поставлена

[1] Занимаясь реликтами славянских языческих представлений о смерти, умерших, загробном мире, я могла убедиться, насколько они совпадают с самыми далекими культурными традициями вроде племенных африканских, так что не может быть речи ни о каких влияниях, заимствованиях и т. п.: здесь мы явно вступаем в мир человеческих универсалий.

[2] Современные исследования открывают нам, что некоторые традиционные поэтические формы, как, например, форма элегического дистиха, представляют собой реликт такого ритуального диалога с умершими (умершим в этом диалоге принадлежит каждая вторая, симметрично разбитая на полустишия строка): см. Брагинская Н.В. Эпитафия как письменный фольклор // Текст: семантика и структура. М.: Наука, 1983. С. 119–139.

под вопрос – как «суета», которая не переживет смерти: *«Вся суета человеческая, елика не пребывают по смерти: не пребывает богатство,* ни сшествует слава*: пришедшей бо смерти, вся сия потребишася...»* («Все – суета людская, что не остается после смерти: не остается богатства, не идет вместе (с умершим) слава: ибо с приходом смерти все это уничтожено»)[1]. Порог смертного и бессмертного (тоже, но совсем иначе – об этом ниже – совпадающего со славным, *прославленным*) здесь располагается в другом месте. *Славно*, то есть бессмертно здесь не «великое», а «непричастное греху», святое, иначе: причастное Славе Божией.

В любом случае *память* и *слава* (как она ни толкуется) – важнейшие темы социальной жизни. И не только в том, собственно христианском смысле, что молитвенная память и дела живых, как мы верим, помогают ушедшим в их посмертном бытии – и, с другой стороны, память и участие ушедших (с особенной очевидностью – святых, к которым постоянно обращается Церковь, а, как известно, никого нельзя счесть святым до его кончины) сопровождают жизнь живых.

Но более всего это существенно в том отношении, что само соединение живых и умерших в одном общении требует от нас другой мысли о *жизни* и *смерти*, другого разделения на «живое» и «мертвое». То, что остается живым, о *вечной памяти* чему просит поминальная служба, вовсе не покрывает «жизни» в ее эмпирическом объеме[2] («*вся суе-*

[1] Самогласны, глас 3. Все ссылки на текст Погребального чина даются по изданию: «Последование мертвенное мирских тел» – Требник. М., б.г.

[2] Многое просит и требует забвения и успокаивается только в вечном забвении, как это прекрасно выразил Т.С.Элиот:

And I who am here dissembled
Proffer my deeds to oblivion...

та человеческая, елика не пребывают по смерти») и, как мы уже говорили, не совпадает с «памятью потомков», земной славой. Если ушедшие не мертвы, то и живые не окончательно живы. Можно даже сказать, что живые еще несут в себе ту смерть, ту долю смертного, которую ушедшие уже оставили за порогом кончины, став, наконец, такими, словами Ст. Малларме, «какими их сделала вечность» – став «Самими Собой» («Tel, qu'en Lui-même enfin l'éternité le change»). Но самая существенная новизна христианской темы «вечной памяти» в том, что полнота жизни *и умерших, и живых* ожидает в будущем («*жизнь будущего века*»). И если живым что-то нужно от ушедших, то и ушедшие чего-то ждут от живущих[1].

В какой мере память об умерших может стать исходным импульсом для всеобщего социального проекта, может показать пример Н.Федорова. Как известно, федоровское учение об «общем деле» предполагает общей целью всей деятельности человечества «воскрешение отцов». Этому должны служить воспитание, образование, общественное устройство, естественные науки, техника... Это и будет,

> As I am forgotten
> And would be forgotten, so I would forget...–
> *И я, невидимый здесь,*
> *Предаю дела мои забвенью...*
> *И я, как я забыт,*
> *И хочу быть забыт, так я желал бы забыть...*
> («Ash Wednesday», II)

[1] Здесь можно вспомнить многочисленные предания о том, как менялась судьба умерших по молитвам подвижников. Ср.Синаксарь Субботы мясопустной: «многу тем ослабу имети, внегда за усопших молишися, отче»,«они (души в аду) получают великое облегчение, когда ты, отче (Макарие), молишься об усопших» (Триодь Постная. Изд. Моск.Патриархии. М., 1992. Т.1. С.21).

по Федорову, единственное по-настоящему *общее* и единственное в настоящем смысле *дело* человечества. Проект Федорова с его пугающим натурализмом – это, несомненно, искривляющее выпрямление христианской мысли. Однако мы не можем не чувствовать, что он по-своему укоренен в традиции: он порожден тем особым вниманием к отношению живых и умерших, которым отмечено Православие – и которое выражает прежде всего литургическое богословие. Об этом говорит сама многочисленность панихид и общих поминальных служб («Родительских») в православном церковном календаре (в атеистическом обиходе советских лет эта часть обрядности сохранялась лучше всего, сообщая и другим Праздникам поминальный характер)[1].

Другой пример того, как рождается социальная мысль из поэзии погребения, – «Оправдание добра» Владимира Соловьева. В предисловии ко второму изданию «Оправдания» Вл.Соловьев рассказывает, что замысел книги возник у него на панихиде, во время пения: «*Благословен еси, Господи, научи мя оправданием Твоим*». Сам по себе этот стих псалма Соловьев, несомненно, множество раз слышал в других контекстах, на других службах – на Утрени, прежде всего. Но то, что он по-настоящему *услышал* его во время отпевания, кажется неслучайным. Так само название этой уникальной в поздней православной традиции попытки социальной христианской философии несет в себе

[1] В «Родительские» храмы были переполнены: совершать поминовение своих умерших считали обязательным для себя те, кто ни в какой другой день в храме не бывали. Кроме того, вопреки собственно церковным установлениям, в народном обиходе укрепилась традиция в большие Праздники (особенно в Пасхальное и Троицкое воскресения) посещать могилы родных.

отзвук церковного отпевания[1]. Можно предположить, что источником соловьевского вдохновенья было не событие встречи со смертью само по себе, но тот образ, который принимает Церковь во время прощания с умершим. Подтверждение этому мы найдем в свидетельствах других русских писателей (см. ниже).

Теперь я попытаюсь объяснить вторую странность моей темы: выбор литургической *поэзии* (стихир прп. Иоанна Дамаскина и некоторых других песнопений, входящих в Чин погребения) как источника для размышлений о святоотеческой *мысли*. Когда мы говорим о *мысли Отцов*, то как будто само собой разумеется, что это прежде всего дискурсивная мысль, выраженная в последовательном изложении определенных положений и суждений, в трактатах, суммах и т. п. Один из величайших учителей Восточной Церкви, прп. Иоанн Дамаскин, которому посвящены мои размышления, – автор многих сочинений такого рода, среди которых «Точное изложение православной веры», первое систематическое изложение догматики, образец для всех последующих опытов этого рода и по общему мнению – образец непревзойденный. О богословском авторитете прп. Иоанна Дамаскина в православной традиции говорит уже тот факт, что его имя (вообще говоря, прозвище) Дамаскин, стало названием для особого жанра церковнославянской письменности – хрестоматии избранных слов Святых Отцов (ср. «Тихонравовский Дамаскин» и др.).

[1] «Оправдание» в заглавии соловьевской книги часто ошибочно понимается (исходя из семантики «оправдания» в современном русском языке) и переводится на европейские языки как justification: однако его церковнославянское значение, которое, несомненно, имел в виду Соловьев, – «закон», «установление», греч. dikaioma.

Эту судьбу с ним разделяет только Свт. Иоанн Златоуст, чье имя также стало нарицательным для «богослова вообще» и для «сборника святоотеческих слов».

Но самое существенное богословское воздействие Дамаскина на практику православного благочестия связано все-таки не с его трактатами, исполняющими просветительскую или полемическую (против иконоборчества) задачи, а с его поэзией, с литургическими гимнами, включенными в богослужение, и прежде всего – с Пасхальным каноном, со стихирами самогласными, входящими в чин отпевания, и тропарями панихиды.

«Доказательства, заимствованные из разума», как сам Дамаскин называет свои систематические изложения догматики, обращены вовне: литургическая поэзия не имеет в виду «внешних». Она ничего не «доказывает» и не «заимствует», она даже не «вводит» в суть дела, а *исходит* из этой сути. Она сообщает не предметное и понятийное содержание веры, а ее *образ*. Именно из литургических гимнов Дамаскина (в богослужебных книгах его авторство отмечается так: «Иоанна мниха», «Иоанна Монаха»: «*самогласны Иоанна монаха*») рождается тот *образ* веры, который безошибочно узнается как православный.

Литургическое песнопение – «словесная икона» (так в гимнографии изображаются и псалмы: «*Яко на иконе списа Давид песнь*»), и общение с ним, как и с иконой в красках, предполагает иной род понимания, чем изучение книжного богословского сочинения, поддерживающего связь с философским школьным дискурсом. Богословское высказывание в поэтической форме – «слово с властью»; в то время, как оно звучит, его не обсуждают, не сопоставляют с другими «словами», не анализируют; если его толкуют и изъясняют, то уже потом, когда оно отзвучит,

и толкование при этом никогда не претендует на тот же статус авторитетности, что толкуемое слово. Такого рода слово вбирают, *«слагают в сердце»*; когда его слушают и повторяют, то говорят его «от себя», как *свое* слово. Это существенно другая степень приобщения к тексту, чем та, которую предполагает светская авторская поэзия. Как бы ни были, допустим, какие-то строки Пушкина похожи на то, что я думаю или чувствую сейчас, я не могу забыть, что автор их – Пушкин: это было бы нарушением всех законов искусства; и таким же нарушением священного песнословия было бы помнить, что то, что я читаю, произнося покаянный псалом, суть не мои слова, а сочинение Царя Давида[1].

В отличие от рассуждения, поэтическое богословие предполагает и в создателе его, и в воспринимающем (вообще говоря, в исполнителе: совершенно пассивного восприятия здесь не предполагается) состояние вовлеченности, а не дистанцирования, анализа, оценки. То, что при этом передается и принимается, – не «смысл» как какое-то конкретное понятийное содержание, а *реальность* смысла, его, так сказать, sacramentum: священная сила смысла. В частности, и то свойство этого смысла, что он обращен, направлен, *предложен*: «словесная жертва» – еще одно, наряду со «словесной иконой», определение литургической поэзии.

Известное свойство практического благочестия в православной традиции (не «народного» только, не «благоче-

[1] Быть может, это более точное описание того, что имеется в виду под пресловутой «анонимностью» средневековой церковной поэзии. Авторство многих молитв и песнословий хорошо известно – но у авторов этих нет «авторского права». То, что они создают, – не их текст, а текст, который каждый его читатель будет повторять как свой.

стия простецов», а вполне и глубоко просвещенного) – то, что его богословский фундамент составляют преимущественно литургические тексты, которые обыкновенно в огромном количестве помнятся наизусть. Доктринальные же сочинения Св. Отцов составляют чтение почти исключительно «профессионалов», ученых (среди исследователей православной традиции, отмечавших эту ее особенность, можно сослаться на работы Г.Прохорова, Ф. фон Лилиенфельд и др.).

Литургическая православная поэзия при этом может быть уподоблена иконам и в том отношении, что она чрезвычайно интеллектуализирована, точнее сказать, *умна* (ср. мысли С.С.Аверинцева, сопоставляющего в этом ракурсе византийскую икону с западным храмовым искусством и с позднейшим «религиозным искусством»); так же, как икона в краска, литургическое песнопение представляет собой «само богословие», а не иллюстрацию к нему, не эмоциональное и артистическое развертывание готовых доктринальных смыслов.

Поэтому чтобы описать реально действующие богословские установки Православия, разумно в первую очередь обращаться к литургическим текстам, особенно к центральным, таким как тропари и кондаки церковных Праздников, каноны и др. Там, среди другого, мы обнаружим и то, что можно отнести к социальной мысли Отцов, к их мысли о человеческом общежитии и общности.

Вероятно, каждый, кто знаком с православным обиходом, согласится, что в своем роде сердце его составляет отпевание и панихида. Можно вспомнить свидетельства писателей самых разных школ и убеждений – А.К.Толстого, А.И.Куприна, Н.С.Лескова, И.А.Бунина, Вас.Розанова,

Б.Л.Пастернака[1]. Самая прекрасная, самая трогательная, самая глубокая служба... Часто отпевание описывается как первая реальная встреча повествователя с Церковью, переживаемая им как откровение (ср. изумление И.А.Бунина в «Окаянных днях»: оказывается, это было у нас!)

В качестве отступления я коснусь того особого значения, которое принадлежит панихиде в романе Б.Пастернака «Доктор Живаго». Этот роман – своего рода епифания православной панихиды в форме нового искусства, и она достойна отдельного исследования. Здесь вместе с гениальным автором потрудилась история, новые «времена Веспасиана» с миллионами жертв, лишенных и отпевания, и всякого права на память[2]. Художник – свидетель этого времени не мог не чувствовать в этом двойном уничтожении человека вызова и долга для себя. «*Чтоб вас оплакивать, мне жизнь сохранена*», – писала Анна Ахматова.

Панихида составляет, в каком-то смысле, и самый общий замысел этого сочинения Пастернака (созданного, как многие вещи его современницы Ахматовой, «*взамен кадильного куренья*»[3], т. е. как поминальная служба неотпетым, погребение непогребенных[4], посмертное прославление их муче-

[1] Удивительное исключение здесь составляет Достоевский: в сцене отпевания в «Идиоте» протагонист романа князь Мышкин не может включиться в «русскую службу» и общий тон повествователя остается отстраненным.

[2] Как известно, лица казненных и осужденных вырезались и вымарывались из общих фотографий: государство хотело, чтобы этих людей не только не стало – но чтобы их и не было никогда.

[3] Ср. «Непогребенных всех – я хоронила их» (Ахматова) – «Душа моя – печальница О всех в кругу моем, Ты стала усыпальницей Замученных живьем» (Пастернак).

[4] Н.Я.Мандельштам вспоминала в связи с этим своим долгом другой образ – Антигоны, погребающей непогребенного брата.

ничества) – и его композиционную основу. Роман начинается отпеванием: первая фраза его, звучащая, как стихи, – «Шли и шли и пели «Вечную память»[1]. Но обряд прощания, открывающий действие, остается как будто не до конца завершенным: люди уходят с кладбища, маленький Юра задерживается – и «могло показаться, что мальчик хочет сказать слово на материнской могиле»[2]. Это «слово» героя, Юрия Живаго, и собирается всем ходом сюжета.

На другом жизненном переломе, и вновь на отпевании близкого человека, герою открывается его художественное призвание и общий замысел искусства: «Сейчас как никогда уму было ясно, что искусство всегда, не переставая, занято двумя вещами. Оно неотступно размышляет о смерти и неотступно творит этим жизнь»[3].

Самого Живаго хоронят без отпевания, которое ему, по словам Лары, в отличие от многих, «по росту»: «Он так всего этого стоил, так бы это «надгробное рыдание творящe песнь аллилуия» оправдал и окупил!»[4].

Наконец, в эпилоге, в послевоенной Москве друзья читают тетрадь стихов покойного – и внимательный читатель замечает, что кольцо замкнулось: то самое поминальное слово «мальчика» наконец звучит – и делает с читающими его то, что обыкновенно делает со своими участниками отпевание: их охватило «счастливое, умиленное спокойствие за этот святой город и за всю землю...»[5].

[1] Доктор Живаго // Б.Пастернак. ПСС в 11 т. Т. IV. С. 6. В действительности сопровождающие гроб поют «*Святый Боже*», но и заметив эту неточность, Б.Пастернак сохранил первоначальный текст – в связи с тем значением, которое именно это словосочетание имеет для его замысла.

[2] Там же.

[3] Указ. соч. С. 91.

[4] Указ. соч. С. 496.

[5] Указ. соч. С. 514.

Вероятно, точнее не описать финала православного отпевания, того поразительного утешения, уверения и освобождения, которое оно сообщает.

В контраст латинскому «Реквиему» с его атмосферой грандиозной тревоги и трепета, ритмом надвигающейся грозы, с его главенствующей темой Конца Света, который исполняет и языческие, и библейские пророчества («*teste David cum Sybylla*»), и Страшного Суда, на котором «и праведный едва оправдается» («*cum vix justus sit securus*»), православное отпевание утверждает своих участников в чувстве удивительного покоя – или, как это сказано у Пастернака, *счастливого спокойствия за все*: страшное уже позади. Гроза прошла.

Страшное – это сама смерть, которая и есть суд и осуждение. Смертность человека в стихирах Погребения отнюдь не принимается как «естественный», «нормальный » порядок вещей: она не первая и не последняя conditio humana. Каким-то образом ясно помнится, что так *не должно было быть, так не было изначально: «завистию же диаволею прельстився, снеди причастися, заповедей Твоих преступник быв. Темже паки в землю, от неяже взят бысть, осудил еси возвратитися, Господи, и испросити упокоения»* – «и обманутый завистником-дьяволом, (человек) вкусил (запрещенной) снеди, став нарушителем Твоих заповедей. Потому Ты, Господи, осудил его возвратиться в землю, из которой он был взят, и просить об упокоении» (самогласны, глас 7). Изумление смерти, изумление тому, что смерть *есть*, что она возможна для человека, – исходная точка панихиды: «*О чудесе! что сие еже о нас бысть таинство? како предахомся тлению? како сопрягохомся смерти?*» – «О чудо! Что за таинство приключилось с нами? как предались

мы тлению? как соединились со смертью?» (самогласны, глас 8). Как это случилось, что мы стали смертными? «*Плачу и рыдаю*» панихиды со всей очевидностью относится к самой смерти, к бренности человека, к исчезновению образа Божия и его красоты *(«Плачу и рыдаю, егда помышляю смерть, и вижду во гробех лежащу по образу Божию созданную нашу красоту, безобразну, безславну, не имущую вида»* – «Плачу и рыдаю, когда помышляю о смерти и вижу, как лежит во гробах красота наша, по образу Божию созданная, без образа, без славы, без облика», самогласны, глас 8*)*. В этом плаче больше от плача Адама об изгнании из Рая, чем рыдания перед предстоящим Судом[1].

Вспоминая русских писателей, оставивших свои свидетельства о поминальных службах, мы говорили, что для многих из них это была первая – и неожиданная встреча с Церковью *как реально действующей милостью*.

Действительно, если при жизни человека педагогика Церкви включает в себя строгость, наказание, испытание, то над умершим – каждым умершим – Церковь является как ничем не ограниченное милосердие, как заступница за него: как реальная спасительница от смерти, не только «смерти второй», но в каком-то смысле и смерти первой. В своем погребальном чине Церковь не только прощает всю данность человека, но, вообще говоря, причисляет

[1] Мотивы Суда присутствуют в других частях отпевания, но со всей силой они звучат раньше, в «Последовании на исход души»: «*Великой последней гласящей трубе, в страшное и грозное воскрешение Суда, воскресающим всем, помяни мя тогда, Святая Богородице*» – «Когда последняя великая вострубит труба страшное и грозное воскрешение на Суд, когда все будут воскресать, помяни меня тогда, Пресвятая Богородица» (Канон молебный на исход души, песнь 8).

каждого умершего к святым (*«Со святыми упокой, Христе, душу раба Твоего»*, кондак глас 2; *«Со духи праведных скончавшихся душу раба Твоего, Спасе, упокой»*, тропарь 1 глас 4), присоединяет его к мученикам, свидетелям веры *(«В путь узкий хождшие прискорбный, вси в житии крест яко ярем вземшие, приидите насладитеся, ихже уготовах вам, почестей и венцев небесных»* – «Все вы, выбравшие узкий и болезненный путь и Крест в жизни своей принявшие, как ярмо, приходите, насладитесь почестями и венцами небесными, которые Я приготовил вам», тропарь 3*)*. Изначально стихи эти, произносимые от лица Самого Христа, обращены к мученикам (как и многие другие стихи в чине отпевания). Но связь с мучениками, свидетелями веры, переосмысляется – и всякая человеческая жизнь предстает в Отпевании как мученичество, как терпение страдания, достойное венца. Отпевание не только просит о причислении умершего к лику святых, но *уже* ублажает его как святого: *«Блажен путь, воньже идеши днесь, душе, яко уготовася тебе место упокоения»* – «Блаженный путь, в который ты сегодня идешь, душа, ибо приготовлено тебе место покоя» (прокимен, гл. 6). Каждый, кого отпевают, оказывается, таким образом, избранным и принятым.

Страдание, как мы уже отметили (а в отпевании всякая жизнь уподобляется *крестному* страданию, если не самого Христа, то Разбойника благоразумного: этот мотив еще усилен в позднем «Акафисте заупокойном»: принадлежащем, как можно предположить, митр. Трифону (Туркестанову): *«Раб Твой угас на жизненном кресте, дай ему наследовать Твои обетования, как тому, кому Ты сказал: «Истинно говорю тебе, ныне же будешь со Мною в раю», кондак 5)* – один из аргументов апологии человека в богословии отпевания: все пострадавшие достойны утешения.

Это справедливо. Взрослый может не согласиться с такой логикой, но, вероятно, именно так рассудит ребенок.

Однако первый аргумент этой антроподицеи, оправдания человека (здесь в русском смысле слова «оправдания») – это его сотворенность, его «*древняя доброта*», «*первая красота*»: «*по образу Божию созданная наша красота*». Отпевание обращается к Богу Творцу, «*сотворившему и создавшему человека*», и этого, отпеваемого умершего в том числе. Тема Творения настойчиво проводится в отпевании. И если в других контекстах *тварность* предполагает сущностное унижение в сопоставлении с *нетварным*, то здесь – наоборот: тварное противопоставлено небытию как своего рода *основание для вечного бытия*. «*Начаток мне и состав зиждительное Твое бысть повеление: восхотев бо от невидимаго же и видимаго жива мя составити естества, от земли тело мое создал еси, дал же ми еси душу божественым Твоим и животворящим вдохновением,* тем же (!), *Христе, раба Твоего во стране живущих, и в селениих праведных упокой*» – «Началом моим и составом стала творческая Твоя воля: ибо, пожелав составить меня, живого, из невидимого и видимого естества, тело мое Ты создал из земли, а душу вдохнул в меня Божественным и животворящим Твоим дыханием. Потому (!), Христе, подай рабу Твоему покой в стране живых и в селениях праведников» (самогласны, глас 6). Бессмертная воля животворения, вошедшая в самый состав человека, однажды начавшись, не может кончиться![1] Соединение образа Бо-

[1] Обратившись вновь к латинскому «Реквиему», мы заметим, что самый сильный аргумент мольбы о спасении здесь – не сотворение человека, а искупительная жертва Христа:

Recordare, Jesu pie,
Quod sum causa tuae viae,

жия в сотворенном человеке со смертью ни в коем случае не принимается как нечто «окончательное»: *этот* образ не должен быть причастен смерти. Родина его – рай, жизнь бесконечная: «*Образ есмь неизреченныя Твоея славы, аще и язвы ношу прегрешений... и возжеленное отечество подаждь ми, рая паки жителя мя сотворяя*» – «Хотя на мне раны грехов, я – образ неизреченной Твоей славы ... и даруй мне желанную родину, вновь сделав меня жителем рая» (тропарь мертвенный, 4).

И, наконец, третий и решающий аргумент святости покойного, то есть, его бессмертия, есть *реальность Церкви*, реальность любви, которая кажется невероятной на земле и которая *здесь* может приобщить к «*вечной памяти*», провожая туда, «*идеже несть печаль ни болезнь ни воздыхание, но жизнь бесконечная*» – «где нет ни заботы, ни стра-

Ne me perdas illa die.
Querens me sedisti lassus,
Redimisti crucem passus:
Tantus labor non sit cassus –

«Помяни, о пречистый Иисусе, Что я – причина Твоего пути (на землю), Не утрать же меня в тот День. Ища меня, Ты сидел изнуренный, Ты искупил меня, приняв муки Креста: Пусть же труды эти не окажутся тщетными».

Избегая излишних обобщений, которые можно сделать из этого сопоставления (в обоих случаях – напоминания о Творении и напоминания о Страстях – мольба обращена к Христу), предположим, что это различие связано не столько с расхождением западной и восточной традиций, сколько с различием эпох: отчетливо средневекового характера «Реквиема» – и несущих в себе более ранние, более близкие к ветхозаветным черты православных стихословий погребения. Источник этого настойчивого напоминания о сотворенности как главного аргумента в молении о помиловании (целиком отсутствующего в латинском тексте) – несомненно, Псалтырь. Нужно заметить, что в особом чине младенческого погребения православная традиция также обращается главным образом к земной жизни Христа: к Его младенчеству, к Его благословению детей. Тема сотворения в этом чине совершенно уходит в тень.

дания, ни вздохов, но жизнь бесконечная» (кондак глас 8). Глубочайшей уверенности в том, что «вечная память» уже есть, будущее уже очевидно, исполнены заключительные, трижды повторяемые слова иерея: *«Вечная твоя память, достоблаженне и приснопамятне брате наш»* – «Вечная твоя память, брат наш, достойный блаженства и всегда помнимый».

Прославление умершего в православном чине погребения не может не поражать (ср. слова Лары в «Докторе Живаго»: «Погребальный обряд так величав и торжественен! Большинство покойников недостойны его»[1]). Исторической мотивацией этого может быть то, что православная традиция здесь, как замечают исследователи, сохраняет наследие ранней Церкви, понимавшей себя как «община святых», каждый член которой свят и умирает в надежде Воскресения как свидетель Христов и отпевание которого есть в определенном роде канонизация, причисление к лику святых. Здесь, вероятно, и заключен источник того «счастливого спокойствия за всю землю», которым завершается сохранившее в себе эти черты православное отпевание.

Земная жизнь, которой наступил конец, изображается в самогласных погребения двойственно: с одной стороны, предельно усилены мотивы бренности, суетности, иллюзорности «всяческого» (и прежде всего, если не исключительно, всего социального: настойчивое повторение того, что ни знатность, ни богатство, ни слава – ни даже праведность! – не переходят границу смерти: *«убо кто есть царь или воин, или богат, или убог, или праведник, или грешник?»*). Но при этом «надгробное рыдание» связано с

[1] Пастернак. Указ. соч. С. 482

утратой *этой* жизни. И прежде всего – с концом человеческого общения («*но приидите вси любящии мя, и целуйте мя последним целованием: не ктому бо с вами похожду или собеседую прочее*» – «придите же все, кто любит меня, и приветствуйте меня последним приветом: ибо больше не придется мне с вами жить или сообщаться», Стихиры подобны, 12) и порчей красоты («*Плачу и рыдаю егда вижду во гробех лежащую по образу Божию созданную нашу красоту...*»). Стихиры настойчиво напоминают о том, что мы прах и земля, которая возвращается в землю *(«вся персть, вся пепел, вся сень»* – «все прах, все пепел, все тень», самогласны, гл. 4; «*Помянух пророка вопиюща: аз есмь земля и пепел*» – «Вспомнил я, как Пророк возопил: Я земля и пепел», самогласны, глас 5) – но это «*Господня земля*», прах, как и прежде творения, принадлежащий Творцу.

Возвращаясь к теме поэзии как формы богословствования: именно поэтическими свойствами панихиды создается это ощущение уже сбывшегося, сбывающегося непосредственно в ее словах, *будущего* помилования и бессмертия. Каждая строфа, начинаясь из глубины плача (плача сострадания, а не ужаса, как в «Реквиеме»), совершает в конце резкий поворот, неожиданный скачок к прославлению. Самым ясным образом это выражено в икосе: «*Сам един еси безсмертный*», который обобщает весь образный строй панихиды:

« Сам еси един безсмертный, сотворивый и создавый человека, земнии убо от земли создахомся и в землю туюжде пойдем, якоже повелел еси создавый мя рекий ми, яко земля еси и в землю отыдеши: аможе вси человецы пойдем, надгробное рыдание творяще песнь: Аллилуия»

– «Ты один бессмертен, сотворивший и создавший человека; мы же, земные, из земли созданы и в ту же землю

пойдем, как Ты повелел, Создатель мой, и сказавший мне: «Земля ты, и в землю уйдешь», куда и все мы, люди, пойдем, надгробное рыдание обращая в песнь: Аллилуйя!»

«Из надгробного рыдания творя песнь славословия» – это и значит: становясь живыми, воскресая. Древнее уравнение *жизни* и *славы,* представление о том, что *быть, быть живым* по существу и значит: *славить* (и это касается не только человека, но «*всякого дыхания*», т. е. всего живого) – так же, как представление о *смерти* как *невозможности восхваления и памяти*, нам хорошо знакомо из Псалмов: «*Яко несть в смерти поминаяй Тебе, во аде же кто исповестся Тебе*?» – «Ибо в (области) смерти нет тех, кто помнит Тебя, и кто в аду прославит Тебя?» (Пс. 6,6); «*Не умру, но жив буду и повем дела Господня*» – «Не умру, но буду жить и расскажу о делах Господа» (Пс. 117, 17) ; «*Жива будет душа моя, и восхвалит Тя*» (Пс. 118, 185); «*Всякое дыхание да хвалит Господа*» («Все живущее пусть славит Господа» (Пс. 150, 6), и т. д., и т. д.

Слава и *память*, с которых мы начали разговор об отношении живых и умерших, вернулись в новом и неожиданном образе – не как то, чего человек заслуживает своей жизнью, а как то, *чем* он жив: тем, что он изначально «*образ славы*» и тем, что он, если и пока он жив, *помнит* и *славит*.

Итак, пытаясь обобщить, в чем же заключено социальное учение, как оно звучит в панихиде и отпевании, скажем: это учение о Церкви как об обществе, призванном к восстановлению первоначального *образа жизни*: *бессмертия, хвалы, величия («величества»*[1]*).*

[1] В Феофановом Каноне погребения мы встречаем замечательную антро-

Новейшая социальная мысль в своих самых чутких свидетелях, как Ханна Арендт, отмечает пугающую утрату в современной цивилизации того, что можно назвать личным и одновременно не-приватным. Таким глубоко личным и при этом крайне не-приватным, *общим* может быть только забота о превосхождении смерти. О «счастливом успокоении за всю землю», которое начинается с умерших. Как это дело Церкви соотносится с конкретными социальными проектами, это уже другой разговор.

2001

пологическую формулу: «*Украсивый всяческая, животное смешенное, посреде мя человека, смирения вкупе и величества, создал еси*» – «Ты, устроивший красоту вселенной, посреди нее создал меня, человека, живое существо, в котором смешаны убожество и величие» («Канон», песнь 1, тропарь 2). Отпевание напоминает об этом «*величестве*» человека и молит о прощении ему его убожества – о *забвении* его: «*елика же за немощь естества забвению предаде, и та вся да простит ему*» – « и то, что он по немощи природы своей забыл, и то пусть простит ему» (Молитва разрешительная»).

*

The Light of Life

Some Remarks On the Russian Orthodox Perception[1]

I. RELIGION AS PERCEPTION

1. What does a Saint see?

Some years ago I happened to be at the service in a distant village church. It was the day of commemoration of «All the Saints Who Shone Forth in the Russian Land», as our official Church calendar calls the second Sunday after the Pentecost. At the end of the service, as the rule prescribes, the priest said his homily. The priest was in his sixties and looked rather tired and not too healthy (later I was told that he came to Tula region from Chernobyl). He said: «As a rule, people adore a Saint only after his or her death. Yes, when they are dead and glorified, we love them so much: they are *our* Saints! We are proud to be their compatriots, to be born in the same land, or city, or village. We even expect them to protect us much warmer and with better care than they do the others, because we are their neighbors and almost their relatives. But in their lifetime

[1] Эта работа написана для сборника: – Religion als Wahrnehnung. Konzepte und Praxis in unterschiedlichen Kulturen und Kirchen. Hg. Engelbert Gross. LIT Verlag, Berlin. 2006. S. 137–165. Я писала ее для иностранного, иноязычного читателя, и потому решаюсь публиковать ее в оригинальной английской версии. Для отечественного читателя нужно было бы не переводить этот текст, а написать о том же другой, новый. Приношу глубокую благодарность Ксении Голубович: в собеседовании с ней и рождался этот английский текст.

Saints, normally, are not held in respect, they do not enjoy either support or sympathy on behalf of their neighbors. Just the opposite: people are disposed to scorn and laugh at such persons. People, as a rule, find them miserable and foolish, and the mode of their life – absurd: it's unheard of, nobody behaves like that! But the chief thing in all of this is that everybody is sure that a Saint (their future Saint) looks at everything in a wrong, fantastic, stupid way. In people's mind, a living Saint can't appreciate the *real* state of things in «our world» which they pretend to know perfectly; he (or she) proves to be less experienced, than a child. And his (or her) fatal blindness is sad, ridiculous and irritating.

– But, my dear friends! – the priest went on, and his tone suddenly changed and now it was almost triumphant, – there are just Saints who see everything in the right, realistic and practical way. They, and nobody else, do see our world as it is. And what do they see? They see our Earth – and all our world – flying towards the Lord. Flying, like a bird, staring at one point, her wings outstretched like that (he tried to mimic the flight) – to the dear final Meeting.»

He pronounced these words, as every good Russian priest generally does, in an absolutely undemanding and simple tone, without any emphasis or agitation, speaking first to himself and then to the others. Rather a personal confession, than preaching. It was evident, nevertheless, how happy he was to have made such a confession – or to have made such a discovery (the thought could be entirely new for himself) – in our presence. I never met before this image of the world on the wing in the writings of the Russian Orthodox teachers («The Fathers», as they are usually called). But it had, so to say, an undoubtedly traditional taste.

2. Saint, not a hero

I would like to take this episode as an epigraph for my further attempt to discuss the way of perception, which the Russian Orthodox tradition forms (or aims to form) in a person. The collision of a Saint and his neighbours (or, to put it in other words, the crucial conflict between two types of faith: the childish faith of the «common people», «a Christian flock», looking for protection and guidance – and the «grown-up» daring faith of «the servant of God», whose only wish is to please his Lord) has nothing specially Orthodox in it. We may remember well the same basic conflict in the dramatic structure of «The Murder in the Cathedral» by T.S.Eliot. nevertheless there is quite a significant distinction which we can feel very easily. What tragically singles out the central character in the Eliot's play, what differs him from the others and provokes their hostility is his decision to take a great risk, to act at the price of his life: since for the others, for « the poor flock» the first and perhaps the only value is to survive in any conditions. But the priest from the Tula region whom I cited above, contrasted a Saint with «us», «the others» very differently: in his collation he did not speak of the promptness to act, not even of the readiness to sacrifice, but first and foremost of the different way of *seeing* the world. For him that was the main thing. And that – I dare say – is the main thing for the Russian Orthodox tradition as a whole.

It is this specific way of seeing the world around that finally distinguishes a saint. And any deed or action of his (no matter how strange or heroic they may seem to «the others») are just as natural an outcome – «right, practical and realistic» – of his perception as any «normal» action of any other human being. The most beloved Russian saints are not heroic, they would al-

ways have this unmistakably human, mild and truthful quality about them which the popular taste recognizes at once.

On the whole one could try and define the main task which the Orthodoxy suggests for the believer as his or her Christian duty as the acquiring of the *clean heart* (which one is preparing for the habitation of the Holy Spirit, since He will never communicate with anything dirty). But it would be a great mistake to see this practice as a system of some psychological training for its own sake. The *clean heart* gives us the only chance of fulfilling God's will: because one needs to *recognize* this will before trying to follow it. And there is a great risk of taking one's own fantasy or wish for the God's command. The Orthodox tradition studies the varieties of self-deceptions, blind spots and illusions in the human heart (all the realm of «lukavstvo», the slyness: the customary name for the Satan is in Slavonic «Lukavyj», the Sly) with exceptional care. Thus, the fulfillment of God's first will – to love Him and to love each other – becomes possible only on the last step of the 'spiritual ascent', when a human being gets free from all the inner self-deceptions, fantasies and blindnesses.

The principle thing, which differs the Orthodox ascetic school from various systems of elaborating the human psychics is its presumption, that no one could correct one's mind and sensibility – or even recognize one's sins and illusions by one's own power. The light which helps us to see our darkness is given by the Holy Spirit. All the process of purification is seen as the cooperation (Greek *synergia*) of the human will and the work of the Holy Spirit.

3. To purify the heart

The great spiritual Orthodox school of «*trezvenije*» (sobriety), of «acquiring the spirit of peace» tends, in fact, to work

with the instrument of perception in a human being, to «restore» that right, realistic sight which was darkened by Adam's Fall – or to *transfigure*[1] the natural faculties of a person. With the words of Simeon the New Theologian, «With the help of the Spirit, who makes everything new, let him (a human being) attain new eyes and new ears and look not in the ordinary human manner, as the sensual one looks at the sensual things: but he, who grew more than a human being, let him look at the sensual things as the immaterial one».

This system of «*vnimanije sebe*», «listening to yourself», «learning yourself» or «*umnoje delanije*», inner contemplative activity, was elaborated by the hermits and monks, but it was proposed as the best way of salvation to every member of the Church, including lay people: the Orthodox tradition did not care to create any special type of religious practice for those who live in the world. As the old proverb says, «for a monk an angel is a model, for a lay person – a monk». The numerous practical guides to such everyday purification used to be the most favorite reading of the believers. And there should be nothing strange if in this central point – as in many others – the Russian Christian tradition coincides with the Greek one (and with some other East Christian traditions). The ascetic, contemplative and – in a sense – aristocratic bias of the Russian Christianity was learned from the Byzantine teachers.

One could describe the general principle of this inner work as the permanent critics of one's perception; a constant effort

[1] Among the great feasts of the Russian Orthodox Calendar the central place belongs to the feast of Transfiguration: the commemoration of the moment when Christ *transfigured* on the mount of Tabor, i.e. when He reveals His glory to the pupils. The light of glory, the light of Tabor was laid in the basis and practice of the teaching of contemplation by the Orthodox hesyhasts («those who keep silence»).

to «change aspectus», to use the words of L. Witgenstein. The principal difference from Witgenstein (as well as from all the European post-Kantian critics of the human perception) however, lies in the fact, that it is not the reason and its presumptions and intuitions which one needs to observe and purify. It is one's existential (or rather ontological) state. The critical point of this change is called here «metanoia» in Greek (literally; change of mind), repentance or conversion; in Russian it is «umilenije», a great revealing shock of tenderness; or «sokrushenije serdtsa» – «breaking of heart». It is the collapse of some inner walls which help the individual remain in an isolated position and which «defend» him from the look of Truth. Now, when his inner space is open (his heart is broken), when he is disarmed and knows himself absolutely helpless (in the «spiritual poverty») and has nothing to do but hope and pray for help, he can start acquiring the right perception. For a «normal» adult person it seems to be a seer catastrophe, nearly the death of everything which is «his own» in him, the death of his Self. – But it is the same helplessness and absolute confidence in something *Other* which constitutes a happy state of an infant. In the course of a long process of purification (which we can't analyze here in details) he/she must not lose this feeling of being open and helpless. This state is in fact what one calls an «uninterrupted silent (wordless) prayer», or «heart's prayer». One needs first to «place his intellect into his heart», that is the first rule of this prayer. It means to stop all reasoning – for it keeps one out of touch with the centre of one's own existence – and to start comprehend everything from the point of the *heart*.

The «heart» means here the very center of the human person, it is not only emotional, but cognitive and physic at once, and it is not placed in the anatomical heart; it must be

felt in the middle spot under the chest and above the belly. «Heart» («serdze») in Russian is of the same root as the words «middle», and «core» («seredina», «serdzevina»). It is the paradoxical center, center of personality which is, at the same time, its border, and the broken one. In its heart (or even «in the heart of heart», as the Orthodox mystics say) the human being comes to its limit and to its «being-with» or «being-between», i.e. to its participation in *The Other*. Thus, heart must not be seen as the center within some closed psychic structure – but, on the contrary, as the central point of disclosing of such a structure and its meeting with the revelation of *The Other*.

The progress into the depth of heart consists in destroying the obstacles which block the open meeting with Divine Being and His world and isolate a person in his self, for the «law of sin» which works in the soul, could be realized as the longing for the self-centered and hermetically isolated «my own world». Being *internal* the heart is an *inter-mediate* between Divine Being and us, and not that place where an individual «ego» feels blocked away and saved from the world. The «ego» tries to withdraw into its well-protected «centre» from the border, where it could meet the other, as if from the death-line. But heart *is the centre* where that border is laid open, where the other is met.

Among the main obstacles on the path of purification we can call here *hubris* and *self-preservation*, the egotistic work of imagination and abstract rational thought instead of immediate contemplation. At the end of this long path one is expected to acquire the integrity of self-giving (that means, divine) creature, the simplicity of the child and the direct heart's vision of the uncreated Light, which is Life itself. «In Him was life; and the life was the light of men» (John, I, 4).

4. To see the light

In the concrete implications of this general premise we must be ready to meet lots of varieties. What each tradition of Orthodoxy actually means by «pure», «healthy», «right» sensibility, can diverge quite largely, although incorporating the common source, realizing the same set of patterns – just like the different styles of icon painting do.

As an attentive observer of the different schools of icon-painting would remark the most striking point of divergence between them is a great difference in the general representation of *light* and its work in the visible world. Say, the sharp, coming from the outside light of Feofan the Greek, and a mild, radiating, inward light of Andrej Rublev. The perception of light (the visible light, which in its turn is perceived as an image or a symbol of the invisible one) and its representation are in no way a question of the painter's technique: it is the implicit, practical theology of an icon[1]. With all the difference it is the light that lies at the core of the «normative» Orthodox experience. As it is described in the numerous guides to prayer the very sense and the last meaning, which a human being can hope to attain (or, rather, to be awarded with), is nothing but light, the light without images, «the light not flickering, apart from any darkening», «the light not created», «the light inaccessible», as the liturgical hymnography speaks of it. We can add also, that «light» is the traditional technical term for the *background* in the icon painting. All the figures are represented and contemplated against this background, «the incorruptible light», or *glory*.

[1] The different comprehension of light in the Byzantine and Old Russian icons is thoroughly described in the penetrating studies of Olga Popova, the brilliant contemporary historian of the icon painting.

5. Who sees the light?

As the Orthodox ascetics teaches, every human being is intended to be able to see this mysterious, «having no beginning» (i.e. non-created) light even in this, «fallen» world, even in his (or her) mortal body. This «true light, the light of Christ, lights up and illuminates every human being who is coming into the world», as the liturgical prayer says.

Thus the first illumination is supposed to be our physical birth itself, our passing to the existence from the non-existence, from nothingness. In the very spirit of this traditional view Boris Pasternak in his novel says, that we already *have* resurrected once: in the moment, when we were born. As some Orthodox theologians put it, the image of God in the human being is its simple existence, its *being not nothing* (thus, nobody can lose this *image* while he remains alive; what he can easily lose, is his *likeness* to God).

The «second birth», the Baptism, communicates a new force to participate in the Divine Light: another term for the Sacrament being *Illumination*. Thus, every person (and every Christian in a special way) is supposed to be provided with all the necessary equipment for seeing things in their right (that means: eschatological) way: in their *light* or *glory*. Nevertheless, the way to this «first vision» (the vision of a human being as it was intended and created by God) lies through a hard and dramatic process of the cardinal «purification of senses», which we tried to sketch above. «Let's purify our senses to see the inaccessible light of Resurrection», as the ancient Easter hymn says.

6. Icons

But we would be mistaken if we were to think that this light is the sole thing the elevated person will be seeing from now on.

Seeing this light is a rare moment which arrives at the deepest core of prayer.

It is worth noting that the highest moments of one's spiritual experience are understood very differently in the Western and the Eastern Christian traditions. The former speaks of *ekstasis*, the leaving of oneself, the latter – of coming back to oneself, if descending into one's heart. After that a human comes back to the world. But his perception of the sensual things can be called «changed». And the very character of this perception makes it clear whether the light which was seen was godly, true – or false, demonic. If a person after such an experience sees the world around as something so much more beautiful than he/she has ever seen, than the person was taken to the right place. If the only feeling he or she has is a disgust – that he or she was tempted.

We have started our discussion of the Orthodox perception with icons. And the angle we chose is not arbitrary: the *icon* in the Orthodox tradition is suggested to be the best *mirror* of the «right», «pure» perception of reality. The contemplation of icons, or rather communication with them, frequently repeated, was always recommended as the best way of forming the soul. The great authority of 19-th century St. Theophan the Recluse answers to the parents, who asked him, how to educate a child in the true Christian spirit: «Let a baby since its first days see the holy images around it»: the soul, even involuntary and without reasoning, will reproduce the beauty, i.e. integrity and inner balance, of the images. Significantly, the great Church feast, which is called «The Triumph of Orthodoxy», is dedicated to the victory over the iconoclasts (which took place in Bysantium in 842) and the restoring of adoration of icons, which was interrupted for more than 100 years. As the most respected historian of icon painting L. Uspensky remarks, «the Church sees in icon not one of the aspects of the

Orthodox doctrine, but the representation of the Orthodoxy as such». This statement needs to be unwind, but we can't now dwell on this theological position. What is important for our discussion, is the implications of this priority of *icon* in the Russian Orthodox mentality. Icon is the sample of the pure perception. And we must underline a very interesting aspect of this *perception* (*clean heart*[1], in the traditional terms): it is definitely quite close to the great artist's vision of reality – and it is even closer to the perception of a child, of an infant.

7. Beauty

First, because it is the perception of some magnificent astonishing *beauty*: the beauty, which ravishes a human soul. As the old chronicles report, it was just beauty – the solemn beauty of the Byzantine worship – that turned out to be the last argument for the Knight Vladimir's «choice of faith»: «And we could not recognize whether we were on earth or in heaven», as Vladimir's ambassadors, back in Kiev, described their impressions of the liturgy in Constantinople's Cathedral. Thus, for the Ancient Rus', *beauty* proved to become the main testimony to the real presence of God in the world, or, rather, a sort of His epiphany. Nearly ten centuries later, the brilliant Russian theologian fr. Pavel Florensky will adduce the same argument where beauty again will be proposed as the last ground for faith: «As far as we can see this incredibly beautiful light-blue colour (Florensky minds the color of the cloak of the central figure on the «The Most Holy Trinity» icon by Andrej Rubliov), God surely exists[2]».

[1] The verse: «Create in me a clean heart , o God, and renew a right spirit within me» (Ps. 51, 10) is, perhaps, the most frequent quotation from the Old Testament in the Orthodox prayers and hymns.

[2] And it could be added: «And He surely exists as the Trinity». We know the

This unique feature of the Russian Orthodox tradition, its deep devotion to beauty, «the beauty's sacred thing», as Alexander Pushkin put it, remains constant in the course of all its history. Thus, in the liturgical hymns the Salvation of the human kind is described as the «restoring of the first (or ancient) beauty», Adam's beauty: «and You (Christ) elevated me, who slipped into the sin, back to the ancient beauty». Now and then hymnography praises Christ's *beauty*: «Where did Your beauty go away, you, the most beautiful among the sons of man?», asks the liturgical hymn of the Good Friday; and again: «O Jesus, more beautiful than the Paradise!» – while everybody knows, that not a word of the Christ's beauty is said in the New Testament, which does not portray Him or anybody else[1]. The famous Dostojevsky's maxim (to be exact, his hero's

fact, that in the times of anti-trinitarian heresy on Rus' an archbishop went out to the agitated people with the Rubliov's image and showed it to the crowd as the last prove of the dogmatic truth – and everybody get silent: against such an argument, a pure *Presence*, nothing could be said.

[1] But we must remark: one could hardly find praises to the Virgin's beauty in the Orthodox prayers and hymns! Her constant characteristics here are chastity and mercy (the motherly compassion and intercession) and never beauty, at least in the form, which is so familiar in the Latin hymns («Pulcherrima Rosa» and others). It seems amazing in connection with all that was said above about the Beauty-centered Orthodox world. But in fact, it is not strange at all. The Orthodox taste would surely find it too daring and not chaste, to speak of Her beauty. Beauty of the Virgin belongs to God alone. Nevertheless, what is never said in the words, is directly demonstrated in the form of icons. The numerous images of the Mother of God (in the Orthodox calendar there are 260 miracle-working images of Hers, which have their special feast) represent the amazing type of beauty, clean-cut and tender, attentive and estranged, warm and reserved, solemn and modest, movingly close to those who looked at it – and absolutely distant at once. The habitual (since Longinus) juxtaposition of Beautiful and Sublime does not work here. This type of beauty. which radiates silence and some chaste consoling power, is not to give to a person an esthetical or erotic pleasure. It is too present to let anybody to feast his eyes upon. It makes him change.

saying): «Beauty shall save the world» (the words, which the Pope John Paul II reminded many times in his encyclicals and homilies) reflects the thousand years of the Russian spiritual experience. We could collate this Orthodox enthusiasm for Beauty with the ardent ravish from Justice (or Rightness) of God, as it is expressed in the King David's Psalms.

8. Beauty: Power

One could ask, why the Russian Christian psyche favored so strikingly Beauty in the classic triad (Truth, Good and Beauty)? We can but presume, that Beauty is perceived here as the less «violent» among the three. It would be really strange to revolt against the power of Beauty – just like to revolt against the power of Happiness. Its is the soft power: it does not command, it endows. A human heart meets Beauty (like Happiness) as the fulfillment of its own wish and the meeting has a taste of Plato's *anamnesis*.

Then, Beauty – normally in a more obvious way than Good or Truth – is comprehended by the whole person, both by his/her corporeal («the simple five of our senses», as a prayer calls it) and the mental parts. Even when it is the immaterial, spiritual Beauty, the sense of one's immediate looking at it (now, looking with the immaterial «eyes of heart») somehow remains. As long as we keep in mind the theological premise which insists on the salvation of «the entire human being» («and You saved *everything* in me, in a human being», as an ancient prayer says) we can better appreciate the particular Orthodox love for the «holistic» affect of Beauty.

9. Think or see?

To continue our comparison of the «pure perception», as it is intended in the Orthodox tradition, with an artist's and an

infant's view, we can remark the next, and no less important point of resemblance. This type of mentality definitely prefers *image* to *concept* as the most (if not the only) proper form of representing the perceived meaning. All the vital truths are supposed here to be represented in images.

This preference seems to be quite natural in the system of Orthodox perception. One can't *contemplate* a concept, one can't *communicate* with a concept nor *have a personal contact with* it, as one usually does with the open, dynamic and inexhaustible presence of an image. We have to keep in mind that «contemplation» in Russian means not «thinking», but «seeing with greatest attention and being «plunged» into what one sees». And every real, vitally important meaning – in this system – is supposed to be contemplated and communicated with. One needs to let them speak «from the first person», so to say. Any notion estranged from the concrete experience, which has a form of dialogue, any «objectified» knowledge has no real worth here[1]. «We speak about things which are to be contemplated, and not to be thought of», as Simeon the New Theologian says in full accordance with the first lines of the First Epistle of John (whom the Orthodox tradition calls John the Theologian): «which we have seen with our eyes, which we have looked upon, and our hands have handled, of the Word of life (...we declare unto you)». To think *of* something here does not mean to have a real contact *with* it. One can think whatever he likes – but one can't contemplate whatever he likes: first he needs a thing to contemplate. He needs something present.

[1] This fundamental principle of the Orthodox gnosiology is thoroughly studied in the works of the contemporary Greek Orthodox theologian and philosopher Christos Yannaras.

10. Image/symbol

Contrary to what one could expect, *image* is preferred not only to *concept* – but to *symbol* as well (we mean here symbols of allegorical character). One has but to recall the strict prohibition (made by the Sixth Ecumenical Council in Trull) to depict real persons and real events in a symbolic form e.g. to represent Christ as a Lamb or Apostles as Sheep (just as we see it on the early mosaics in Rome and Ravenna), or represent Him as The Good Shepherd or the Warrior (as was customary in the Palaeochristian art). All the visible things had to be represented in their real visible form, in their *images*. Symbols had to be used with great care, and merely in connection with the invisible reality (which, in fact, was not recommended to be depicted at all, to follow the precept of the Old Testament). All this is for one simple reason that the visual symbols must be «read» (that is, one *sees* a lamb and *deciphers* Christ), and this intellectual activity destroys in the observer his immediate, face-to-face contact with the image. The symbolic visual language bars the fundamental message of the icon – the Incarnation of God and the new task of the human being: to become god (as St. Gregory the Great formulated it: «Human being is a creature, but it has a command to become god»).

With it all symbols and allegories were absolutely welcomed in the Church poetry: they found their place in the sophisticated composition of liturgical hymns and prayers with its technique of *ploke* (Greek, «the weaving words»). What is vital is that they must not be represented in the visual form! Thus, in the «Akathistos» the Mother of God is called «the fertile mount» (the symbol taken from the Psalms), but nobody is recommended to depict this symbol instead of Her image. The

invasion of the symbolic or emblematic figures into the late Russian icons (approximately since the end of 17th century) can be regarded as but one of the symptoms of the general decay of the icon painting. The chief function of the holy image was forgotten.

11. What creates an image? Presence of the Absent

Surely, symbolism participates in the visual language of the icon: there are, e.g. symbolic colors of clothes, which help to recognize the represented person, there are symbolic gestures, which help to recognize the meaning of the represented scene and so on. But nevertheless, the principal device of transforming the physical reality into the reality of the holy image, is not the symbol. We may look for such an instrument rather in the realm of space-time-light structure of the icon. We can but announce this theme now – unfortunately, we can't dwell on it.
Another clue may be seen in the character of the image itself. Paradoxically, the icon which is visible gives us an impression of looking at the invisible. How is it possible? We can suggest that it is because the images depicted on it are themselves plunged into the contemplation of the invisible. They are shown in a state of prayer. Through contemplating *them* we follow the contemplation which is *in* them, while they contemplate something that can not be seen on the icon. It is a depiction of a prayer that gives birth to a prayer. It is not a picture. It is a mirror. [1]

[1] This image of a mirror reminds us of a great system if «Celestial Hierarchy's» by Dionysius Areopagitus where the mirrors of immaterial powers pass the Divine Light that becomes each time weaker up to a point where it can be perceived by the human eye.

What they see is not something what one usually thinks a saint sees in an «ecstatic vision» («no figures, no scenes»). It is just the presence of Divine Light. The iconic image is in fact a depiction of that unseen light, the light which can never be portrayed. As L. Uspensky's deep insight shows: the predecessor of the iconic image is not a pagan cult image of, say, Egyptian kind. Those sublime but realistic images are of a different source: they arise out of the very same prohibition of representation of God that drew the images out of the Hebrew tradition. Iconic images seems to say: only now representation is possible, because of Christ's incarnation. So what we see is the representation of the unrepresentable, the apophatic depiction of that which can not be depicted otherwise.

Those who think of apophatic approach as something purely negative are very far from the Orthodox idea of it. Apophatic intention is not only to negate all positive humanly perceived qualities attributed to the Divine reality but to indirectly lead a human to the direct contact with it. This contact can be even stronger than in the case of cataphatic method of definition. As a great representative of the school St. Gregory Palamas says the main word in apophatics is not *no* but *as if* – which may be the best way to describe what an *image* is.

Orthodoxy in its insisting on the representation of the visual reality in the form of *images*[1] has realized its fundamental

[1] In the non-formal hierarchy of images the visual, plastic images are definitely preferred. The verbal images follow them (thus, a psalm can be called «a verbal icon»: «As on the icon David depicted a song») – and amazingly little is said about the musical images! In the Orthodox hymnography, prayers, popular sayings of the saints we could hardly find anything that would remind us the (platonic) ideas about Musica Mundi. All the musical references seem to be limited to the choirs of Angels, the choirs of the Saints and the sweet tunes which are heard in the fragrant Paradise. It is really strange, while one keeps in mind the highly elaborated system of the Ancient Russian liturgical music,

nature: the Church confirmed itself as the religion of the incarnated God, The God who became a visible human flesh and who laid his message (kerygma) open to the world.

12. Theological silence

As one of the consequences of the doctrinally founded preference of *image* to *concept* and of contemplative experience to speculative thought, «the theology in colors» (as somebody called the icon painting), and not the theology in form of systematic treatises or «Summas» contains nearly everything that the centuries of Russian Orthodox culture produced. This «theological silence», almost a total lack of the discursive texts in the Russian Christian thought is but too well-known, and this fact differs Rus' significantly from her spiritual «Mother» – Byzantine with its great corps of refined and sophisticated theoretical texts.

This silence was broken only in the 20-th century, when «the new religious Russian thought» appears. The precursors of these, for the most part lay, thinkers were the «Slavophil» of the 19th century. Thus the Russian Orthodox tradition found its first discursive language in the works of the «Russian Europeans», well educated aristocrats, influenced by the German philosophy and charmed by their recently appreciated native culture.

with its sound symbolism and the strict rules of using this or that *glas* (a sort of tonality) or *popevka* (a short motive, a group of two-four tones) in connection with the liturgical time and other conditions (e.g. a deacon can use this or that *popevka*, a preast – this or that, and so on). The parts of the musical speech resemble a sort of sound hieroglyphs, and the whole composition – a mosaics made of this meaningful particles. With all this, we don't know any significant attempt to describe the sacred music in the theological perspective.

II. SOME PROBLEMS

Up till now we were discussing the traditional Russian Orthodox outlook as if it were the self-evident and homogeneous reality. But it is not. In fact, there are many diverse and sometimes hostile attitudes inside the Russian spiritual tradition, and each of them pretends to be « the true Orthodox». We can recall if only two monk characters in «The Brothers Karamazov» by Dostoevsky, who must be well known to the European reader: the mild, human and open-minded Elder Zosima – and the gloomy visionary Ferapont, a typical «fundamentalist» in todays terms (not to say about the other religious types in Dostojevsky, especially as outside Dostojevsky, e.g. in the works by Nicolaj Leskov, who was much more experienced in the everyday life of the Russian clergy, or in Leo Tolstoj, who with all his anticlerical attitude had a remarkable intuition of the Orthodox treasury). But we must stop here. Are they both, Zosima c and Ferapont representative of the Orthodoxy? They surely are, if we are speaking about the empiric reality of the Orthodox society in its history. Do they have the same perception of the world? I am afraid, they have the opposite ones.

Ferapont's type of perception is highly symbolic. He sees but signs and cryptograms. All the natural world is for him but a great and rather chaotic collection of the casual secret ciphers which he pretends to interpret unmistakably, for they are absolutely clear for the «spiritual» person «inspired from above». The sensual reality of things has no autonomic value for him, everything natural is but a sign of something «supernatural». The mysterious (and for the most part threatening) signs flash out in the deep darkness of the earthly reality. Thus, the last prove of one's holiness must be the incorruptibility of his remains. When after the Zosima's death his remains started cor-

rupting, Ferapont triumphed: he was always sure, that Zosima was a great sinner (people know he enjoyed jam), and now anyone can make sure of it!

The perception of «Zosima's» type is radically different. All the world, *the world of God* is for him an unbroken miracle, full of meaning, which overcomes any interpretation, that we could propose, but this immense meaning can be easily grasped without reasoning by «the broken heart» with its «last tenderness», «*umilenije*». In place of the Ferapont's scorn of whatever is material Zosima, as we can see, experiences strong empathy for everything alive, the impulse to bless all the creatures and to admire «the holy earth»: Zosima advises his pupil Aliosha to kiss the earth – just as one kisses the icon. Zosima is not interested in reading signs and looking for meanings; he knows something else. He knows the endless independence of every meaning from our suggestions. The apophatic attitude is always present in his judgments. For him, «the other world» does not need to appear in «this one» in form of some extraordinary sign or figure. He feels, that «this world» is alive just because it is penetrated with the divine energy of compassion and pity. One hundred years later Boris Pasternak expressed a similar position in connection with the general idea of meaning: «*Everything* is symbolic *just as* it is significant».

This attitude dramatically changes the very notions of «holy» and «sinful», «clean» and «dirty» which are so important for Ferapont. Sin should not be viewed as some transgression of God's will, but it is the reason of such transgression and the result of it: sin is a state of separation from the Divine Being. So that the heaviest sin is understood as a lack of faith in the mercy of God, that has power to overcome whatever sin there may be.

In the light of all that has been said in the first part of the present essay our reader may conclude, that it is definitely Zosima who represents the «normative» Orthodox attitude. Without doubt, such was Dostoevsky's design: to portray Zosima as the type of the real Orthodox Saint. But there were and there are many supporters of «the genuine Orthodoxy» in Russia who will contest both Dostojevsky and the author of the present essay. They will find this religious type too sentimental and too human to be authentic Orthodox («the rosy Christianity», as Konstantin Leontjev sarcastically calls this attitude).

The Orthodox people of such kind like to stress the *traditional,* «canonic» character of their attitude. They are enthusiasts of «the austere Byzantine type», which they praise for its counter-humanistic and counter-modernist zeal. They suggest, the Western post-Enlightment culture has lost any sensibility to Evil, which is the fundamental characteristics of the state of things in our fallen world and the integral part of the human being and of all human relations and institutes. Thus, the man-centered culture of the secular humanism is necessarily ungodly, it is the culture of the human *hybris*. Its only aim is to please a human being, to indulge its spoiled nature – and in this way to prepare for it, and for all the Universe, the last catastrophe. They in their turn are extremely sensitive to Evil (sometimes one could think, that what they describe as the earthly world is situated a little bit lower, in Hell). They preach that a man is not to be pleased, he needs to be corrected; he must not be left at his own free will, he needs to be guided by some spiritual instance, which can provide him with the «soul's security». The chief virtues for them are humility, obedience, patience and fear of God.

And we can't say that these virtues are not Orthodox! They surely are, and Zosima would never agree with the secular hu-

manists in their optimistic confidence, that a human being is good *by nature*. He knows but too well the work of Evil, «the law of sin» in the human heart. He knows the disastrous power of pride and self-will – and the beauty of humility and obedience. But all that is because he also believes that once these qualities are acquired a human being becomes free and happy and radiates freedom around. And it can see the beauty of the world which after its purification resembles a garden made fruitful not a room made empty. He knows this mysterious capacity to change which is planted into the human heart, just as a gardener knows the capacity of the seed to grow. His peaceful and all-forgiving attitude is not idyllic or sentimental. Neither it is a spiritually comfortable position. This peace is the fruit of the endless hard fighting with the «Old Adam» in his heart. As a great Russian Saint of the 20-th century Silouan of Athon said: «To pray for the others is to shed your blood».

The position of the «Ferapont type» of Orthodoxy has nothing wrong with it. Its values are canonic, its notions are traditional. The only difference is that everything happens here as if the light went out. The light of hope and trust in the human being and in the mercy of God. Nevertheless one can't deny that this deep misanthropy accompanies as a dark shadow the Russian Orthodox tradition through centuries.

Zosima and Ferapont, Ivan the Terrible («our hope, the true Orthodox Tzar'», as the old folk songs address him) and charismatic St. Serafim of Sarov (the spiritual brother of St. Francis of Assisi)... They all and many others do represent some of the characteristic forms of the Russian Orthodox mentality. Do we need to discuss also the so-called «popular faith», the indiscernible mixture of pagan and Christian beliefs.

As far as I know, nobody till now tried to observe all the varieties of the Russian Orthodox mentality, to draw a map of

them and to analyze the picture. Who could undertake such an attempt? It could become a theme for some sociological or ethnological study of religion, but such fields of knowledge do not yet exist in Russia. Which is a pity, for now we have an actual need in the studies of such sort.

Nowadays the problem of the Russian Orthodox identity turned out to be urgent. After the decades of the official Communist «ruthless struggle against the religious prejudices» the most part of our population, the overwhelming majority of it, proved to be absolutely ignorant in the questions of faith. After the abolition of the official ideology millions of people «are returning to the Church» – often than not, they enter the Church for the first time in their life and try to learn the native tradition, « the faith of their fathers» (in fact, the faith of their grandfathers or even great-grandfathers: for the fathers and, rather often, grandfathers of our contemporaries professed the «scientific military atheism» of the official ideology). They try to learn the Orthodox tradition as one learns a foreign language, in the impersonal didactic form; in fact, what they try to learn is the long list of instructions and prescriptions: «in these cases one needs to say this or that... in this case one is kneeling...» Some of these instructions are correct, some are fantastic, as the one I cited above, but the point is, that nobody ever learns the traditional perception of the world in this way. The natural handing over of the tradition was roughly interrupted. The situation we have now is unprecedented in the history of the Russian Christianity, which seventeen years ago celebrated its Thousand years Anniversary. It looks *almost* like the second Baptism of Russia.

Still this is not a time for complaint or indignation with all these phenomena. As any stage of development of something alive the Orthodox tradition has its inherent possibilities that

have never been called to the surface in the course of its history. We see a coming new challenge which has to be responded to. A challenge to make explicit something that has been but semi-consciously handed over from person to person through centuries. We see a great task in elaborating the language of explication of the Orthodox tradition, the language which at the same time doesn't «taste wrong». It would be a great pity to loose in darkness this hidden treasure of Orthodoxy but the equal danger lies in trying to make it transparent by using the borrowed models and patterns developed in the spirit of other traditions (e.g. through using scholastic methods which are so fundamental to Catholicism or distributing it within the ready-made set of philosophical categories). The third danger would be to describe the Orthodox tradition in the polemic perspective, i.e. to contrast it to the «wrong» Western positions which in these descriptions acquire the vulgar, grotesque features. Nobody of the Orthodox apologist seems to have escaped this danger.

As far as we know the first attempt of systematical survey of Orthodox *Weltanschauung* was undertaken in the superb handbook «East Christian Spirituality» written by fr. Thomas Spidlik. It is characteristic that this attempt comes from the outside of the Orthodox tradition. Originally this book was written in Italian and then it was translated into a number of languages including Russian. This work is based on the writings of the Orthodox spiritual authors, since the early Byzantine times up to the new Russian religious thinkers (Vladimir Solovjov, Florensky, Bulgakov, Berdyajev and others). This book is very helpful to anybody who wants to find more about Orthodoxy. The only problem with it is, that in full accordance with the prominent Western tradition, it is based on thoughts and sayings of the saints and fathers of Church as they can

be found in various *texts* attributed to them. But in the Orthodoxy *itself* these texts do not necessarily have the normative status; they often can be classified as the «opinions» or «personal suggestions» of this or that Father and don't hold universally true for the Church, no matter how great the saint may be.

Let's take the attitude to *virginity* and *marriage*. In the compilation of fr. Thomas we can see that the former is undoubtedly higher than the latter. But this is in no way an *official* opinion of the Church. To find it one must look at the Orthodox Sacrament of wedding. Everybody who was ever present at the Orthodox Wedding would agree that the magnificent composition of the biblical quotations of the service and the general character of the ritual (the very name of Sacrament, *venchanije*, literally: «coronation»[1] speaks for itself) are no less triumphant, than the Easter service. Thus one can appreciate how greatly the Church differs in the value it gives to marriage, as it is expressed in the sacrament, from the opinions of the respected religious authors (who are for the most part monks and naturally prefer chastity to the family life). The attitudes common to the whole Church (sobornyj, conciliar) are represented primarily in the liturgical reality.

Summarizing our fragmented attempts to describe the Orthodox perception we can say that in its essence it must be the perception shaped by Eucharist as the icon of the Kingdom of God, by icon as the part of liturgical reality and by the «uninterrupted prayer» which purifies the heart. To put it in other words, it is shaped by the real presence of the future plenitude, of the *endless Life* of Resurrecteion, which *can* open itself even

[1] There are different interpretations of the crowns of the bride and bridegroom in this sacrament: are they a sign of their King's and Queen's dignity – or the crowns of martyrs? Or both?

in this world, before our mortal eyes (Eucharist, icon) – and by the path to it (prayer).

III. AFTER ALL: THE TASTE

Now, rereading everything, that we wrote above we can't help asking ourselves: does it all answer the question of the Russian Orthodox perception? We did not even try to describe the concrete traditional perceptions of this or that phenomena. What we were talking about seems to be rather a sort of the practical Orthodox anthropology or hagiology (in this case it means almost the same, for the human being, whom the Church addresses to, is Homo Christi). We know but too well, that the «real» earthly Church does not consist of the Saints, nor even of the repentant sinners (as one of the Fathers defined the Church). Not to say of those who live outside the Church but are definitely influenced by the Orthodox tradition even in case when their personal position is agnostic or atheist. The great Russian secular culture of the 18th – 20th centuries was in its great part created by such people. What one can easily recognize e.g. in the writings by Anton Chekhov (the convinced agnostics), is the stamp of Orthodox sensibility, which is strong and difficult to catch at the same time.

Should we speak about Orthodox perception in the strict sense of the term here? Of course, not. The term which we could try and suggest here, which seems to be rather adequate because it covers both the everyday reality of the common people as well as the complex reality of the secular culture and art, that elusive something which makes us «recognize at once», is the term «taste». «Taste» does not demand faith, or we can say it is unconscious of the faith and its insights that build its foundation. It does not quite know where it takes its «I like» «I dislike» from. But it's likes and dislikes, those «blind»

forms of perception, are formed by the very same hidden light that comes in the open which we talked about.

Frankly speaking, it is much easier to describe the Russian Orthodox taste in the «apothatic» manner. What does it dislike?

It can't accept anything exuberant – it calls it pretentious; active – it calls it fussy; rhetoric – it calls it bombast; rational – it calls it small-minded; openly didactic – it calls it pain in the neck; intellectual – it calls it «over-brainy «; sentimental – it calls it «false»; too specific – it calls it showing off; too clear – it calls it «stupid»... We could go on like that for a long time. It may seem the total sum of such dislikes makes a portrait of a typical and quite unimaginative simpleton. True. But may also find that the exquisite poetics of Pushkin, the ever fresh poetics of Tolstoy and the delicate poetics of Chekhov fully respond to the same »negative» norms. We can recognize in them the dim and modified traces of the ascetic virtues of *measure*, *humility*, *sobriety*.

It is much more difficult to catch and formulate the likes of this taste. To give an idea of it, I would cite here the stanza of Ivan Bunin's poem, which, in my opinion, comes close to one of the dearest thing in the Russian art: *umilenie*, the shock of tenderness.

The poem is addressed to a girl who died young and long ago; the hero loved her: now he comes to visit her grave. Thus the poem deals with death and life, absence and memory. We are ready for an elegy. Let's see.

The first stanza describes the old distant cemetery with its weeping birches: «not the graves, not the bones, but the kingdom of joyful reveries». Then the culmination

The summer wind is swinging
The leaves of the long branches

And I know what reaches me:
The light of your smile.
Not a gravestone, not a cross –
I see, as I saw once
The dress of a boarding schoolgirl
And the shining eyes.

In our translation we've lost some important details: the Russian verb, which we have to translate as «reaches» has also the meaning «flies» and one usually uses it to express the perceiving of a distant and a weak sound. So, in the image of this smile we comprehend the impressions of flight, light and of something sonoric at once: a hint of visitation. The smile is not there, it seems to remain in its distance; it is but *its light* that comes. And perhaps, even not the light as such, it may be just the whiteness of the birches. The image is mingled with the landscape: the landscape is filled with the image. But what we immediately feel (as the hero does) is that death *does not matter*. What the stanza delivers to us is a sudden experience of simple immortality (or resurrection) of what was lost: nothing is lost, nothing can be lost. Those who were together remain together. The shock of tenderness reveals this truth or this reality. If Dylan Thomas says in a prophetic tone: «And death shall have no dominion» than these stanzas say «Death has no dominion»: time present. Or, to say it with Boris Pasternak, «immortality is but a little bit strengthened name for life». What Bunin's stanzas describe is not a mystic apparition of the dead girl, it is the apparition of the suddenly transfigured Universe: the world in its glory.

That's Bunin's artistic trade-mark to make us see (and in his prose pieces even more, than in poems) that life, even in its most revolting forms, never looses its luminous nature. But this is not exclusively Bunin's taste. It is that intuition, which

distinguishes the Russian artist of the «Orthodox taste» up till Andrej Tarkovsky. Everything alive partakes of the light; just because it is alive; because «the life was the light of men» and man is a testimony to it. In its best artistic expressions this «light of life» resembles the light of smile, as we saw it in Ivan Bunin's poem. The same quality of light we can recognize in the icons painted by Andrej Rublev: the light of smile. Love which is caught not as some strong affect, but as a strange immortal tenderness.

July – August 2005
Azarovka

. . . . . .

II. ЛИЦА

. . . . . .

Наши учителя.
Михаил Викторович Панов.
К истории российской свободы[1]

«Другой истории у нас нет». Так обычно говорят, соглашаясь на привычную, более или менее официальную версию советской истории двадцатого века, с ее вехами, ее героями, ее разделением событий на исторические и лишенные исторической ценности. Так, в этой истории каждый ребенок знал об убийстве Кирова – но никто кроме отщепенцев не знал об убийстве Мандельштама. Однако в этой версии – во всяком случае, с момента официального признания «сталинских репрессий» – концы с концами не сходятся. Сойтись они могут, только если окончательно вернуться к первой, сталинской интерпретации событий – к необходимости и неизбежности «отдельных ошибок» на неизведанном пути в светлое будущее: «лес рубят, щепки летят». И тем самым, подтвердить исключение всех этих «щепок» – уничтоженных, измордованных, лишенных голоса людей (сколько миллионов их было, официально до сих пор не установлено) – из числа народа, из нашего «мы», из «нашей» истории. То есть, признать себя наследниками исключительно того на-

[1] Выступление на Международной конференции «Воля к единству», посвященной 50-летию движения «Russia Cristiana». Сериате (Италия), 21–23 октября 2007 года.

рода, который – по официальной версии – единодушно и вдохновенно рубил этот лес. Этот «советский народ» (даже если не «он лично» написал миллионы доносов, по которым забирали других) одобрил физическое уничтожение всех этих «щепок»; затем он сделал не менее страшное дело: он не предал их погребению и согласился на уничтожение всякой памяти о них, то есть, одобрил их *вечное* уничтожение. Те, кто этого не хотели, как когда-то Антигона, –

Непогребенных всех – я хоронила их,
(Ахматова)

Душа моя, печальница
О всех в кругу моем.
Ты стала усыпальницей
Замученных живьем
(Пастернак), –

так же, как и те, кто хотел знать не имеющие исторической ценности факты, автоматически присоединялись к тому же разряду щепок и отщепенцев, подлежащих вечному уничтожению, забвению. В поздние брежневские годы именно это – согласие на ритуальное забвение жертв – составляло для меня главное мучение в общении с соотечественниками и современниками. У них, в самом деле, не было другой истории.

Если же мы посмотрим на все, что происходило, с точки зрения «щепок», если мы присоединимся к ним, примем их, наконец, в наше «мы» – у нас *будет* другая история. И эту, другую историю, описать тоже немыслимо трудно. Ее иногда описывают как историю великого страдания, эпоху чудовищных гонений, по ахматовскому слову, «времена Веспасиана»:

И безвинная корчилась Русь
Под кровавыми сапогами
И под шинами черных «марусь».
(Ахматова)

Жертвы Веспасиана не только «безвинны», они святы, они исповедники и мученики[1]. Но в очень многих случаях «безвинность» наших жертв далеко не очевидна. Как всем известно, жители этих времен переходили из одной истории в другую и обратно. Тюремщики становились заключенными и наоборот, а вообще говоря, почти каждый член такого общества исполнял обе эти роли одновременно или попеременно. Из этого обстоятельства возникает другая версия «другой истории»: история всеобщего соучастия в преступлении. Так имела мужество понять свою нацистскую историю Германия. Если принята такая версия, вывод из нее ясен: общенациональное признание вины, окончательное расторжение союза с официальной версией истории, со всей символикой прошлого и т. п. Этого, как мы видим, не произошло.

История страдания и гонения – или же история всеобщего преступления – или же история перманентной гражданской войны вооруженного государства с безоружным населением (войны то «горячей», то «холодной», то переходящей, по слову нашего современника, в «среднеарифметическое между казармой и теплицей»[2], как в поздние 70-е): все эти версии советской истории относятся к отре-

[1] О новых мучениках и об осмыслении их исповедания писала Анна Шмаина-Великанова: «О новых мучениках» // сб. Наше положение. Образ настоящего. М.: Изд. гуманитарной литературы, 2000. С. 263–273.

[2] Св. Георгий Чистяков. На путях к Богу Живому. М., Путь, 1999. С. 132.

ченным. Но *невидимой* историей всего этого не назовешь. Все это всем давно уже известно и не однажды оглашено.

Мне же сегодня хотелось бы подумать о еще одной, совсем уже невидимой нашей истории, которая происходила в те же годы, – об истории российской свободы, о «невидимках», по слову Солженицына.

Подсказкой к тому, чтобы посмотреть на вещи таким образом, стала для меня книга моего покойного друга, английского богослова Доналда Николла «Победы Духа в России»[1] (собрание главок из истории христианского сопротивления, судьбы новых мучеников). Вот где все выглядит *совсем* иначе! – выглядит так, что взывает не к нашему чувству стыда, гнева или горя (как вышеприведенные версии истории), а к благодарности и восхищению. Эти дела, эти лица достойны вечного поминовения.

Да, есть совсем иная, невидимая и почти неописанная история – история свободы в России советских времен. Невидимой она оставалась в свое время (на виду с ней быстро бы расправились). Не увиденной осталась и поныне.

Теперь, по подсказке Доналда оглядываясь на прошлое – и то, которое я застала, и то, о котором читала или слышала рассказы очевидцев, я могу продолжить его обзор тех, кого можно назвать не жертвами истории, а ее победителями. Не только христианские исповедники входят в эту невидимую историю свободы[2]. Когда С.С.Аверинцев пишет,

[1] Donald Nicholl. *The Triumphs of the Spirit in Russia*. Darton, Longman & Todd, London 1997.

[2] Кажется странным говорить о невидимости религиозного исповедничества, когда идет процесс канонизации новомучеников и церковный календарь пополняется новыми и новыми именами. Тем не менее, в той истории церкви, с которой связывает себя статистический церковный

что, говоря о Плутархе или Аристотеле, он «чувствовал себя в тайном и страстном сговоре с людьми разных эпох»[1], когда В.В.Ахутин вспоминает, как в школьные годы в ответ на: «Все так делают!» – он думал про себя: «А Сократ так не делал… а Паскаль так не делал…», мы слышим голос некоторой общности, другой, чем церковная, и так же противостоящей советскому коллективу и его вождям: общности творческой мыслящей культуры. В нее входит другая часть «невидимок», создателей нашей невидимой истории свободы. Можно назвать их исповедниками достоинства (или даже благородства) человека: человека мыслящего, человека словесного, человека одаренного, человека, взыскующего красоты и смысла, человека, пушкинскими словами, *самостоящего* – короче, человека культуры, homo sapiens sapiens, homo humanus.

За гремучую доблесть грядущих веков,
За высокое племя людей.

Такое исповедничество, как говорит судьба Мандельштама и многих, многих ученых, художников, просто культурных людей, в определенные времена не меньше, чем

человек наших дней, их нет! Не вслед за ними он пришел в церковь – он пришел вслед за мирным XIX веком. Вот где располагается «вера отцов», о которой он любит говорить. А что было в перерыве, об этом он не думает: ведь другой истории у нас не было. Приведу пример. Месяц тому назад я слышала, как на проповеди батюшка говорил: «Вот, для нас стало обычным делом ходить на воскресную службу. Мы как-то недостаточно ценим это. А раньше…» – я думала, он скажет: а раньше за это могли убить (это, конечно, совсем раньше) или выгнать с работы (это попозже). Я ждала этого особенно потому, что служба происходила в восстановленном храме, священники которого в самом деле погибли в Бутово. Но он продолжал: «А раньше люди держали особую одежду, чтобы ходить на службу, и никогда в будни ее не надевали…» Этим «раньше» был, вероятно, крестьянский быт позапрошлого века.

[1] С.С.Аверинцев. Поэты. М.: Языки русской культуры, 1996. С. 15.

религиозное, стоило жизни. И в другие, более вегетарианские времена оно стоило недешево. Идеология была не только богоборческой (о чем она с пафосом объявляла), но и человекоборческой (о чем она помалкивала, но ее проект воспитания «нового человека» и воспитательные средства говорят сами за себя).

Прежде чем попробовать вспомнить разные роды таких невидимок, в одиночку или «в тайном сговоре» сохранявших человеческое лицо, я хочу сделать одно общее замечание. Я говорю об «истории свободы» – но само слово «история» здесь имеет особый смысл, поскольку в этих вспышках свободы не было преемственности, не было развития и продолжения, как это обычно для всех историй. Освободительное усилие, совершенное одним поколением, другому не передавалось. Замолчанных и запрещенных художников, композиторов, ученых 30-х годов люди моего поколения, взрослевшие в 70-е, не знали. Не знали их и те, кто взрослели раньше. Гениальный художник М.М.Шварцман, учившийся в художественном институте в послевоенные годы, рассказывал, каким откровением для него и других молодых художников был момент, когда они впервые увидели импрессионистов в Москве (когда «Музей подарков Сталину», занявший здание Музея изящных искусств, вновь преобразовали в ГМИИ). Они узнали Сезанна – и это меняло всю их жизнь! Это значит, что о «русском сезаннизме» они вообще ничего не слышали. Не слышали, видимо, и о «русском Сезанне» Александре Шевченко, который в это время, возможно, был еще жив и продолжал работать. Да, другой истории у нас не было. Не было истории искусства, в которой давным-давно работал Сезанн, где его метод поднял огромную волну русских

последователей, где эту волну сменили другие... В единственно правильной истории искусства до соцреализма были «Три богатыря» да кое-что из Репина. Я была уже взрослым человеком, когда в Москве еще жила Анна Баркова, сильный и свободный поэт мученической судьбы – но узнала я о ней только в 90-е годы в Англии, от славистов, которые к этому времени ее уже перевели и исследовали. И мы, в свою очередь, не передали своего опыта младшим. Школьники 80-х годов (как я знаю по рассказам моих младших друзей) вновь проходили тот же путь освобождения от индоктринации – сами, как будто впервые. Исключение здесь, несомненно, составляют церковные люди: в этой среде преемственность осуществлялась.

Итак, внутреннее освобождение и его истоки. Каким образом человек расколдовывался от этого морока, каким образом обнаруживался просвет в том железном занавесе, который должен был отделить каждого человека, родившегося в СССР, не только от «зарубежья», но и от реальной истории, науки, искусства – от собственной внутренней жизни, в конце концов?

Я уже назвала две зоны невидимой свободы: христианское исповедничество и культурное исповедничество (в 70-е годы два эти движения сблизились и выразились в одной фигуре С.С.Аверинцева). И в той, в другой области источниками освобождения могли быть уцелевшие «другие» люди, «бывшие», как их называли. «Обратите внимание, – сказал мне еще в университетские годы Б.А.Успенский, – вы последнее поколение, заставшее дореволюционных людей. Это нужно помнить».

Были еще живы люди, успевшие повзрослеть до революции, наши дедушки и бабушки, и мы вживе могли наблю-

дать другой антропологический тип. Кто хотел, мог убедиться в их разительном отличии от «нас». Отчасти его описал А.Битов в «Пушкинском доме». Среди этих отличий больше всего меня поражал их навык общения с собой, их знание себя. В мыслях и поступках они обращались к чему-то внутри себя, чего перевоспитанные люди не делали. Среди этих «бывших» были люди разных сословий: из крестьян, из мещан, из интеллигенции, из дворян. Все они каждый по-своему были другими. Им было что рассказать – но мало кому они стали бы рассказывать. Ведь они рассказали бы другую историю, ту, которой у нас не было, а это было опасно.

Кроме других людей, были и *другие вещи*. Бродский замечательно вспомнил трофейные вещи своего детства – и то сообщение об ином мире, которое они несли. Были и другие, местные вещи – как ни странно, семейные вещи, пережившие войны, эвакуации, Торгсины. Были старые книги с другой орфографией, были украшения, ложки, сундуки, коробочки... какие они были! На мой вкус, интереснее трофейных. И как они говорили об ином мире... Да, вещи. Сознание моей тети, убежденной коммунистки, перевернула иголка для швейной машинки. Она хорошо шила и понимала в этом толк, и как-то ей досталась иностранная иголка, которую вставляют в ручную швейную машинку. «И я поняла, – сказала она, – что что-то у нас не так. Эта иголка сделана с уважением к человеку: чтобы удобно было вставлять нитку и т. п.»

Были фотографии? Здесь уже труднее. Многие фотографии хранить было опасно, а если их и хранили, то не комментировали: кто это, где, почему так одет...

Были классические сочинения: словесные, пластические, музыкальные – та самая «классика», которая оказалась по недосмотру допущенной (хотя и снабженной правильными классовыми предисловиями и комментариями). Силы ее воздействия режим не оценил. Зачитываясь в детстве балладами Жуковского и разучивая пьесы Шуберта и Шопена, я уже не могла принять советской эстетики – еще ничего не поняв в идеологии и экономике, я понимала одно: это глупо и безобразно. Такой путь, ведущий прочь из «нашей истории», проделали многие мои знакомые. Поэт Иван Жданов, выросший в алтайском селе в семье раскулаченных, ничего «несоветского» от своих родителей не слышал – они были сильно напуганы, можно представить. Но ему достаточно было прочитать Льва Толстого, чтобы, как он говорил, «понять все» про нашу жизнь.

Была природа. Те, кто ее любили, совсем идейными сделаться не могли. Среди природы идейность казалась тяжелой чушью. Так что те, кто всегда с природой, люди, занятые крестьянским трудом, дольше всего оставались неперевоспитанными. Это показали писатели-деревенщики.

Это был, наконец, случай личной одаренности, личного призвания. Человеку, который следовал своему призванию, места на общественной лестнице не оставалось. Или же – оставались самые нижние, почти невидимые, анонимные ступени: корректор, лаборант, библиотекарь. Корректор в советские времена мог быть несопоставимо образованнее редактора, лаборант – заведующего кафедрой и т. п. Эта обратная иерархия действовала во всем.

И еще одно исключение, еще один просвет или проход сквозь железный занавес, которому я и хотела посвятить это выступление: у нас могли быть *другие* учителя. Учителя музыки и фонетики, астрономии и палеографии… Кому

кто встретился. Эта ниточка преемственности была очень тонкой и избирательной. И все же она не прерывалась до конца. Освобождающее действие учителей было самым сильным и прямым – для тех, кому посчастливилось встретить их. Я отношусь к таким счастливым людям.

«Последняя встреча» – рассказ об одном из таких учителей, из тех людей, «каких не должно было быть»: о моем университетском профессоре, Михаиле Викторовиче Панове. Михаил Викторович не был «невидимкой» в солженицынском смысле слова. Он был великим филологом. Его выгнали в невидимость. Но всегда – и тогда, и когда его взгляды еще не окончательно разошлись с официальными, – он был собой. И этого было довольно, чтобы каждый, кому довелось встретить его, вспоминал о нем как о человеке, открывшем тебе вид на свободу.

2006–2009

Последняя встреча

Слава Богу, я успела его повидать. До этой, последней встречи мы не виделись несколько лет. Иногда, случайно, когда он ехал в библиотеку или из библиотеки.

У подъезда я спросила старушек, тот ли это дом и корпус.

– А, к Михаилу Викторычу? Идите, идите, он с утра ждет. Просил конфеты купить, такая, говорит, у меня гостья будет!

Все эти коробки конфет – три, не меньше – он велел мне забрать с собой.

У него всегда были сладости. Ничем другим он не угощал. Когда однажды мы пришли к нему в гости с Виктором Кривулиным, чьи стихи он очень ценил, и тот достал бутылку красного вина, Михаил Викторович обиженно сказал: «У меня не из чего *это* пить». Бутылка вернулась в портфель.

И дверь была, как всегда, не заперта. Книг стало еще больше. Жилые пространства были вырыты в этой горе книг, как пещеры: в одной пещере, под книгами и над книгами, он спал. Другая пещера – для стола со сладостями. Впрочем, с краев этого стола уже наступали книги, новейшие. Он был в пиджаке, свежайшей рубашке и галстуке. Как всегда.

Но вежливость его мне показалась какой-то другой: старинной. Как будто он вернулся к своему родному языку –

языку старой московской интеллигенции. В Университете он говорил ближе к нашим привычкам. Никогда он не был консерватором. И не стал. Он уважал новизну.

– Если б я мог теперь дойти до храма, поставил бы свечку за того, кто изобрел эту чудесную забелку! Как удобно! Не стирать, не зачеркивать.

Мне всегда казалось, что его письма написаны разноцветными чернилами. Некоторые из них и в самом деле были такими. Но дело не в том: разный цвет был у его фраз, так что раскрашивать их было бы уже тавтологией. Разный цвет у его слов. Вот он рассказывает что-то забавное. Потом вдруг, совсем сникнув: «Да, какая беда, Оля, свет-то уже пошел на убыль!» Я готова была подумать, что он имеет в виду что-то всеобщее, символическое – но стоп: 5 июля! Уже вторую неделю, как световой день начал уменьшаться. Да, печальный поворот. В одном своем стихотворении он написал, что осенью,

В это время расставаний
Так нетрудно умирать.
Нужно только сани, сани
Быстрой сталью подковать,
Чтоб несли они с размаха
С этих берегов на те...

Он был совсем отрешен и в то же время совершенно вовлечен в каждый поворот разговора. Как всегда.

Чего «всегда» не было и, кажется, быть не могло: этих слов о храме и свечке. И иконок на столе. Бумажной иконки Богородицы ... кажется, Казанской. В свое время он говорил мне: «Вот одна моя ученица спросила меня: Вы крещеный? Я говорю: Да, родители крестили, а что? – Значит, можно за Вас молиться!» И взглянув на меня с глубоким, глубоким горем и насмешкой, спросил: «Значит, такая у

вас вера? только за своих можно?» Но и без этой истории церковное его совсем не привлекало.

Его не привлекала идеализация. Он ценил способность отвлекаться от идеализаций, предвзятых обобщений и принятых условностей – от любого фильтра, преобразующего непосредственный опыт. Способность забыть это все – и видеть и слышать то, что есть: слышать, как произносится, а не как пишется. Он был в восторге от моего рассказа о том, как я в детстве на месте ударного «о» писала «уо»: «Муожно?» «Уочинь!»: «Вы слышали дифтонгическую природу нашего «о»! Это возможно только до впадения в зависимость от письма, от орфографии!» Реальная акустика, реальная артикуляция, вот что он любил. Если же письмо – то там, где оно открывает свою орнаментальную природу. Не случайно он разрабатывал реформу русской орфографии, приближающую письмо к произношению (признаюсь, я рада, что ее не приняли в конце концов). И задавал нам задания на реальное слышание: в каких условиях «й» звучит ближе к «э краткому», а в каких – к «и краткому»? Неидеализированное представлялось ему богаче и интереснее всех наличных идеализаций. Все церковное представлялось ему областью застывших стилизаций.

Заметив, что я поглядываю на иконы, он рассказал о своем обращении. Оно поразительно. Ничего похожего я не слышала. В какой-то газете он прочел о случае на дороге: лосенок увяз в болоте и лосиха пошла к трассе, ища помощи и обращаясь, как могла, к людям. И кто-то ее понял, пошел за ней и спас лосенка.

– И я понял, Оля: это Она. Это Богородица. *Это все есть*. Верьте, верьте! – Он говорил со слезами.

Последние слова, какие я слышала от него в дверях:

– Я рад был бы говорить с Вам так без конца, но не смею Вас задерживать.

Впервые увидев его в Университете, когда он первый год читал общий курс русской фонетики (его приходу предшествовали слухи: гений у нас будет читать!), я подумала, что никогда не встречала таких отрешенных глаз. Он видел что-то еще кроме того, что всем нам было видно, – и это что-то было несомненно хорошим, долгим, бесконечно достойным внимания. Нет, не опустошенный взгляд визионера: взгляд ничем не прерываемой мысли. Такой взгляд часто изображал Рембрандт.

И спросить мне хотелось: что видишь?

Скорее всего, ответить было бы нечего. У долгой мысли нет «что», нет фигур, нет предметов. Но человек, погруженный в такое зрение-собеседование, сразу же узнается как праведник.

– Правда, вокруг него сияние? видишь, мандорла? – спрашивала меня однокурсница, которая уже знала, в отличие от меня, кто такой М.В.Панов (она-то и сообщила всем о гении). Не буду придумывать, никаких световых эффектов я не заметила – но что было точно: он входил в аудиторию в своем пространстве, как в каком-то коконе, и другие рядом с ним казались вдруг как бы раздетыми, без своего воздуха. Суеты в нем не было, и это было страннее всего. Все суетились, и это, видно, и разгоняло от них *свой* воздух, а он нет. Он был в себе.

Он шутил, выдумывал, озорничал на лекциях, даже пел, случалось, частушки, предупреждая, что будет фальшивить: он хотел показать нам фонетическую гениальность народа, которая проявлялась в этом последнем жанре устной поэзии.

У нас реЧка клюЧевая
Да и люди ниЧево
Коромысло ноЧевало
Не уЧалили ево.

Какое переживание звука *Ч*! И в паре с *В!* А из *К,* которого после «*речКи*» не хватает в «*людях*» складывается «*коромысло*». Его анализы стихотворной формы всегда были блестящи, но это я узнала позже, на его семинаре по лингвопоэтике. И потом – на лекциях по русскому стиху.

Начиналось все с общей фонетики, с московской школы, с трудной для интеллектуально не тренированного слушателя идеи фонемы. Конечно, мы все были за московскую фонетическую школу против ленинградской, у которой только эмпирика. А тут – скачок от физического звука к умопостигаемому.

Фонетика увлекала не только тем, что касалась самого незаметного для бытового или утилитарного отношения в языке, самого пренебрегаемого: его плоти – и обнаруживала сказочное богатство и тонкость различений в этой акустической и артикуляционной материи. Но – недаром из фонетики росли новейшие, «строгие» теории языкознания – она касалась *плоти, которая состояла сплошь из сложно упорядоченных отношений.* Из пучков оппозиций. В этом был восторг. Своего рода реабилитация вещества, которое насквозь умно, насквозь формально, лучше сказать, формно – а вовсе не та глухонемая аморфная «материя», про первичность которой нам талдычили на философской принудиловке. В этом случае, как потом во многих других, я поняла, что то, что называется «марксистским мировоззрением», есть по существу переведенный в «научные» термины образ мира, каким его воспринимает тяжелый и ленивый обыватель. Главное свойство этого персонажа:

хорошего он не видит, ему нечего делать с хорошим. «На духе с самого начала лежит проклятие: быть облеченным в плоть языка», Маркс. Если и так, то почему это, собственно, проклятие? Но Михаил Викторович вовсе не полемизировал с марксизмом. Он говорил о фонеме. И это была поэзия, как у Данте: поэзия умственного восторга. Мы видели эти «атомы звуков» (Хлебников: «восходит звука атом»), с лучами разных признаков, с пересечениями и оппозициями, с удивительной красоты законами – и свободой.

Михаил Викторович любил формалистов, а структурную школу, тогда восходящую, считал их плохим продолжением. Структуры и уровни казались ему слишком жесткими и тусклыми, ему недоставало в них парадокса, игры. Ю.М.Лотман в поздних работах думал о внеструктурном начале, называя его «взрыв»: по Панову, живое строение, форма (языка ли, стиха, традиции) и состояла из взрывов. Не «норма» и «сдвиги» – а живой порядок скачков, взрывов, близость далековатостей. В нашу последнюю встречу он приглашал меня в Энциклопедию юного филолога – написать о Маяковском! Именно потому, что знал, как это мне далеко. В таких случаях и высекается искра, говорил он. А о Мандельштаме – ну, понятно, что Вы будете писать о Мандельштаме. Нет, Маяковский, обещайте мне... Я уклончиво обещала подумать. Пожалуй, далековато для искры.

Не довольный ни «ритмом», ни «метром», он придумал «гнотр»: ритмоорганизующий принцип, который действует и в собственно ритмике, и в кругу образов поэта, и в его композиции. Он искал эти «гнотры» в русской поэзии от восемнадцатого века до своих современников – в том числе, непубликуемых тогда поэтов. Кто осмелился

бы в те годы читать лекции об авторах, которых велено считать несуществующими – о Кривулине, Елене Шварц? Вопрос риторический.

Михаил Викторович был первым «взрослым» человеком, которому я решилась показать свои стихи. Второй курс, 1969 год. Я отдала машинописную тетрадку – и только потом испугалась и, завидя его издалека, старалась не попасться на глаза. Однако однажды жизнь столкнула нас у лифта. И он, предупредив мой побег, подошел, протянул руку и сказал: «Поздравляю. Эта книжка – событие в русской поэзии». Это была для меня охранная грамота на многие годы.

Советские критики и поэты, да и филологи могли теперь говорить мне что угодно – и говорили, и теперь не перестали – но я уже могла про себя вспомнить: а Панов...

Он попытался мне помочь и таким образом: устроить мое чтение на факультете под прикрытием его доклада обо мне, так что то, что я потом прочла бы, было иллюстрацией к его тезисам. Просто чтение в то время было абсолютно немыслимым: даже в стенной газете печатать стихи мои было нельзя. Предпринято это было для моих родителей: пусть увидят, что университетский профессор что-то находит в этой «зауми». Аудитория была полна, и когда вошел мой отец в военной форме, народ перепугался: «они»! Теперь трудно объяснить, какой это был шаг со стороны Михаила Викторовича – и как таких шагов умели не прощать. Но в тот раз обошлось без последствий. Без позитивных, впрочем, тоже: мой отец продолжал считать, что я должна быть ученым и работать, как все. Когда меня поместили в психбольницу, Михаил Викторович пригласил моего отца, чтобы убедить его, что с людьми искусства нужно обращаться

бережно и не удивляться их странностям. Как потом он рассказал, он был удивлен, предполагая увидеть жестокого военного тирана – и встретив убитого горем человека, который не понимал, что происходит. В это же время Михаил Викторович напечатал мою курсовую работу (второго курса!) «Образ фонемы в «Слове о Эль» в академическом сборнике Института русского языка – вещь тоже немыслимая в те годы. Вскоре сам он попал в тяжелую опалу и ничем уже помочь не мог...

Я не знаю, как Михаил Викторович описывал мой «гнотр» в позднейших лекциях, но в письме он написал так: «Ваше зрение устроено так – Вы берете ближний предмет и пересылаете его вдаль». Так это или нет, не знаю, но образ пересыльного зрения прекрасный – и я несомненно любила бы поэта, который так делает. Может быть, Рильке такой. Он хочет показать вещи Ангелу, как об этом сказано в Дуинской элегии. Это и значит: переслать их в упоительную даль.

Если бы у моего зрения (иначе ума) в самом деле была такая сила – пересылать близкое в даль или догонять тех, кто сам в эту даль ушел, я, вместо того, чтобы писать эти заметки, посылала бы Михаилу Викторовичу вещь за вещью: этот осенний холм в окне – помните, как это красиво? вот кот у печи, лежит, поет, – помните, Бодлер назвал это урчанье виолончелью? вот мелкие сиреневые астры у изгороди – я сама их сажала: Вам, мой учитель, мой читатель, мой защитник. Пусть они туда отправятся туда,

Где ни боли нет, ни страха –

как у Вас сказано. Где, надеюсь, все смеют друг друга задерживать, как Ваша чудесная лосиха.

2004

Учитель музыки

Памяти Владимира Ивановича Хвостина[1]

Написать его биографию было бы делом
его друзей; но замечательные люди
исчезают у нас, не оставляя по себе
следов... Мы ленивы и нелюбопытны.
А.С.Пушкин. «Путешествие в Арзрум».

L'Amore e l'cor gentil sono una cosa[2].
Данте Алигьери. «Vita Nuova»

Владимир Иванович любил чудесные совпадения, соответствия, сбывающиеся предвещания. Чтобы все появлялось не случайно, не с бухты-барахты – и чтобы ничто не терялось на пути к последующему: как река доносит всю свою воду в океан. Чтобы все *уже* было прежде, чем стало

[1] Владимир Иванович Хвостин (1937 – 1982) – пианист, концертмейстер, преподаватель фортепиано. В 70-е годы работал с Зарой Долухановой, Викторией Ивановой, сестрами Лисициан, Марком Рейзеном. Записал несколько пластинок с Зарой Долухановой и Марком Рейзеном. В последние годы начал выступать с сольными фортепьянными концертами в Москве.
Мы познакомились в 1970 году, осенью. Сначала – «нормальные» уроки фортепьяно, потом беседы о музыке, поэзии, обо всем на свете – и просто дружба. В.И. посвящены мои «Тристан и Изольда» и некоторые стихи.
Еще несколько лет после смерти В.И.Хвостина его друзья, слушатели, ученики собирались на ежегодные вечера его памяти в музее Голованова. Потом этот круг рассыпался.

[2] Любовь и благородное сердце – это одно (ит.).

быть, – и при этом ничего *такого* еще не было! Потому что этого океана, как поется в русском романсе, «вместить не могут жизни берега».

Никто с таким нетерпением, как он, не ждал продолжения: все казалось ему каким-то предшествием, шествием, ходом к уже присутствующей цели, набиранием какой-то уже наличной суммы счастья. Это неизбежное будущее, считал он, превосходит всяческое ожидание – но каждое из этих ожиданий и всю их смену именно оно и вызывает на свет; собственно, вызывает к себе. Да, как читали мы в студенческие годы у Леви-Строса, музыка и миф берут время и преобразуют его.

«Мой жизненный и музыкантский опыт – что одно...», писал он в одном письме. И конечно, именно музыкант должен так ждать перекличек, композиционных увязок, исполнений всех едва замеченных обещаний – и, в конце концов, разрешения всей временной последовательности. Разрешения, которое *вполне* удовлетворяет слух. Музыкант, воспитанный в любви к старой докатастрофической музыке.

Неотвратимость сама по себе переживалась им как счастье. Ему хотелось, чтобы ее было *еще* больше – и он испытывал необыкновенную радость, когда находил, что его характер похож на тот, какой полагается ему по гороскопу.

– Фатальность ужасна, не правда ли? – Но если это фатальность звуковой последовательности, лучше которой не найти? Лучше, то есть свободнее, вдохновеннее и внимательнее к каждому звуку, который никаким другим, кроме предложенного, смениться не пожелал бы. Если это фатальный ход лучшей в мире мелодии, сложенной лучшим композитором? Что остается тогда, как не перенести ее без потерь с нотного листа, *исполнить*, успевая насладиться

ее смысловыми возможностями, успевая поблагодарить, прощаясь, каждый из ее звуков? Так звучал у него рояль. «Покой и воля, – говорил он, – вот и вся разгадка». И еще медленность.

Слово «счастье» и слово «будущее» (вернее, «то, что нас ждет») он повторял чаще всего и связывал с каждым моментом: каждый момент в его глазах обладал своим счастьем и еще больше – тем, к которому он тяготеет. Он встречал его так: «Наконец-то! этого, *такого* еще не бывало. К этому все шло, но я и не думал, что будет *настолько* хорошо!» И каждая такая вершина была – «самое начало». «Я в самом начале пути», – повторял он все двенадцать лет, что мы были знакомы. «Я кое-что узнал, что-то стало получаться, Вы услышите!» – сказал он в нашем последнем разговоре незадолго до смерти. Услышу?

Если бы эта цель – «моя цель» – была (в его замысле) «там»! Нет же, она была *здесь*, в музыке и в жизни, в достижении – как он говорил – очищения музыки и очищения жизни. И, конечно, артистический триумф. Карнеги-холл, у него это называлось. Признание, успех, слава. По возможности, всемирная. Слава, кажется, умерла в наши годы – умерла как высокая и важная мысль, как лавр, которого Данте не перестал желать и в последнем из небес. Слава принадлежит теперь миру топ-моделей.

Власть отвратительна, как руки брадобрея,

когда-то сказал Мандельштам. Теперь таким же образом отвратительна слава.

Не то чтобы Владимир Иванович не заметил этого. Не то чтобы он не знал цветаевского противопоставления: успех – и успеть (такого же, как, в ее мысли, противопоставление письменного стола – обеденному). Он знал, но не

верил. Чтобы хотеть успеха, говорил он, требуется предполагать, что способность отличить *настоящее* не может быть отнята у человека. Представить человеческое общество окончательно глухим и неблагодарным он не мог. Он знал, *что* он имеет такого настоящего, чего нет у современных художников. Это была сама первоматерия всякого искусства – доброжелательность, приветствие неизвестно откуда, которое и составляет атомы этой не вполне вещественной материи. И он хотел, чтобы эта материя явилась перед слушателем неуязвимой. Только в таком случае он взялся бы показать ее. И поэтому ему нужно было много лет, чтобы то, что он понял про музыку, изнутри довести до тех внешних, технических оболочек, с которых теперь обыкновенно начинают (и кончают ими же). Он хотел, чтобы виртуозность излучалась изнутри, из самого удовольствия музицирования, когда внешнего, машинального, упаковочного не останется вообще. «Ведь это бывало, – говорил он, – ведь старые мастера это знали».

Все сбывалось, все сходилось, как в пастернаковском сюжете, новые знакомые оказывались друзьями старых друзей, неожиданно – и более чем ожиданно исполнялись давние планы, посещались города детства и юности – всегда в нужный момент. «Как раз теперь я должен был здесь оказаться», – писал он из разных мест, куда его заносила гастрольная жизнь. Он по видимости не знал разочарований – может быть, не позволял себе знать, а может, само так получалось. Я не различу, что в его усердном любовании миром и звуком было природным даром, а что – работой. Работа несомненно была немалой. Он любил сравнения своего дела с самыми трудоемкими ремеслами – резьбой по камню, гравированием... Не знаю, что могло сбить его с этого восхищенного приятия всего.

С искусством – а с музыкой особенно – давным-давно связалась идея о чем-то демоническом, опасном, соблазнительном, о недуге, о высокой, но болезни. О потустороннести добру и злу:

Зла, добра ли? ты вся не отсюда...

И каким-то образом в самом очаге этой болезненной нездешности, в искусстве романтиков, где, кажется, он был у себя дома, как нигде, Владимир Иванович находил обратное: опору и целебную красоту. Он любил переворачивать известное изречение: «Но и любовь – мелодия»: «Но и мелодия – любовь». Стоит посмотреть на дело таким образом, стоит дать себе труд вдуматься в странности этой любви, поверить в оправданность этих странностей – и на месте будто бы дисгармонии мы встретим новую обогащенную гармонию, на месте будто бы неразличения добра и зла – свежедобытый и еще не известный облик добра. Искусства, повернувшегося лицом к безысходности, он не принимал. Все, в чем звучит тот самый «визг, которым кончается мир», казалось ему неправдивым. А правдивой, наоборот, – простая светскость. Он восхищался тем, как должен был себя вести исполнитель времен Моцарта: он должен был глядеть не на клавиши, а, развернувшись к ним вполоборота, – на слушателей, и не переставать улыбаться, какие бы звуки не извлекали в это время его пальцы. Безутешность должна была быть охвачена утешением, и безответность ответом, как остров океаном. Такой ответ, такая почва, которая неизмеримо больше любой произрастающей на ней боли, любого леса скорби, выросшего на ней, – это форма, или строй. Где есть форма, говорил он, отчаяние проносится, как облака. Мне странно было такое отворачивание от болезненного, мне казалось, что вещи

искусства и сами его формы возникают из глубокого неблагополучия, в ответ на него. Предрассудок трагической и только трагической правды. Как на самом деле нужно было бы благодарить того, кто может намекнуть о великом благополучии мира. Остальное знание дается легче.

И море, и Гомер – все движется любовью. –

Сколько раз пытались нам внушить похожую мысль, и всегда без большого успеха. Можно было бы сказать, что и вовсе без успеха, но это, видимо, не так. Если бы отзвук этой простой мысли не коснулся хоть края сознания «обыкновенного человека», вероятно, мы увидели бы еще не такие причины для пресловутого «визга». То, что называют искусством, в самом деле выращивает в человеке такое растение, происхождения и природы которого обычно не помнят. И не надо.

Необъяснимый для меня оптимизм Владимира Ивановича, казалось, объяснится в будущем: там полное овладение мастерством, чудеса творчества, признание, восхищение, Карнеги-холл... Но этого будущего уже нет. Многим можно утешиться. Например, тем, что мы не знаем, как все обстоит на самом деле. Тем, что единственный чистый звук, извлеченный в полном одиночестве и никем не услышанный, *на самом деле* значит больше, чем пластинка миллионного тиража и концертные залы в парадных цветах. Что его-то, этот одинокий звук, на самом деле и *слышат.* Чему я безусловно верю.

И все же: сосредоточенность на неведомом, исключительно неведомом счастливом конце – что с этим делать нашей «обыкновенной жизни»? Все ее привычки, все желания воплощать, и воплощать по возможности безупречно, ее преданность «великим деяниям» и «великим сочине-

ниям», вся копилка ее «открытий» – не рассыплются ли они в прах при надежде на одно только такое, неведомое, на одинокий звук, который дороже грандиозных симфоний, на какую-нибудь уместную улыбку, перевешивающую великие усилия?

Многие люди, исповедующие разные религии, любят спокойно относиться к смерти. Не знаю, что они будут делать, когда придет их черед, но примирение с чужой смертью у них получается хорошо. «Душа возвращается в отечество свое». А то, что остается, туда ему и дорога, и, если они христиане, то в воскресение во плоти верят только из вежливости.

Владимир Иванович жалел обо всех местах, которые покидал, даже о больнице: «Мне жалко было уезжать оттуда». «Мне жаль было с ними расставаться», писал он о разных людях из разных мест. Он верил во все, что мой разнузданный разум готов признать старыми предрассудками: в такие вещи, например, как память в веках. Он любил мемуары, записки, свидетельства о великих художниках, усадьбу Пушкина, дом, в котором жил Пастернак... *Река времен в своем теченье* не все, по его мнению, уносила. Кроме того, в нашем выморочном брежневском болоте мы узнали о ней нечто новое, об этой реке времен. Она *приносила* нам то, без чего нас хотели бы оставить с первых дней жизни: примеры другого образа человека. Исторические решения партийного и филармонического руководства рассыпались перед лицом этой другой реальности – реальности Баха и Рильке, Рембрандта и Швейцера, реальности прямостоящего человека с открытым лицом. Современности за пределами наших священных границ мы, естественно, не знали; будущее – обозримое будущее во всяком случае – казалось, так и останется в руках все того же руко-

водства; единственная надежда была в том, что с прошлым *они* все-таки до конца не справились – и река времен пробивается к нам сквозь их плотины. «Мы, исполнители, создаем скульптуру из тающего снега,– говорил он, – а вот слово...»

Он верил и в такую невероятность, как творческое братство, своего рода духовный союз, вроде придуманного Шуманом Davidsbund'a. Я не знала человека, который бы с такой радостью говорил «мы» и «наш». Однажды он играл у меня дома, и слушатели собрались замечательные. Владимир Иванович был вне себя от радости: вот, говорил он, сбывается его мысль о творческом союзе, о «нас»! Михаил Матвеевич Шварцман, сидевший рядом, заметил, что истинные союзы не здесь, а *там*. – И здесь, и здесь! – уверял Владимир Иванович. Он так хотел этого, что растрогал даже Михаила Матвеевича, который вообще-то к *здешнему* был строг: здесь – лица; лики – там. Но Владимир Иванович любил лица, любил подробности этих лиц, любил конверты, в которых ему посылали письма, любил все окружение любимых им людей, их одежду, их шторы, их родственников и всех, кто их любит. Для многих он один брал на себя труд восполнить всю невнимательность, которой окружает своих художников современность. Будь его воля – он обласкал бы их и за будущее, за благодарных потомков...

Владимир Иванович много говорил со мной о музыке, об исполнительстве, не обращая внимания на мою неподготовленность. Он надеялся когда-нибудь записать свою «систему» в немногих исчерпывающих словах, «и все будет понятно». Мне, конечно, не верилось, что самый лучший совет может кого-нибудь научить. «Вы думаете, – го-

ворила я, – что вот эта последняя находка (например, перенос внимания на затактовую долю; другой раз это могло быть что-нибудь еще) скажет другому то же, что Вам? безо всего, что Вы знали до нее, она повиснет в воздухе! Вы скажете: следует любить мелодию, которую «реализуешь», и все проблемы фразировки отпадут. Но кто поймет это как практический совет? кто уже знает, что такое вообще «любить мелодию» – и притом уже свободен это делать, не отвлекаясь на технические сложности. Вот, например, всю Ars poetica я передала бы одним словом: следите за тем, чтобы *все* слова, которые вы выбираете, были вам желанны. И что же? Во-первых, попробуй объясни, что такое «желание слова» – и что такое обработка этого желания, чтобы в нем не осталось сентиментальности и других видов привязчивости. Так что, сказав о «желанных словах», я не скажу ничего». Но Владимир Иванович верил в существование некоторого ремесленного навыка, технического приема, может быть, нескольких, крайне простых – которые навсегда откроют область, где музицирование станет чистым счастьем. Он с сочувствием переписывал слова Рильке о поиске такого простейшего ремесленного навыка. Он был убежден, что такого рода прием передавал своим ученикам Бах. Чем элементарнее оказался бы такой навык, тем больше он внушал доверия Владимиру Ивановичу. Например, тренироваться, играя с томом средней толщины подмышкой. Кисть освободится – и звук станет полным. Совпадение совершенно механического средства с содержательным в высшей степени результатом вызывало у него восторг.

Исполнитель обязан владеть собой иначе, чем сочинитель. Время выступления назначено, и ждать прихода Музы не получится. Ты обязан быть вдохновенным в 7.30

вечера. Как? Владимир Иванович любил для этого образ гравюрной доски. Каждое исполнение – оттиск с готовой доски, на которой вырезан облик исполняемой вещи, как она решена в уме и в физическом аппарате интерпретатора. Так получается, что интерпретация не совершенно отлична от сочинения. Ведь и у сочинителя есть свои «доски» и «оттиски». Если верить Данте, свои «печати» и «оттиски» есть и у Творца.

Я боюсь все переврать, взявшись рассуждать о тех фортепьянных гравюрах, которые выполнил и заготовил впрок Владимир Иванович. Только его благородная доверчивость, его убежденность в том, что все существенное понятно всем, объясняют то, что он со мной обсуждал вещи, о которых не мне судить. (Он готов был выслушать суждение дворника. Но – не «профессионала», между прочим.) Тем не менее, присутствие каких-то общих принципов в его игре было так явно, что мне порой казалось, что для его интонаций, его расположения вещей во времени не достает какой-то музыки целиком его. Что должны быть какие-то сочинения, которые были бы особенно дома в его руках, – и которые в уже написанных и исполняемых им только сквозят. На что могли бы быть похожи эти «идеальные» сочинения, с которых сняты, как гравюра с портрета, его исполнительские доски? Если – что мне, естественно, легче – искать им подобия в лирике, то это, вероятно, было бы что-то похожее на позднего Пушкина, особенно на такое:

> Знакомым шумом шорох их вершин
> Меня приветствовал.

В задумчивость, родственную задумчивости этих стихов, в дальний и знакомый, приветствующий сверху беззвучный шум Владимир Иванович погружал «Времена года»

Чайковского: яркие жанровые картинки отступали, вперед выходило единство цикла – все обозревалось как бы «с холма лесистого», из глубины воспоминания, с высоты свидания через несколько лет. Это было непривычное впечатление от школьных «Времен» – впечатление умной музыки. А Шуман у него, наоборот, омывался той сердечностью, какую обычно связывают с русским началом в искусстве. И как гимническое шествие чувства звучал Лист. Он недаром любил поэзию как мало кто из музыкантов – и вообще слова, счастливые выражения, глубокие сравнения. Его интонации тянулись к прямому признанию, к той таинственной внятности, какой обладает человеческое слово. Скрябин, до его «Поэм», был для него образцом такой горячей, почти речевой интонации: еще чуть-чуть, и это станет словом, вот эта прелюдия: «Ну посмотри!»...

Есть художники, которые увлекают. Искусство Владимира Ивановича делало другое дело – не увлекало, а облекало, окружало наше внимание подвижной гурьбой лиц, жестов, обликов. Их было много. Больше всего я вижу такой его жест: он мягко приближает друг к другу двух людей, которых знакомит, предлагая им оценить радость этой их встречи. Он отличал для себя созвездие Кассиопеи. И в рисунке Кассиопеи есть этот жест – легкого широкого объятия, сближающего двух собеседников. Исполнитель и делает по существу этот жест, он подводит друг к другу сочинение и слушателя. «Друг к другу» я говорю не по инерции. Легко вообразить, что речь идет только об акции над слушателем, о вовлечении его в мир пьесы. Но ведь и мир пьесы облечен той же замкнутостью, что все и все на свете. Он тоже не очень-то сделает первый шаг навстречу. Если же вспомнить, что исполнитель не слишком отличается от автора, как мы заметили в разговоре о досках

и оттисках, то можно заключить, что художник и вообще – третий при встрече двух, причина встречи и поручитель за ее успех. Он может разомкнуть два одиночества, если сам он не одинок.

Секунды не задумываясь, я найду образ Владимира Ивановича («музыкантский и жизненный, что одно») в большом кусте флоксов, в огромной сирени и в ее гроздьях, в кроне ивы – во всех купах, облаках, изобилиях, сложных единствах. Во всем, что само по себе как-то неодиноко, что несет внутри себя собственную среду, собственную семью, что само в себе – целый народ.

Из каждых гастролей, от Камчатки до Армении, он привозил донесения о том, что «шансы есть». Что страна неистощимо талантлива и всегда найдется, кому говорить и играть. Условия, в которых проходили эти гастроли («камерников», по официальному определению: исполнителей камерной музыки) достойны отдельного повествования... Про это он рассказывал с веселым изумлением. Как, например, в цеху в обеденный перерыв или в воинской части певице отвечали голоса с задних рядов – подпевали или пели что-то свое в ответ на Шуберта... Всерьез его огорчало другое: состояние профессионализма. Этот профессионализм, каким он стал к нашим дням, и был его врагом.

У художника, который (как мы с удовольствием повторяли за Рильке) может сказать хвалу *всему*, есть, тем не менее, враг. Пушкин называл его чернью, немецкие романтики – филистером, Набоков – пошлостью... Как его ни назови и как ни дистанцируйся от романтической позиции, это в самом деле страшный враг. Может быть, только «чистый гений», близкий к полной асоциальности творец не несет в себе самом этого наглого раба, циника и филистера, чер-

ни и пошлости. Дело не в том, чтобы Давидсбюндлеры, боевое братство, о котором мечтал Шуман и за ним Владимир Иванович, выступая против этого врага, совершали дикие и эпатирующие поступки: дело в том, что они вообще совершают поступок. Тогда как их многоименный враг настаивает на невозможности поступка, на «живи как живется»: как привычно, удобно, беспроигрышно и даже немного выигрышно. Если речь идет о крупном выигрыше – это уже другой герой, это авантюрист, уже чем-то близкий художнику тип, хотя бы от противного. Здесь вмешалось представление игры, ставки, риска, известной свободы – то есть поступка. «Непоступающие» люди бывают вполне добродушны и может быть, даже добры – но ко всему, кроме непонятного им другого поведения. Они не хотят, чтобы такое вообще было. Почему? не знаю. Безо всякого личного зла, не сознавая, они хотят остаться без этого затрудняющего их жизнь другого – и как правило достигают успеха. В общем-то они достигают его простой демонстрацией себя, как в рассказе Набокова «Облако, озеро, замок». Но если они при этом художники-профессионалы, тут уже дело пахнет кровью. Не только кровью несчастных гофмановских капельмейстеров, но и амвросической кровью Муз. Почему им вообще приходит в голову играть Бетховена, сочинять стихи, отливать скульптуру? Иначе как особым маневром нечистой силы я этого не могу объяснить. Нужно сделать искусство доходным и престижным делом, а дальше уже пойдет.

Так вот, Владимир Иванович ненавидел эти фальшивки и систему обучения воспроизводству этих фальшивок, более или менее «похожих» на настоящее, на «классику». «Учат не тому, хвалят не за то, бранят не за то, – говорил он. – В конце концов, все забудут, что такое музыка, а ра-

дость быть собой, быть на свободе будут искать в других местах».

Что же не фальшивка? Где *это* есть. Это *это* дальше неразложимо. Назвать *это* искренностью, смелостью, верностью, способностью почитать и беречь, скоростью ума и сердца – еще не все. *Это* и есть *это*. *Этого* совсем не мало вокруг, как принято думать, наоборот: *это* в самом порядке вещей, dans la nature des choses. Как нравственность, по словам Неккера Мирабо (которые Пушкин взял эпиграфом): «La morale est dans la nature des choses». Но распознать, отличить, преподать, разыграть *это* – вот здесь нужно подумать. Нужны приемы. Один из приемов, употреблявшихся Владимиром Ивановичем, – поглядеть с другой точки зрения: освобождающей от опыта и слишком грубого соучастия, не то чтобы впервые, но из некоторого избытка свободы. Он пробовал вообразить себя, например, японцем в Москве. Но по-настоящему такой точкой, освобождающей зрение, стала для него собственная обреченность, о которой он узнал за несколько лет до смерти. Чем ближе дело подходило к концу, тем счастливее видел он все, всякую мелочь, всякую обязанность. «Скоро кончится Ваше мучение», – сказала я, глядя на гору картошки, которую он чистил к приходу гостей; оставалось немного. «Блаженство мое кончится, – возразил он. – Я блаженствую». Я посмотрела на него и увидела, что это правда.

4 сентября 1982 – 30 мая 1989

О Венедикте Ерофееве

1. МОСКВА – ПЕТУШКИ

– Бедный мальчик... – вздохнули ангелы.
«Салтыковская – Кучино»

Первым читателям поэмы «Москва – Петушки» было бы трудно вообразить эту «вещицу» (как сам автор называл собственное сочинение) «в круге чтения[1]», «в мире книг». Даже не потому, что вход в этот мир был в то время заказан и для куда менее бескомпромиссных высказываний – а такую рукопись не всякому давали почитать и по телефону названия ее не поминали. Но и независимо от режимных условий, «Петушки» при своем появлении казались потусторонними издательской индустрии вообще, «литературе» с ее историями, хрестоматиями, стилистиками, гонорарами и т. п. Эта беззаконная рукопись располагалась в пространстве таких внелитературных вещей, как «поступок» и «живая душа»: не располагалась, а вовлекала читателя в это пространство, в некоторый образ жизни. Самых доверчивых – попросту в героический запой, с изготовлением коктейлей по рецептам автора (Веничка, вероятно, увел за собой не меньше несчастных, чем в свое время Вертер, – с той разницей, что Гете, передав читателям чашу своей тоски, сам только протрезвел, а автор «Петуш-

[1] Заметки написаны для альманаха «Круг Чтения 1995».

ков» честно выпил то, что предлагал, до дна). Других – в поиски каких-то иных способов «к вечеру подняться до чего-нибудь, до какой-нибудь пустяшной бездны» или, что, быть может, то же, – встретиться с собой. Не этой ли встречи бежала вся окружающая действительность?

Лучше напиться, как свинья, чем быть похожим на нас, – заметил в своей апологии Верлена благочестивый Поль Клодель. Клоделевское «мы» имело в виду благополучных буржуа «прекрасной эпохи». Но чем отличалось от них «мы» времен реального социализма? Разве только тем, что выживать – а это занятие и называли словом «жить» – стоило дороже, и за выживание приходилось платить такими вещами, каких не требовала со своего обывателя «прекрасная эпоха». И, следовательно, не быть «похожим на нас» было несравненно опаснее.

Все чувствуют, что то, что с чистой совестью можно назвать жизнью, начинается там, где кончается выживание, «расчет и умысел», словами Венички. Но в этом же месте начинается смерть! Во всяком случае, как показали Верлен и Веничка, смерть социальная не заставляет себя долго ждать: из всех социальный ниш, со всех ступеней общественной лестницы – в госпиталь, в подъезд, в тьму внешнюю. Издали и со стороны эта тьма может представляться романтичной, но она населена страшными обитателями и отвратительными подробностями, как последние главы веничкиной поэмы.

Мгновенно пришедший к «Петушкам» зарубежный успех (переводы, статьи, университетские диссертации по Ерофееву) казался парадоксальным. Чем могла тронуть эта до предела здешняя вещь читателя из другого мира? из мира, где нет ни подвигов Стаханова, ни жареного вымени поутру, ни укладывания кабеля по новому методу? Ничего

из того, что наполняет «Петушки», нет. А что там есть, это мы представляли приблизительно так, как рассказывал своим спутникам по электричке Веничка: в Италии – Везувий и бельканто, в Англии – палата лордов, в Сорбонне – самовозрастающий логос... Но, вероятно, тоска по самообнаружению, по прерыванию выживания, которое ставит себя на место жизни, – общая тоска нашей цивилизации, и веничкин выход в никуда оказался сочувственно пережит и там, где, по мнению героя, «все меньше пьют и говорят на нерусском».

Ты благо гибельного шага,
Когда житье тошней недуга.

Ошеломленным читателям «Петушков» открылось и благо, и гибельность этого шага в форме изящного, эрудированного, местами уморительно смешного сочинения.

Может быть, зрители греческой трагедии переживали что-то похожее на то, что внушали нам тогда «Петушки»: на эти страх и сострадание к невинному и одновременно неразгаданно виновному гибнущему герою. Я не нахожу в таком сравнении чрезмерной натяжки: Сфинкс, Эринии, Митридат Понтийский не случайно оказались последними гостями веничкиной электрички. Но, в традиционных терминах, что это: трагедия рока или трагедия вины, Софокл или Расин? (Кстати, не из расиновского ли предисловия к «Митридату Понтийскому» взяты слова о том, что нет имени более знакомого всем, чем Митридат?)

«Москва – Петушки» оставляют возможность двойной перспективы: разделяя точку зрения с протагонистом, мы видим в нем жертву вселенского и российского зла, которое топчет, «как грязную незабудку», и приканчивает, «как царевича Димитрия» совершенно кроткое, никому не дающее отпору, никаких мирских благ – кроме розово-

го крепкого на опохмелку да кулька орехов младенцу – не требующее существо. Что еще ему нужно на земле? Чтобы не угасла звезда Вифлеема. Да, ужасное злодейство мира, описанное его жертвой.

Но логика повествования, правда вдохновения или, проще сказать, художественного азарта подсказывает другое. Ход повествования остается зрячим там, где слепнет герой. Что-то не так в датском королевстве, это правда. «На тех весах вздох и слеза перевесят расчет и умысел», это святая правда. Но все же, что-то не совсем так и с новым Гамлетом, с его улыбкой (после которой ангелы отлетают), с *такой* слезой и с *таким* вздохом... Где он сбивается, где обижает своих ангелов и позволяет року – в лице толпы – выносить себя из электрички и вносить обратно и – в лице поезда – катать до умопомрачения между адом Москвы и раем Петушков?

Страшно сказать, но трагическая вина его, быть может, только в одном: он уверен в собственной невинности больше, чем мы уверены в чем-нибудь. В особой, грешной невинности, о которой часто поют в русских тюремных песнях:

Пред людьми я виновен,
Но пред Богом я чист.

Не это ли с последней убежденностью говорит Веничка: «Есть там весы, нет там весов, – там мы, легковесные, перевесим и одолеем. Я прочнее в это верю, чем вы во что-нибудь верите. Верю, знаю и свидетельствую миру». Вот так. Эта идея мытаря, хвалящегося перед фарисеем, подробно развивается в следующем за «Петушками» сочинении Ерофеева, «Василий Розанов глазами эксцентрика».

Может быть, Веничка – герой поэмы не приметил, как его исповедание веры со «слезы и вздоха» соскользнуло в

гимн собственной пропащести. Может быть, этого не приметил очарованный героем читатель. Но дух повествования отметил с самого начала – и с роковой точностью привел героя в Кремль, упомянутый в первой фразе. И, поскольку мы, читатели, – не ангелы и не дети, наделенные той ужасающей героя чистотой, для которой безобразие агонии и смерти смешно, финал поэмы оставляет нас во власти древнего страха и древнего сострадания. Телесное, подробно выписанное мучение героя вызывает в памяти вечно невыносимую сцену выкалывания глаз в «Царе Эдипе».

Поэма трагична в самом глубоком смысле. Судьба героя возвышается до символа: символа «человеческого состояния», conditio humana, на любимой Веничкой латыни, забирая с собой в символическую высоту и пьянство (условный характер которого Веничка раскрывает у входа в финал), и электричку, и попутчиков Митричей, и все детали, вплоть до кулька орехов и буквы Ю.

Репрезентативность (то есть, символичность) автора и героя – вообще тайна. Почему эта репрезентативность осенила поэму «Москва – Петушки» – и удалилась от последней вещи Венедикта Ерофеева, драмы «Шаги командора»? Те же предметы перестали быть символичными – при том, что интенция автора говорить за всех и жить за всех осталась той же, трупов в финале больше, чем у Шекспира, а в глубине сюжета – все то же подражание Евангелию, которым Венедикт Ерофеев, в сущности, занимался начиная с первой своей легендарной «вещицы», которая так откровенно и называлась: «Благая весть»[1]. Но в *этом*

[1] Текст этой юношеской вещи был найден и опубликован много лет после смерти Венички. В то время мы считали его безвозвратно пропавшим (прим. 2010, *О.С.*)

алкоголизме, в *этом* наркологическом отделении, в *этой* боли и кошмаре читатель уже не встречает себя. Это происходит где-то в стороне, в частной жизни, не в том центре мироздания, где Эдип разгадывает загадку Сфинкса, Гамлет мучится откровением о глубинной испорченности бытия, и Веничка «Петушков» вычисляет ритм пьяной икоты перед лицом «Бога в синих молниях».

Поэма «Москва – Петушки», чьих блестящих артистических, собственно словесных качеств мы здесь и не касались, ушла в *мир книг, в круг чтения*. Как другие пограничные сочинения, в сравнении с которыми «все прочее – литература», она стала книгой в ряду лучших книг.

Стиль и характерную манерность «Петушков» подхватили подражатели и эпигоны. Но, что важнее, этот стиль воздействовал и на общий язык русской словесности, который уже не вернется в до-ерофеевское состояние, так же, как, скажем, в до-набоковское. Еще несомненнее то, что герой и автор поэмы, Веничка, вошел в «русскую легенду» (выражение Ходасевича), изменяя общий смысл этого надвременного собрания, как всегда это делает вновь входящее лицо.

1995

2. ПИР ЛЮБВИ НА «ШЕСТЬДЕСЯТ ПЯТОМ КИЛОМЕТРЕ» ИЛИ ИЕРУСАЛИМ БЕЗ АФИН

Венедикт Ерофеев, как известно, написал не много законченных вещей. Главную трудность для него всегда составлял *сюжет*: этот искомый сюжет, объяснял он, должен быть совсем немудрящим и неприметным – и при этом... Он должен был быть тем, что называют вечным, или бродячим, или архетипическим: именно такие сюжеты легче всего утопить в бытовом письме – и сам низовой материал, в скрытом магнитном поле вечного сюжета, приобретет те очертания, без которых словесность для Венедикта (в отличие от его подражателей и эпигонов) вообще не представляла интереса. Текст должен образовать пространство, в котором, как сказал Набоков о Гоголе, от *комического* до *космического* – расстояние в один свистящий согласный. И, как Гоголь, по распространенной легенде получивший два своих больших сюжета в подарок от Пушкина, Веничка надеялся в этом отношении на совет знакомых.

Сюжет, или принцип композиционной организации – или миф. Сократ, накануне казни перелагавший стихами басни Эзопа, объяснял свое занятие так: «я понял, что поэт – если только он хочет быть настоящим поэтом – должен творить мифы, а не рассуждения. Сам же я даром воображения не владею, вот я и взял то, что было мне всего доступнее, – Эзоповы басни» (Федон, 61в).

«Рассуждений», парадоксов, трюков, разнообразнейших реестров (один из них, «Записки садовода», например, составляла абсурдная ботаническая номенклатура) у Венедикта всегда было предостаточно; из них и слепились все его законченные сочинения: достаточно помянуть спи-

сок коктейлей в «Москве – Петушках» или там же – загадки Сфинкса, извлеченные из «Задачника для сына». Но без «мифа», без «эзоповой басни» эти россыпи не играли. Предсмертная мысль Сократа – так же, как отношения отдельных писателей с сюжетосложением – достойны самого глубокого обсуждения, но мы перейдем к нашей частной теме, к сюжету или мифу, которого Венедикт искал для следующего за «Петушками» сочинения – искал среди знакомых и в копилке мировых сюжетов.

Кому-то пришел в голову такой образец: симпосий, или сатурналии, застольные беседы в царстве мертвых. На это предложение Венедикт с некоторой обидой ответил: «Разве вы не заметили, что это уже *есть* в Петушках?»

И в самом деле, за магистральным мифом «Петушков» – странствием (как его ни конретизируй: как нового Улисса, как путь в землю обетованную или на острова блаженных, или как сентименталистские путешествия в духе Лоренса Стерна, любимого веничкина автора, или нелюбимого им Александра Радищева), осложненным другими пародированными субсюжетами и субтекстами (среди которых – евангельское повествование, история КПСС, история Датского Принца и др.), мы не заметили, что железнодорожная поэма вобрала в себя и этот малый миф: пир мудрецов, застольную беседу о высших материях с возлияниями божеству. Кроме главок, самым прямым образом реализующих эту ситуацию, о которых речь пойдет в дальнейшем, вполне законно обобщить все повествование «Петушков» – да и «Шагов командора» – да и всего жизненного текста, созданного Веничкой, – как ряд вариаций на одну тему: *русский пир в эпоху развитого социализма*. Насколько реалистичен Ерофеев в деталях изображенного им пира, знает каждый

его современник. Так оно у нас и происходило: в электричках и подъездах, на скверах и в чужих квартирах, фактически без сервировки и закуски, с новыми лицами, присоединяющимися на халяву или со своей бутылкой, порой незнакомыми ни одному из тех, кто начинал это застолье, – но всегда «о высоком», всегда «как у Ивана Тургенева» и как у Платона, плавно переходя в кошмар и безобразие.

Невольно смешивая литературный контекст с житейским и аналитические заметки с мемуарными (иначе в случае Венички и его пира невозможно), замечу, что застольная беседа, основной жанр, говоря по-структуралистски, жизненного текста Ерофеева, представляла собой своего рода обряд, от участников которого требовалась своеобразная сакральная ответственность. Нарушителей парадоксальной чинности этих пиров с позором удаляли. *Fas* и *nefas* такого застолья – средоточия гуманности, как говорил Венедикт, противопоставляя алкоголическое совместное опьянение наркотическому как «антигуманному» – действительно, были парадоксальными и неписаными. Допустимое и недопустимое в этом – можно сказать, апофатическом – чине участник должен был ловить из воздуха, точнее, из реакций председателя пира, Венички, и его посвященных: так, «любимому первенцу» Вадиму Тихонову принадлежала роль шекспировского шута, комической ипостаси трагедийного Председателя.

Быть может, этот внелитературный бытовой контекст застолья – месторождения многих пассажей и *mots*, введенных впоследствии в ерофеевские сочинения – так привычный всем, кто знал автора, и помешал нам заметить присутствие литературного, «мифического» пира в «Петушках». Этот «пир мудрости» в узком смысле занимает

десять глав – и, соответственно, девять перегонов на пути из Москвы в Петушки, от «43 километра» до «Орехово-Зуева». С концом пира кончается «правильное», поступательное движение электрички и повествования; героя выносит на платформу и вносит, по-видимому, в другую электричку. Его выносит из худо-бедно «нормального» пространства в область чистого делириума: дальнейшие спутники и собеседники Венички – фигуры бреда (такие, как Митридат, камердинер Петр и т. п., вплоть до четырех убийц финала, населяющих самую глубину этого бреда). Пир в электричке (который, строго говоря, нельзя назвать застольем из-за простого отсутствия стола) разворачивается на границе двух миров; это крайний рубеж на пути в блаженные Петушки, в «святую землю» («Нет, это не Петушки! Петушки Он стороной не обходил. Он, усталый, ночевал там при свете костра, и я во многих душах замечал там пепел и дым Его ночлега. Пламени не надо, был бы пепел и дым...»). Дальше повествование понесет героя в противоположном направлении, к аду и богооставленности Красной площади («Не Петушки это, нет!.. Если Он – если Он навсегда покинул землю, но видит каждого из нас, – я знаю, что в эту сторону Он ни разу и не взглянул... А если Он никогда моей земли не покидал, если всю ее исходил босой и в рабском виде, – Он обогнул это место и прошел стороной...»). Участники пира: Митричи, дедушка и внучек, черноусый в берете и черноусая в берете уже принадлежат двойственной реальности; они в буквальном смысле двоятся и обнаруживают несусветные физиологические свойства. Стиль повествования нарушает заданную предыдущими главами вкусовую норму (в сторону футуристического гротеска – описание внучка и в сторону разнузданного макаронизма в рассказах «женщины сложной

судьбы», о чем, впрочем, автор предупреждает читателя: «и чудовищен был стиль ее рассказа»).

Сцена пира выделена и в другом отношении: в этих главах прерывается последовательно монологическая структура поэмы, инициатива речи на время передается другим (хотя достаточно фантомным) рассказчикам. Вначале солирует Черноусый, а идея последовательного обсуждения одной темы – «как у Ивана Тургенева» – принадлежит Декабристу: «Честное слово! Как хорошо, что все мы такие развитые!» и т. д.

Кроме отвлекающей внелитературной реальности, заметить начало «пира» мешает жанровый автокомментарий Венички: «Черт знает, в каком жанре я доеду до Петушков... От самой Москвы все были философские эссе и мемуары, все были стихотворения в прозе, как у Ивана Тургенева... Теперь начинается детективная повесть...» Отсылка к детективу и затем к «Первой любви» Тургенева отвлекают от того «мифа», который, на мой взгляд, просвечивает в железнодорожной пирушке: а это не что иное как платоновский «Пир», с его темой прославления Эрота и космически-душевной вертикальной иерархии, восхождения от смертности к бессмертию, по которому ведет душу любовь, увлеченная красотой («Мойра и Илифия всякого рождения – это Красота», «Пир», 206d).

Я пишу: просвечивает, а не «взят за основу», потому что не могу привести никаких аргументов в пользу преднамеренного обращения автора к платоновскому сюжету. Быть может, перед нами факт случайной конвергенции – но достаточно конкретной.

Вот некоторые детали. Протагонист «Пира» присоединяется к обществу после уединения (Сократ – в се-

нях соседнего дома, Веничка – в тамбуре), где предается обычной для него возвышенной медитации и приходит к гостям «с долей мудрости, которая осенила его в сенях» (Пир, 175d). Нам не сообщается, какое откровение получил в тот вечер Сократ (вероятно, на нем и построен его финальный гимн Эроту). Веничка же рассказывает о своем тамбурном «порыве», следующем за метафизическим анализом ритма икоты, из которого выводится доказательство бытия Божия в духе Тертуллиана: «Он непостижим уму, следовательно, Он есть». Утверждение, переходящее в богословский гимн: «верящий в предопределение и ни о каком противоборстве не помышляющий, я верю в то, что Он благ, и сам я поэтому благ и светел». Этот позитивный апогей опьянения герой и собирается поддержать достойным напитком («Что мне выпить во Имя Твое?»), перебирает рецепты коктейлей и самый скромный из них собирается реализовать немедленно. Тут он и встречает незваных гостей, уже прикончивших его початую четвертинку «Российской» в отсутствии хозяина.

Упомянутая выше – и достаточно экзотическая – тема икоты также связывает два пира (икота Аристофана у Платона). В обоих случаях пир начинается в состоянии похмелья, которое особо обсуждается и из которого гости Агафона делают вывод, противоположный Веничкиным сотрапезникам: «Подумайте же, как бы нам пить поумереннее» (Пир, 176 b). Впрочем, благоразумный замысел не осуществляется: Алкивиад и за ним безымянные «гуляки», бурно вторгаясь, обрывают философские речи: «Тут поднялся страшный шум, и пить уже пришлось без всякого порядка, вино полилось рекой» (223b); гости в беспамятстве засыпают «и спят очень долго, тем более, что ночи тогда были длинные» (223).

Быть может, не будет натяжкой в двоящемся на мужскую и женскую ипостась «Черноусом в берете» увидеть отголосок аристофановой речи об андрогине. Можно отметить еще одну черту, связанную с общей жанровой семантикой симпосия: загробный ореол застолья.

Пир Платона и пир Петушков – пиры с умершими. О давности пира у Агафона с *еще живым* Сократом мы узнаем из вводной сцены «Пира»; финальное утверждение «Петушков» – «И с тех пор я не приходил в сознание, и никогда не приду», – ретроспективно переводит все повествование в жанр загробных записок.

Однако не эти точечные переклички с платоновским «Пиром», источником множества философских пиров, в том числе, и российских, занимают нас – но объявленная тема афинского и москва-петушинского симпосия. Платон посвящает Эроту семь речей, Веничка «первой любви» – три: это образцово абсурдные рассказы *о свойствах страсти*: о роковой влюбленности в арфистку Ольгу Эрдели; о председателе Лоэнгрине; о Евтюшкине и Пушкине. Все три истории в любом случае относятся, на платоновском языке, к Эроту небесному (история с «заместительницей» Ольги Эрдели – спасительная подмена Афродиты Урании Афродитой Пандемос). Крайняя по нелепости история дедушки Митрича и вообще вроде бы не касается Эрота, как замечают возмущенные собеседники: «Стоит, и плачет, и писает на пол, как маленький». Здесь плачет навзрыд сам рассказчик, возбуждая «безобразный и радостный» смех слушателей. И вот Председатель Пира берет слово – и произносит, открыто и с редко позволяемой себе патетичностью, бесспорно, одну из самых интимных мыслей своего сочинения, всеми силами прячущего собственную сенти-

ментальность. Перед нами не что иное как проповедь: «А я сидел и понимал старого Митрича, понимал его слезы: ему просто все и всех было жалко: жалко председателя за то, что ему дали такую позорную кличку, и стенку, которую он обмочил, и лодку, и чирьи – все жалко... Первая любовь или последняя жалость – какая разница? Бог, умирая на кресте, заповедовал нам жалость, а зубоскальство Он нам не заповедовал. Жалость и любовь к миру – едины. Любовь ко всякой персти, ко всякому чреву. И ко плоду всякого чрева – жалость.

– Давай, папаша, – сказал я ему, – давай я угощу тебя, ты заслужил! Ты хорошо рассказал про любовь!..»

Эта резонирующая фраза – «Ты хорошо рассказал про любовь!..» (несомненно, кроме прочего, ответ на лозунг Горького-Сатина о том, что «человека не нужно жалеть» и что «человек – это звучит гордо!») – неожиданная и серьезнейшая полемика Ерофеева с платоновской философией любви, той, в которую Сократа посвятила Диотима[1].

Прежде всего, это пространственная антитеза: любви-восхождению ко все более всеобщему и вечному противопоставлен евангельский кенозис, еще и вызывающе заостренный: жалость к чирьям, к праху, к самому низкому, глупому, смертному, безобразному. Жалкость, нелепость, смертность и безобразие и суть «Мойры и Илифии» этой Первой Любви.

[1] Венедикт часто говорил о своем антиплатонизме; к «платоновским» мотивам, во всяком случае, в их популярной версии, распространенной среди русской интеллигенции, он относился неприязненно – и предпочитал аристотелизм. Он не раз говорил, что для поправления российской истории необходимо заставить каждого нашего школьника выучить наизусть Аристотелеву «Логику» и «Метафизику».

«Ведь предмет любви в самом деле и прекрасен, и нежен, и полон совершенства, и достоин зависти» (Пир, 204b). Ничего более противоположного мочащемуся, в чирьях председателю Лоэнгрину, предмету первой любви – последней жалости придумать нельзя. Не красота, а безобразие как уязвимость – вот в отношении к чему, по Веничке, проверяется сердце мудреца – и художника. «Эстетика безобразного», с которой привычно связывают письмо Ерофеева, обоснована этически. Если св. Франциску так трудно было преодолеть отвращение к прокаженным и вообще ко всему неприглядному, Венедикт чувствовал смущение в противоположном случае: там, где ему приходилось встретить нечто стремящееся к совершенной красоте или добродетели, «классичности». Любить то, что нельзя пожалеть? что и само по себе недурно и не взывает к последней жалости? любить самостояние, самодостаточность, бессмертие? Если красотой, согласно Диотиме, Сократу и Платону, внушается любовь, которая приобщает к бессмертию, ибо в ней «та доля бессмертия и вечности, которая отпущена смертному существу», то Веничкина «последняя жалость» приобщает к смерти, и смерти крестной: «Бог, *умирая на кресте,* заповедовал нам жалость...»

После сказанного, вероятно, уже избыточным будет говорить, что платоновский «миф» пира мудрости, обсуждающего последние вопросы любви, смерти, бессмертия и красоты, принадлежит языческой парадигме, а ерофеевский – евангельской, притом в ее русском изводе, обостренно и до юродства кенотическом. Миф Эрота в собственном смысле (рожденный от Пороса и Пении, он не бог, не смертный, а «среднее» существо, нищий, как его мать, но вечно стремящийся к богатству своего отца – сократовская генеало-

гия Эрота) встречает в Веничкином случае альтернативу: его Эрот-жалость стремится к матери Пении, нищете.

К Пении уличной, к ее груди сиротской,

как прекрасно сказал поэт Сергей Стратановский.

Самый образ вагонного пира всем составом своих угощений и своих участников (которые не только бездомны, но и безбилетны, так что даже в этом временном и чужом пространстве электрички располагаются незаконно; вспомним к тому же, что само распивание спиртных напитков в пригородных поездах было категорически запрещено!) воплощает эту нищету. Миф пира, доведенный до крайней редукции, тем не менее, сохраняет свою мифическую и ритуальную семантику: собрания посвященных, совершающих жертвенное возлияние божеству. Здесь рождается трагический и комический одновременно (исполнение последнего совета Сократа в «Пире») гимн «последней жалости», которая приобретает тот же статус универсального космического закона, что и сократов Эрот.

1998

«Вечные сны, как образчики крови...»

О Юрии Михайловиче Лотмане
и структурной школе в контексте
культуры 70-х годов

1

Ореол Пушкина и пушкинской легенды сопровождал Юрия Михайловича. Первое свободное вдохновение русской культуры, «дней Александровых прекрасное начало», и надежды петровской эпохи, и серебряный век (хотя серебряный век меньше) – вот на что они, должно быть, были похожи, эти проталины на морозе российской истории, без которых и любить-то ее мог бы только мазохист. Так мне казалось каждый раз, когда я встречалась с бодрой и ободряющей мыслью Лотмана: в статьях или в публичных лекциях, но не меньше – в его репликах на московской или тартуской улице, или в застольных беседах.

Юрий Михайлович, видимо, не принимал разграничения жизни на зоны «значащего» и «не-значащего» поведения. Он, изучавший исторический быт как текст, как сообщение, как произведение искусства, явно не хотел, чтобы текст его собственного бытования получился дефектным и дилетантским. Когда он вальсировал с Анн Мальц, это было тоже сообщение. Ленивым людям виделась в этом некоторая театральность, но это была просто добросовестность присутствия в мире.

И когда я умру, отслуживши...

Юрий Михайлович как будто брезговал тем состоянием, которое называют у нас «расслабиться». Словесные дебоши, знаменитые «стеб» и «полива», любимые развлечения интеллектуалов эпохи застоя, были при нем просто невозможны – как и всякая фамильярность, развязность и «достоевские» демонстрации собственных мелких пороков, по рецепту: «полюбите нас черненькими». Неизменная элегантная – точнее, изящная – собранность Лотмана была как будто не совсем из профессорского обихода: она напоминала о старом офицерстве и о том, глубже многого другого забытом при советском режиме явлении, которое называлось «хорошим обществом». Быть может, в таком постоянстве и есть «преодоленье косности русской», вернее, чем в пламенных «жертвах».

Но жертвы не хотят слепые небеса:
Вернее труд и постоянство.

Но постоянным бывает только свободный человек, и, чтобы не терять достоинства, нужно им прежде обзавестись...

Это трюизмы, бесспорно, но теперь, когда публичные люди ведут себя, как вольноотпущенники в Риме периода упадка – или проще: на блатной манер – мне горько думать, что Юрий Михайлович, по видимости, не оставил наследников в искусстве жизни, в «самостоянье человека». Что отсвет пушкинской эпохи вместе с ним как будто покинул наше просвещенное общество. Что неизвестно, кого теперь можно назвать «невольником чести» и кому постыдна низость. Зато постыдно то, чего Юрий Михайлович не подумал бы стыдиться: чувствительность.

Порой опять гармонией упьюсь,
Над вымыслом слезами обольюсь...

Мне случалось оказаться свидетелем таких его слез при встрече с высоким, в поэзии и в жизни. Я думаю, без этих слез не могли бы быть созданы ни его анализы поэтических текстов, ни жизнеописания Карамзина и Пушкина.

Это первое, о чем я думаю при вести о кончине Лотмана. Потому что его академические труды не покидают нас и давно уже стали предметом исследований во всем мире. Но в его личном присутствии среди нас было то, что у французов называется l'autorité morale. И с этим приходится прощаться. И с праздничностью, которую Юрий Михайлович сообщал всему, что делал. Убогое и позорное время исчезало, и мы могли убедиться, что во всякое время человек может быть бодр, благороден, отвлечен от унизительной обыденщины, непредвзят и открыт для нового. Он приносил нам то, что Батюшков назвал «чужое – мое сокровище».

2

Мы едва ли можем оценить, какой разрыв времен произошел на наших глазах. Можно только догадываться о нем по некоторым деталям. Мальчик лет шести, засыпая в автобусе, просит свою молодую маму: «Расскажи какую-нибудь историю, только не библейскую!»

Университетские студенты, разглядывая мои книжные полки, спросили: «А Вы, Ольга Александровна, интересуетесь буржуазным?» Я даже не поняла, в чем дело. Оказалось, они прочли названия книг, изданных при социализме: «Буржуазная философия», «Буржуазная эстетика» и т. п. Они уже не знают этого языка. Они из вежливости делают вид, что верят мне, когда я рассказываю, что упоми-

нать «библейские истории» иначе как в издевательских кавычках было не дозволено.

Идеология исчезла, как сон, в который трудно поверить даже тем, кто смотрел этот сон десятилетиями, кто сам был действующим лицом этого сновидения. И чем, как не самым невероятным сновидением показался бы оттуда, из тех лет, московский автобус с мальчиком, которому наскучили «библейские истории» – или студент, не понимающий классового языка?

И вопрос в том, есть ли хоть какая-то связь между двумя этими несовместимыми реальностями. И если мы еще раз убедились, что жизнь есть сон, то интересно: в руку ли тот сон? То есть, сбывается ли в нынешней деидеологизированной (увы, приходится осторожно уточнить: пока еще деидеологизированной, но уже суетливо ищущей новой идеологии) реальности то, о чем видела сон, чего ожидала, что готовила та часть нашей культуры, которую называли неофициальной, но точнее было бы назвать ее культурой сопротивления.

Можно легко заметить, что ничего похожего на творческое (а не политическое) продолжение культурная работа тех лет пока не находит. Разве что в популяризации некоторых открытых тогда вещей – например, в доходящей до безумия любви к «культурологии», которую взялись преподавать чуть ли не первоклассникам.

И все-таки, мне кажется, стоит подумать, каков был освободительный проект нашего «культурного возрождения», авангардом которого была, несомненно, структурная школа. Я имею в виду его положительную часть: работа по демонтированию идеологической системы естественно утратила актуальность, когда эта система рухнула, как карточный домик.

Мои ровесники застали структурализм в неоспоримой роли интеллектуального авангарда; тартуская и московская его школы уже располагали многими достижениями, признанием за рубежом и почитанием здесь. Временами структурализм и все, что тяготело к «точным методам», принимались обличать как «сальерианство», но, в общем-то, было поздно. Возвращаясь к эпизоду с «буржуазным»: «Семиотики» и другие тартуские издания поражали опрятностью в этом отношении; ритуальных возлияний кумирам там практически не совершали. «Как будто не у нас!» – думали мы, читая страницу за страницей, свободные от принудительных имен и магических формул.

И правда: это было не совсем «у нас». Это была страна латиницы, «Европа». Печататься у Лотмана – это как у Герцена...

О том, что литература в России была «больше, чем литературой», уже и говорить неловко, столько об этом сказано. Не только философская, религиозная, политическая области вбирались ей – существеннее то, что она предлагала своим читателям некоторый жизненный проект. Я не оцениваю этой литературоцентричной ситуации: так было. Но не в 70-е годы. Во всяком случае, для таких студентов-филологов, как я. Создававшаяся при нас литература не выдерживала «суда традиции» в наших глазах. Даже высшие ее достижения в прозе не поднимали планку, скажем, Достоевского, Толстого, Чехова. А в поэзии – Мандельштама, позднего Пастернака и других. Я знаю, что многие со мной не согласятся, но я передаю собственные *тогдашние* впечатления.

Но у всякого времени, и у зрелого застоя, в том числе, есть свои вопросы, своя жажда, которую все же не утолит

ни Мандельштам, ни самый глубокий из авторов прошлого, отвечавших на жажду своего времени. Уже суметь членораздельно назвать эти вопросы – творческий акт; раньше в России он был делом литературы. Наше поколение узнало этот эффект – «того самого», именно того, чего мы ждали и не находили, – в трудах Бахтина, Аверинцева, Проппа и, конечно, Лотмана. Мы читали ученые статьи, как стихи, как нечто, возвышающее (возвышающий обман, возвышающую правду?– кто об этом думает в юности) наше существование.

Мы заговорили на этом структуралистском языке, в котором русской часто оставалась только грамматика. Он был чистым – в разных отношениях.

Структурализм выполнял культурную работу очищения: не только от внешней по отношению к традиционной культуре официальной, «пролетарской» системы ценностей, но и от того косного материала, который накопился внутри традиции: от предвзятости, провинциализма, эпигонского романтизма. Это была найденная пристойная форма говорить о трудновыразимом: то, что привычно относили к «душевному» и даже задушевному, предстало как *культурное*. Тем самым его стало возможно обсуждать публично и в «точных» терминах, которые не оскорбляли интимных содержаний.

Таким чистым холодом был исполнен «Анализ поэтического текста» Лотмана: событие нашей молодости. Формализованное описание не снимало сложности сообщения, не редуцировало его. Но оно выбирало тексты, которые могли бы войти в диалог с аналитиком: как, по Лотману, текст выбирает себе аудиторию, так этот анализ выбирал себе искусство. И соцреализм оставался за его дверьми; к «нормальной» советской поэзии применять ключи тако-

го рода было бы безумием. Представьте себе: «Анаграммы у Евтушенко».

И не только соцреализм. Если в акмеизме вправду была интенция «суда над традицией», которую предполагал Мандельштам, парадоксальным образом ее подхватило не следующее поколение художников – ибо искусство этого поколения рухнуло во внетрадиционную сиротскую самодеятельность – а гуманитарная наука. После структурализма многое в искусстве стало невозможным (быть может, на время). И это не только местное явление. Известно, что и во всем мире структурализм лег в основу новой парадигмы – постмодернизма, сменив экзистенциализм, в пространстве которого создавалось «катастрофическое искусство».

Что предполагала структуралистская выучка? Умение сличать, комбинировать, выводить детерминанты систем – удалив при этом «личное» за кадр «модели мира». Структурализм предложил освобождение от «своего, слишком своего», от измучившей всех со времен романтизма индивидуалистской рефлексии, от экзистенциальной ситуации: он открывал возможность жизни в культурных смыслах. Эти смыслы были так обширны, так увлекательны, входили между собой в такие причудливые отношения, что «личное» (индивидуальное) в сравнении с этим было не больше, чем «гвоздь в сапоге». А относительно гвоздя в сапоге и фантазии Гете структурализм имел мнение, противоположное Маяковскому.

Структурализм по-своему решал проблему кризиса стилей и поиска «нулевого письма». Он предложил говорение не на языке, а на метаязыке: таким метаязыком можно было бы описать разные языки, которые представали таким образом как своего рода вещественный мир. В самом ли деле можно, другой вопрос. Как известно, сам Юрий

Михайлович с течением времени шел в сторону все большего внимания к не-системному, точнее – предсистемному («взрыв»), к тому, что, исходя из данного состояния системы, непредсказуемо.

В структурализме как своего рода эстетике заметна перекличка со Средневековьем: инвариантное (тип) имело для него если не большую ценность, то большую реальность, чем варианты и конкретизации, а совсем внесистемного вроде бы и не было. Проблема была только в том, чтобы найти связь конкретного факта культуры с его инвариантным прообразом. Например, соотношение русской и западноевропейской культурных моделей было истолковано как контраст дихотомии/трихотомии. Из того, что католическое загробье предполагает не только Рай и Ад, но и Чистилище, выводился целый портрет цивилизации, которая, в отличие от русского «или – или», допускает существование нейтрального срединного пространства. Реалистичны ли были такие портреты? Во всяком случае, современный западный феминизм критикует традиционную систему – западную! – именно как фатально дуалистическую, с этим пресловутым «или – или», и пытается конструировать то самое tertium, которое non datur. С другой стороны, именно российская реальность обнаруживает огромные зоны моральной неопределенности, немыслимой на Западе.

Быть может, структурализм был склонен к несравненно большему произволу в выделении тех или иных элементов как детерминирующих, чем средневековая мысль: это было неизбежно из-за *отсутствия иерархии*. Не иерархии «уровней» знака, иерархии по сложности, а другой – той, скажем, по которой авторы средневековых «Поэтрий» после «космической музыки» ставили «музыку души», потом – «словесную музыку» и уже потом – инструмен-

тальную. Иерархически упорядоченным в структурализме представало строение знака и знаковой системы, но все «означаемое» располагалось где-то в одном пространстве – приблизительно говоря, в пространстве Природы. Это естественно для свободной мысли. Иерархия «означаемого» возможна только в религиозном универсуме, который немыслим без некоторых догматических установок. А структурализм – как мысль, не как персональные убеждения ученых – избегал религиозной определенности: она перевела бы его с позиции чистого наблюдения над всеми возможными системами ценностей, с позиции принципиальной внеположности, – в положение одной из систем, и метаязык оказался бы одним из языков.

Кроме «типологизма», со Средневековьем структурализм, бесспорно, роднит универсализм и сказочная эрудиция, позволяющая сближать далековатости и играть на клавиатуре упоминаний, какой не обладали «предметные науки». В структуралистском дискурсе – как в дантовском загробье, все рядом: все «левое», скажем. В одном столбце таблицы окажется и китайский философ, и славянское суеверие, и какая-нибудь строка Нерваля. Точно так же, как в одном кругу дантовского загробья окажутся «не исполнившие обета» всех времен и народов. И эта возможность собирания в одну книгу, под одной рубрикой того, что, дантовскими словами, «разлистано по всей вселенной», сообщало по-настоящему поэтическое вдохновение: это было новое – но с такими почтенными предшественниками, как Гете, например, – искусство сводить воедино «подобное», едва ли помнящее о своей подобности: «вдруг стало видно далеко вокруг».

И вот эта приподнятость над эмпирией, «средневековая», позволяет перекинуть мост между самым совре-

менным стилем научной мысли тех лет – и тем, что происходило в другой области. Ведь вместе с «культурным возрождением», которое осуществлял главным образом структурализм, происходило и «религиозное». Перестройка сознания на другой, не «предметный» лад значила, кажется, больше, чем что-нибудь другое, в тогдашнем религиозном обращении интеллигенции. И оно вполне естественно тяготело к Православию – как раз потому, что Православие развило самые изощренные и тонкие, самые «ино-логичные» пути мысли.

Но, возвращаясь к начальному тезису о жизнестроительном задании структурализма. Он был освободительным движением – уже потому, что, вводя тему Языка, разрушал мифический язык Системы, претендовавший быть не системой знаков (одной из систем), а самой реальностью, безусловной и единственно возможной. Наша алгебра поверяла не гармонию, а иррациональный хаос.

Метод, в общем-то не менее радикальный, чем формализм, вместе с тем он был несравненно менее инженерным и более гуманитарным по своему пафосу. Он осуществлял традиционную российскую «тоску по мировой культуре», версиловскую любовь к священным камням, мечту о «российской Европии», о мире, где возможно

Самостоянье человека,
Залог величия его.

Где действительны правила общежития, логики, морали; где красота не оставлена на потом, после «необходимого», где шумят «адриатические волны» Пушкина и Горация.

«Шум стихотворства и колокол братства» – такой мне слышится лирическая невысказываемая основа этих уче-

ных размышлений об эпохах, культурах, текстах, оппозициях... И в конце концов, историческое событие структурализма представляется мне как, может быть, самая яркая попытка российского гуманизма, не в расплывчатом, а в терминологическом его понимании: renovatio studiorum. Со всеми обертонами, которые звучат для нас в слове «гуманизм», – в эпоху, которая была человекоборческой не в меньшей мере, чем богоборческой.

1993

Рассуждение о методе

Сергей Сергеевич Аверинцев и его книга «Поэты»[1]

> Настоящее так важно потому, и только потому,
> что через него таинственная глубина прошлого
> и таинственная широта будущего
> раскрываются навстречу друг другу.
>
> *С.С.Аверинцев. Две тысячи лет с Вергилием.*

Автор определяет жанр этих этюдов как «портреты», тогда как «большие» темы Аверинцева – скорее архитектура, чем камерная живопись. Эта метафора слишком проста, чтобы к ней придираться, и она в самом деле уместна в применении к исследовательской мысли Аверинцева, с ее широчайшими перспективами, распределениями опор и магистральных линий традиции (одна из них, как все знают, тема «Афин» и «Иерусалима»; другая – традиционализм и рациональность[2]). Эти линии и перспективы творческой традиции надиндивидуальны; они больше авторов; в изложении Аверинцева, они обнаруживают себя в авторах, но вряд ли создаются ими.

Это не само собой разумеющееся представление хода истории, как может показаться. Мы знаем и другое:

[1] Аверинцев С.С. Поэты. М.: Языки русской культуры, 1996. В дальнейших ссылках: Поэты.

[2] Или, может быть, авторы обнаруживают себя как авторы, попадая в эти силовые линии, угадывая их, как получается в портрете Плутарха.

Горит такого-то эпоха.

Пастернаковская мысль о традиции как личной инициативе, о традиции, в начале которой стоит чье-то имя собственное, вряд ли согласуется с архитектурой культуры и истории у Аверинцева. Аверинцев приучает нас восхищаться как раз противоположным: прозрачностью авторского мира и всякой его частности для некоторых общих тенденций. Однако сама эта прозрачность чаще всего совсем не очевидна для нас *до его* комментария, поскольку речь не идет о таких школьных отменах индивидуального ради общего, как это происходит в рутинных филологических упражнениях на тему: «Жуковский как представитель романтизма». То общее, что открывает в частном Аверинцев, всегда удивляет, как неожиданный подарок: вот что, оказывается, говоря дантовской метафорой, ткало эту ткань, вот что ее *причина* – в серьезном смысле этого слова! Для того, чтобы истолкование и комментарий обладали такой проясняющей силой, необходима баснословная аверинцевская эрудиция: читая ряды его ссылок, сближений, параллелей, кажется, что ты читаешь текст («метатекст»), составленный самой традицией: исследователь как будто обладает таким же объемом культурной памяти, как сама традиция, – и уж явно как никто из ее персональных участников, будь это даже такой гений универсализма, как Гете или Данте. Порой этот эффект внезапно открывающегося необозримого горизонта производит впечатление фокуса, сказочного чуда, вроде лебедей, вылетающих из рукава, куда Василиса Прекрасная прятала на пиру их косточки, (ср. впечатляющие размышления о фокусе, трюке в «Поэтике ранневизантийской литературы»). Но естественно, не одна эрудиция для этого потрудилась. Серьезное обсуждение трудов Аверинцева, как мне кажется, должно

начаться с попытки уловить *метод* его работы. Это очень непросто, но именно это необходимо. В методе – уникальность Аверинцева, его совершенно особая позиция и среди отечественной, и среди мировой гуманитарной мысли современности. То, с чем мы остаемся после чтения его вещей, – не столько конкретные результаты, которые можно дальше деловито «использовать», но некоторый *метод* видеть, понимать и сообщать свое понимание. Мы получаем от Аверинцева не новые «культурные объекты» (смыслы, факты и т. п.), но новое зрение. В этом его воздействие подобно воздействию художника (как, скажем, необратимо изменяется самая чувственность у читателя Пруста): с той разницей, что зрение, на которое он воздействует, – не оптическое, но умственное[1].

Обращаясь к тому «Поэтов», к малым жанрам Аверинцева, мы как будто можем оставить такие большие темы в стороне. Портретный жанр естественно предполагает другое письмо, чем архитектурный. Портретист и сам в каком-то смысле приближеннее и «виднее» зрителю, чем

[1] Похожую вещь сообщает своему ученику Беатриче в Третьей кантике :

Riguarda bene omai sì com' io vado
per questo loco al vero che disiri,
sì che poi sappi sol tener lo guado.
(Par.II, 124–126)

(Смотри же теперь хорошенько, как я иду через это место к истине, которую ты ищешь, чтобы потом в одиночку ты мог одолеть этот брод). Не конкретное знание (здесь – о природе лунных пятен), но путь к нему – вот урок Беатриче. Вот как следует переходить поток непонятного: от берега богословски-космологической посылки к берегу частного смысла по камням правильно построенных силлогизмов.

Движение от дорефлективной архаической глубины через риторическую рефлексию к эпохе, утратившей метафизику – впечатляющая историческая триада, построенная в предыдущем томе Аверинцева: Риторика и истоки европейской литературной традиции. М.: Языки русской культуры, 1996.

архитектор. Но «портреты» поэтов, выполненные Аверинцевым, соотнесены с общими пропорциями большой традиции и отдельных традиций, размещены в этих перспективах, и потому представляют собой нечто существенно иное, чем «нормальные» монографические исследования тех же тем: скажем, переводческой техники Жуковского. Это не то чтобы «портрет в интерьере» (каким был бы, скажем, портрет Жуковского в кругу русской и европейской литературной современности и ближайших предшественников); таким интерьером Аверинцев занимается в общем-то значительно меньше, чем «обычный» филолог, тот, кого у нас называют неприятным словом «специалист по...»[1] Это скорее – портрет художника в целом мироздании культуры, и больше всего – в отношении к ее самым общим основаниям. Метод Аверинцева не перестает быть дедуктивным, и спуск к конкретному начинается с высоты очень общих смыслов, какими обычно предметный филолог не располагает – или не привлекает их к конкретной профессиональной работе с данным автором или данным сочинением, оставляя их в области собственной частной читательской жизни. Я имею в виду философские, богословские, общеантропологические предпосылки. Бедность

[1] И поэтому «специалист» может придраться к иным деталям его толкований: например, почему именно у Жуковского отмечается характерное смещение словоупотребления («религиозные» слова в сентиментальном применении, со сдвигом до противоположного, как в случае «уныния» и «прелести»), если это общая черта карамзинской школы, перешедшая к Пушкину и дальше, не только в поэтическую, но в общеязыковую привычку. Смещение, как говорят специалисты, имеющее своим истоком как раз немецкую лирику, секуляризовавшую язык пиетизма. Или: почему в портрете Мандельштама совсем не присутствует ближайший фон его письма, его «безумных» метафор и фантастики слова – переворот в художественном языке эпохи, и поэтическом, и пластическом, и музыкальном – от «изображения» к экспрессии.

этого глубинного или вершинного уровня во многих филологических проектах (у «формалистов», например, которые в последнее время опять вспоминаются как образец филологической виртуозности) становится очевидной именно после чтения Аверинцева. Если такая бедность заявляется как сознательный выбор, научная «строгость» и «чистота», дело профессиональной чести, подвиг самоограничения, это мало что меняет.

Образец того, что дает «спускание» к непосредственной реальности текста с другой высоты, – анализ *умной* звукописи Брентано в сопоставлении с «магией звука» у Эдгара По. Легко представить, что при отключении исторического, генетического канала восприятия различить два этих рода игры со стихией звука не удастся. Точнее: более сложный опыт будет прочитан в той же плоскости, что элементарный. И «точность» анализа, ограничивающего себя непосредственной позитивной данностью текста, приведет к его простому искажению (как, например, метафоры библейского характера, типа «рукоплещут холмы» у Державина, были прочитаны молодым Р.Якобсоном как футуристическая образность, что отметил В.В.Виноградов).

Так же, я думаю, без определенных «вышестоящих» представлений, на уровне непосредственной данности текста вряд ли возможно было бы так решительно высветлить сдвиг сюжета шиллеровского «Рыцаря Тогенбуга» в переложении Жуковского. И, конечно, еще более обширный надфилологический объем смыслов должен был быть вовлечен в игру, чтобы определить существенно иной, нериторический принцип образной композиции в гимнах Ефрема Сирина («Сакральное пространство текста принимает их обоих (автора и читателя) внутрь себя, а потому говорящий имеет власть над каждым конкретным местом

текста, которое он может украшать каким угодно звуковым узорочьем, но целое ему в некотором смысле не принадлежит – скорее он принадлежит целому ...в медитативном акте тема движется сама, и приходится идти за ней» (С. 67).

Вступительные заметки Аверинцева к тому «Поэтов» отмечены тоном печальной отрезвленности. Печаль оглядки понятна. Но в нашем – нашем общем – случае: случае тех, кому привелось жить едва ли не вторую жизнь, «жизнь после жизни», дело драматичнее, чем обыкновенно. Автора и его труды прошлых лет разделяет уже не «бег времени», а его немыслимый скачок, не естественная смена времен года в частной человеческой жизни[1], весну которой обыкновенно связывают с «поэзией», а осень – с «прозой». Это возвращение после конца, после какой-то финальной исторической черты.

Меня, как реку,
Суровая эпоха повернула...
И я своих не знаю берегов,

как писала о другом повороте времен Ахматова.

Произнесенное в одном воздухе, при одном освещении должно быть теперь услышано и увидено в совсем других акустических и оптических обстоятельствах. Дело не только в том, что «отчасти иным человеком» стал и автор, и его давний читатель. Прежний адресат (я имею в виду того адресата, который входит в самый замысел сочинения и многое в нем определяет), по всей видимости, остался в истории, таких читателей больше нет. Отношения «затаившегося и страстного сговора» (С. 15) – не только со

[1] Ср. очаровательную китайскую вариацию на эту тему Поля Клоделя «Ответ мудрого Цинь Юаня», переведенную Аверинцевым.

«своими» читателями, но с Вергилием и Брентано, потому что все, что только было осмысленного за все века, все это нужно было хранить *в земле чуждей* как свою, тайную и невидимую землю и как залог надежды на то, что видимый плен когда-нибудь кончится – такие отношения представимы ли теперь? А вне этих отношений понятны ли страсть и сдержанность этих «портретов», присутствие в них некоего вопиющего молчания? Естественно, этого я не берусь вообразить. Я могу только надеяться, что новый читатель, впервые открывающий теперь и опыты о Вергилии, Ефреме Сирине, Нарекаци, вошедшие в этот том, и «Поэтику ранневизантийской литературы»[1], и ставшую событием в жизни многих статью «Греческая «литература» и ближневосточная «словесность»,– что этот новый читатель не так страшен, как его часто представляют, и что торжество «современного вкуса»[2] еще окончательно не наступило. Я – «прежний читатель» Аверинцева, воспитанный этими сочинениями (как, в той или иной степени, все его «прежние читатели»).

Известно размышление Ю.М.Лотмана о том, что текст выбирает своего читателя. По собственным воспоминаниям я могу сказать, что тексты Аверинцева не то что выбирали – но создавали своего читателя. В студенческие годы

[1] В частности, может ли этот новый читатель вообразить, что значило в те годы контрабандно процитировать литургические гимны, назвав их при этом как-то иначе... И множество, множество других, ушедших с безумием того времени подробностей...

[2] «Возможно, что современный вкус – «ироничность», «раскованность» и прочая, и прочая – доведет свое торжество до того, что во всем свете не сыщется больше мальчика, мальчика по годам или вечного мальчика, чье сердце расширялось бы от больших слов Вергилия и Пеги. Об этом страшно подумать. Если это случится, нечто будет утеряно навсегда» (Поэты. С. 29).

мы читали их скорее с предвкушением понимания, до которого нужно было еще узнать множество упомянутых в них вещей и слов.

Что до отрезвления (общей темы последних лет; хотя чаще всего речь идет не столько об отрезвлении, как о тяжелом похмелье со всеми клиническими приметами похмельного синдрома), мне хочется заметить одну вещь, которую, по-моему, совсем не вспоминают. Охлаждение вовсе не обязательно трезвее того, что издали кажется «горячкой юных лет», неумеренной патетичностью. На ум обычно приходит один вид отрезвления: когда от наивной «поэзии» (как правило, в таком случае поэзии не первой свежести) приходят к «суровой», или «смиренной» прозе. «Обыкновенная история» Гончарова. Но бывает и другое: отрезвляющий шок пробуждает от плоской прозы к великой поэзии, к ее *глубине* и *широте* и *важности* (см. эпиграф); такого рода отрезвление переживает шекспировский Лир или толстовский Иван Ильич[1]. Говоря начистоту, я думаю, что настоящее, глубокое отрезвление – имен-

[1] Я думаю, что, принося своего рода покаяние в неумеренном почитании поэзии, Аверинцев преувеличивает собственные «заблуждения». Ничего похожего на романтическое превознесение поэзии прежде всего и вместо всего в его работах никто бы не нашел. Романтическое жизнепонимание всегда было его оппонентом, и в этом, кроме прочего, ощущалась историчность его позиции: единственный среди наших современников-соотечественников неоспоримо кровный наследник Серебряного века, Аверинцев говорил с его людьми из *позднего* времени. В его мысли была отрезвляющая корректива к энтузиазму начала века, без которой речь «после Аушвица и Гулага» была бы просто лживой.
Кроме того, говоря об опасности лирической глухоты, «самозамкнутости возведенного в абсолют лирического импульса», о «порыве быть не поэзией, а Всем» (С. 14), Аверинцев вспоминает Марину Цветаеву. Но лирической ли стихией сформирован ее трагический опыт? Современник Цветаевой Рильке вряд ли бы признал (ср. его прямые высказывания об экспрессионистах) такой титанизм принадлежащим «орфеевскому»

но такое, оно приобщает нас к поэтической (в серьезном, взрослом смысле), а не прозаической области. Именно это пробуждение к поэзии и называется в «Короле Лире» зрелостью (*Ripeness is all*).

Кто только не спорил в последние годы со злополучной эффектной максимой: *«Поэт в России – больше, чем поэт»*. Аверинцевская реплика представляет единственно разумное, казалось бы, возражение: «Тут ничего не попишешь – поэзия может не больше, хотя и не меньше того, что она может... однако ей не заменить ни духовного учительства, ни философского познания, ни, наконец, гражданского действия» (С. 13). Вопрос только в том, определима ли вообще, после вычета названных зон экспансии, эта мера – поэзии в натуральную величину. Что такое, собственно говоря, поэт, который *не меньше, чем поэт*? И при этом вне зависимости от того, в России или не в России происходит дело. Вероятно, том «Поэтов» каким-то образом отвечает на этот вопрос.

Я с радостью вижу, что после перелома времен ничто в письме Аверинцева не отошло для меня в прошлое – и что, значит, противостояние той временной (как мы теперь знаем) форме кошмара и абсурда, которую все с удовольствием забыли, само по себе вещь не временная. Вопрос ушел, но ответ остается и отвечает на новые вопросы: по-

началу, поэзии как созерцанию в образах, как слушанию, как предоставлению речи «вещам»; лирике как «целящему», а не «раздирающему» пространству:

Immer wieder von uns aufgerissen
Ist der Gott die Stelle welche heilt –

(Die Sonette an Orpheus, Zweiter Teil, XVI). *«Вновь и вновь раздираемый нами, Бог (здесь: Орфей) есть место, которое целит»*.

Разговор о Цветаевой связан с общей темой отношения «поэзии» и «поэтов», к которому мы еще вернемся.

скольку он ответ, а не игра с «актуальностью»[1]. Поскольку он ответ на что-то очень важное. Мне хотелось бы как-то – начерно и отчасти – уловить, на что (и, тем самым, что) отвечает творчество Аверинцева.

Я начинаю с неакадемических тем, следуя самому автору тома, открывающему в исповедальном вступлении личную, лирическую и гражданскую природу собственного филологического творчества. В глазах многих (и особенно упомянутых «современных» умов) этот особый характер аверинцевских работ составляет их слабость. Это их качество, их беспрецедентную, видимо, жанровую природу[2], которую не хочется назвать ни синкретичной , ни эссеистической, воспринимают как недостаточную научную «строгость». «Филология, которая не должна быть больше, чем филология», – так можно было бы выразить профессиональную программу полемистов Аверинцева. И тут мы оказываемся перед тем же вопросом о мере (не больше, но и не меньше), что и в случае поэзии.

Вопрос о том, что такое «строгость» в применении к гуманитарному предмету, что значат здесь критерии «профессионализма», «точности», «результативности»,

[1] Существует концепция, согласно которой такое «вневременное» создание, как рублевский образ Троицы, возникло как ответ своему времени: ответ распространившимся тогда антитринитарным ересям (К.Онаш). Возможно, никаким другим образом кроме как в качестве убежденного ответа на реальный здешний вопрос, заданный открыто или молчаливо носящийся в воздухе, и не может явиться все то, что называют «вневременным».

[2] Среди русских авторов, каким-то образом вспоминающихся при чтении Аверинцева, можно назвать труды по культуре о. Павла Флоренского и эссеистику Вяч.Иванова. Но эти сопоставления показывают существенно иной уровень профессиональной акрибии, которую исполняет Аверинцев. Осуществленный им выход за границы предметной филологии

обдуман С.С.Аверинцевым прежде всех возражений и укоров. Мы можем не сомневаться, что, выбирая свой метод понимания и толкования, свою стратегию повествования – и оказываясь после такого выбора едва ли не в полном одиночестве среди коллег-современников – Аверинцев знает, что делает. Мне кажется, что выбор, сделанный им, далеко не оценен среди всех разговоров о кризисе филологической науки, об исчерпанности старых подходов и отсутствии новых... У этого метода нет простой разгадки, которая обычно содержится в самом названии очередной «школы»: структурализм, формализм, социологизм, деструктивизм. У него нет терминологического инструментария, по которому мы сразу узнаем партийность исследователя. У него нет формализованной процедуры работы с текстом, которой можно обучить и затем «применять» к новым предметам. У него нет ключевых слов, таких, как «диалог», «полифония» и т. п. *У него есть язык.*

Язык, письмо аверинцевских работ – это то, что поражало нас, его читателей, с самого начала. Так у нас не писали; так, кажется, и не должны были бы, и не могли писать! Время было мучительно косноязычным. «Кричать» – вспоминая раннего Маяковского – ему еще было чем, а вот «разговаривать» совсем нечем. Я напомню тему безъязычия, немоты, афазии, которую в шестидесятые годы отметили все серьезные художники. Вступление-притча к фильму «Зеркало» Тарковского, тема говорения как самодо-

происходит не «поверх барьеров», а с добросовестнейшим исполнением всех предметных требований. Дело, мне кажется, не только в высочайшем профессионализме Аверинцева-филолога, но в характере его задач, «идей», которые сами по себе не требуют натяжек и генерализации, не считающейся с подробностями того, что в данном случае обобщается.

статочной ценности в стихах Бродского, драматичность облечения в слова бесформенной муки в «Москве-Петушках»... И предыстория такого «забытого и найденного слова» – в лагерных воспоминаниях Варлама Шаламова[1]. О, вряд ли кто теперь поймет, что значило тогда *помнить* некоторые слова. Это значило жить в качестве человеческого существа, то есть, просто жить. Мучительное выбирание из бессловесности, из непростой умственной тьмы, в одиночку и вопреки всему, оставляло свои следы на обретенном слове. Оно было избыточно затейливым и цитатным (Веничка), или прямолинейным (словесный ряд фильмов Тарковского), или до жеманности стилизованным (Ахмадулина), или стилистически неразборчивым (ранний Бродский). И вот – язык Аверинцева, богатейший и просмотренный до этимологических корней, ясный и ответственный, несущий в себе память множества употреблений, стилистически точный, украшенный учеными варваризмами и неожиданными вспышками «последних слов», выводящих за язык, как это может делать только слово поэтов или вдохновенных проповедников... Кроме того, язык, не слепой к себе, успевающий подхватить и обсудить собственные употребления...

Все названное относится более или менее к словарю, но язык – это и синтаксический строй, и ритм фразы и периода... В письме Аверинцева поражало долгое синтаксическое дыхание (освобожденная речь эпохи, как помнится, не пошла дальше «рубленной фразы») – а «длинный» синтаксис сам по себе много о чем говорит! о даре равновесия, прежде всего (я имею в виду подвижное равновесие, свободу в уклонениях, которую дает уверенность в том, что

[1] Сентенция // В.Шаламов. Колымские рассказы. М.: Слово/Slovo, 2000.

за решительным сдвигом в ту или другую сторону возможна его быстрая и точная компенсация): за гранью такого равновесия начинается агрессивная атака на читателя или бормотанье про себя. О *взвешенности* сообщения (образ весов так же связывается для меня с тем, что пишет Аверинцев, как маятник – с Бродским: нужно ли вспоминать о библейских обертонах этого символа?)[1]

Равновесие и взвешенность – качества, которые меньше всего связываются с русской традицией, и у нас, и в мировом «мифе России». Как известно, русская душа широка и ни в чем меры не знает, чем и гордится: широка и разнуздана. Мне очень жаль, что этот миф сложился таким образом: за его пределами остается, может быть, самое дорогое для меня в отечественном наследии – раннее зодчество, Епифаний Премудрый, владимиро-суздальская иконопись, тот человеческий темперамент, который можно найти в житиях русских святых. Гибкое и подвижное равновесие – вот что, вероятно, больше всего отличает этот склад. В более-менее достоевский (если не купеческий) «миф России» все это, конечно, не входит, как не входят и «Капитанская дочка», и пейзаж Венецианова, и Глинка. Я вспоминаю все это, заслоненное знаменитыми «надрывами» и «безднами» и цыганским хором у Яра, к тому, чтобы отыскать отечественную генеалогию письма Аверинцева.

Центр, на котором держится подвижное равновесие его работ, я думаю, можно увидеть в осознанно публичном характере этой речи, в ее обращенности, изначальной адресованности. Обращение, адресат, читатель присутствует в

[1] В устном разговоре С.С., рассказывая о своем отношении к Бердяеву, говорил, что читать Бердяева ему всегда мешало отсутствие в его писаниях одного пунктуационного знака: точки с запятой. Знака взвешенности и самообладания.

самом строе аверинцевской фразы; возможная реакция собеседника учитывается прежде высказывания, его возможные возражения или недоумения принимаются во внимание, предугадываются, обсуждаются; его вниманием дорожат и не злоупотребляют, его предостерегают от опасности торопливого вывода. И эта-то адресованность речи, ее «людскость» (вспоминая слово К.Батюшкова) больше всего отличала высказывания Аверинцева не только от замкнутого академического дискурса, но и от диковатых, нелюдимых попыток преодолеть общую немоту у художников тех лет. Кроме всего прочего, статьи и устные выступления Аверинцева несли и такое вдохновляющее сообщение: «Не отчаивайтесь, homo sapiens sapiens, homo loquens, homo humanus никуда не исчез, как ни фантастично это звучит после всего, что здесь произошло!» Филологическое слово Аверинцева стало тем, чем бывает для современников поэтическое слово: возвышающим нас высказыванием[1]. На этот раз – словом учтивым и доверительным, несуетливым и непринужденным: свободным собеседованием (не Аверинцев ли и напомнил это слово – «собеседник»? «Наш собеседник древний автор»), как бы продолжающим античные и гуманистические беседы-послания-посвящения. За изложением и трактовкой общей темы всегда стоит некий слушатель, наподобие «достославного Феофила» из пролога Евангелия от Луки, или нового Луцилия, которому пишет новый Сенека, – слушатель близкий и «любезный», но, пожалуй, младший: понятливый и одаренный ученик, воспитанник. Вероятно, существенность адресата в творчестве самого Аверинцева помогла

[1] Как сказано у Данте, la verità che tanto ci sublima (Par. XXII, 42) – истина, которая так нас возвышает.

ему разгадать и описать особый род эзотеричности – «эзотеричность безыскусственности»: «Но все же это круг своих, и в него необходимо войти; извне ничего не поймешь, а изнутри все понятно, и даже очень просто. Свои понимают друг друга с полуслова» (С. 54). Так находится ключ к эзотеричности композиции гимнов Сирина, «тематических переходов, ассоциативных сцеплений мыслей и образов» (там же): он в тех, *для* кого это писано, в хоре девственниц[1].

Пока еще не нужно производить археологических раскопок, чтобы представить, насколько неожиданно,насколько вопреки всему явился этот словесный жест собеседования, приветливого и стройного общения с Другим как со «своим» («своим» автором, «своим» читателем) среди публичных текстов той эпохи[2]. При всех разительных переменах в *этом* отношении мало что переменилось. Стиль армейских команд, стиль идиотических адаптаций (приговорка редакторов тех лет: «Читатель не поймет!»),

[1] Я думаю, между прочим, что это ключ к достаточно широкому кругу поэзии, относимой к «герметической» или «эзотерической»: полагание на «своих», которым не нужно – да и неловко – слишком многое объяснять. В самом ли деле это реальный девичий хор, как у Ефрема и Сафо, или почти внутритекстовой, как у позднего Мандельштама, или кружок друзей, как у Данте времен «Новой Жизни»... Отношение к «герметичности» как хитрому шифрованию (ср. истолкование Мандельштама у М.Л.Гаспарова) часто противоречат непосредственно ощущаемой атмосфере интимности толкуемого текста.

[2] Может быть, заметное отсутствие внимания к ближайшему контексту портретируемых авторов связано с тем простым фактом, что сам Аверинцев работал не в своем ближайшем контексте, не *из* него – а вопреки ему? Более широкое объяснение можно предложить, исходя из общей неприязни Аверинцева к тому, что он называет «временным провинциализмом». Слишком тесная связь с движениями «своего времени» обычно предполагает забвение об этих самых опорных смыслах традиции, которыми больше всего занят Аверинцев.

стиль ритуальных заклинаний – когда-то господствующие формы дискурса – теперь отошли в маргинальную область, к партийно-патриотической прессе. Тогдашний маргинальный стиль – беззастенчивый междусобойчик со словесными ухмылками, гримасами, подмигивающими передернутыми цитатами – занял центр публичной речи. Но сло́ва, уважающего свой предмет и своего слушателя, и теперь, как тогда, не слышно.

«Нарушение общественного неприличия», как назвал свои тогдашние занятия Аверинцев, естественно, не сводится к находке достойного стиля: это находка себя как человека среди людей (а не, скажем, одинокого волка в окружении верных русланов), думающего и говорящего человека среди думающих и говорящих людей. Возрождение содержательного общения – точнее, самой его возможности, в которой было отказано, кажется, всеми обстоятельствами. В самом деле, с кем общаться, когда

Я один. Все тонет в фарисействе,

а самые популярные поэты рифмуют «Рильке» с «кильки» и с «парилки»[1].

Если кто-то скажет, что находка себя как доброжелательного собеседника внушающих тебе доверие ближних (с которыми, как говорит Аверинцев, чувствуешь себя «в страстном и тайном сговоре») – не такая великая новость, я напомню, что ничего более редкого мы уже давно и, боюсь, нигде не встречаем. Эта творческая позиция утрачена не только в подсоветском варварстве: ее утратой мучится

[1] Божественно
после парилки
В реликтовом озере Рильке.
(А.Вознесенский)

современное искусство и современная мысль далеко за пределами нашей катастрофической социальности. Читатель (зритель, слушатель) – чужой; он или твой потенциальный обидчик, или (теперь чаще) – объект «овладения», объект твоей творческой агрессии. Отщепенство художника и мыслителя – уже не тема, как в классическом романтизме с его дуэльным «вы», «вы все»: это само вещество, из которого сложены новейшие сочинения, вещество *неадресованности*. То, что Аверинцев заговорил *с* людьми, *к* людям (к «своим» и еще более – к тем, кто могут стать «своими») – это перелом инерции, который можно вполне оценить только на фоне всеобщего состояния гуманитарного творчества. Вероятно, холод советской бесчеловечности способствовал этой странной, ненаучной находке: находке *себя* как *себя для другого*. И, конечно, слово, сказанное с этой позиции, не могло не оказаться новым.

Я бы сказала, по-новому новым: ведь новизну по инерции ищут в «идеях», «приемах», «концепциях», «парадигмах» – там, где скорее всего открытие и маловероятно, и не слишком существенно. Исчерпанность новизны такого рода – как известно, тема постмодернизма. Новая новизна, сообщенная Аверинцевым, необходимая и естественная, так много вобрала в себя из интенций прошлого, «*родного и вселенского*», «*разлистанного по всей вселенной*», что масштаб ее трудно оценить по достоинству. Это и слово продолжения, и – часто – слово возражения, но возражения, возможного только изнутри.

Самым простым и поверхностным образом эту новизну можно уловить как негативную: как не-совпадение мысли Аверинцева ни с одним из полюсов традиционного раздвоения на «западников» и «славянофилов» (со всеми

конкретизациями, в которых это противопоставление осуществлялось: «почвенников» и «космополитов», «мистиков» и «рационалистов» и т. п.). Но не только этого раздвоения! Противоположности «интуитивистов» и «логицистов», «романтиков» и «скептиков», «модернистов» и «консерваторов», «гностиков» и «агностиков», «индивидуалистов» и «соборян», «фундаменталистов» и «либералов»; в случае нашей книги – исследователей поэзии, идущих от «человека» (биографии, психологии, исторических и других внетекстовых обстоятельств) – и тех, кто ограничивается «текстом» и «текстами».

Золотая середина. Аристотелева этика, принятая как познавательный метод. Sophrosyne, здравомыслие или целомудрие, слово античной мудрости и христианской аскетики. Это слово, вероятно, – одна из тех напряженных точек, в которых описанная для нас Аверинцевым встреча «Афин» и «Иерусалима» в самом деле дала синтез, а не компромисс[1]. В работе, посвященной специально аристо-

[1] Я не могу удержаться здесь от одного общего рассуждения такого рода, которые не пристали читателю Аверинцева, усвоившему его уроки:от рассуждения, для которого у меня слишком мало конкретных знаний. Тем не менее, мне кажется существенным то, что две эти традиции в случае «благоразумия» сошлись своими отрицательными, критическими или рефлектирующими компонентами. В той огромной панораме, которую разворачивает Аверинцев в томе «Риторика и истоки европейской литературной традиции» рефлективному традиционализму принадлежит срединное место между мифической, архаически бессознательной фазой и внетрадиционной, безметафизичной рефлексией. Рационализм и рефлексия, «методическая самопроверка» выступают в этой триаде как отрезвляющее, проясняющее «архаику» упражнение человеческого ума. То, что описано как традиция «Иерусалима» при этом как будто остается вне собственного развития. Его проясняет та же рефлексия схоластики. Однако мы знаем, что христианская традиция – в своей аскетике – выработала собственную «школу недоверия себе» или «трезвения», которую можно представить как альтернативу рациональной реф-

телизму в русской традиции (собственно, нехватке в ней аристотелизма[1]) Аверинцев достаточно полно дает представить новизну такой познавательной и этической – политической в аристотелевском смысле – позиции в отечественной истории: вообще говоря, собственную новизну. Но еще задолго до этой ясной и открытой рефлексии читатели и слушатели Аверинцева могли ощутить неслыханную для нас новизну восхищения здравомыслием в его лекциях

лексии. «Трезвение» ставит под вопрос не «ум», а «сердце» (или «чувство»: ср. «Очистим чувствия, и узрим...»), не порядок умозаключения, а некоторое начальное восприятие вещей. В результате такого рода «взвешивания себя» новые, аскетические тексты обыкновенно не меньше отстоят от библейских, чем философские труды от мифических повествований: достаточно сравнить Псалмы Царя Давида с монашескими «Тропарями и молитвами по Кафисмах» этих Псалмов. «Архаическая бессознательность» и здесь укрощена и прояснена: только в данном случае это не столько наивность суждения, как «наивность», «неумеренность» библейского *чувства*. Многие цвета этого чувства – безжалостный гнев, отчаянная печаль, унылая жалоба, страстное желание, простой восторг победы – уже никогда не явятся в неотрефлектированном виде после практики «внимания себе». Их явление будет просто знаком душевной, «сердечной» ошибки, не менее предосудительной и легко квалифицируемой, чем ошибка логическая в рациональной рефлексии. В этой работе укрощения и устроения «сердца» или созерцания и расцветает представление «здравомыслия» или «целомудрия».

Что же касается «положительной» компоненты двух традиций, мифической бессознательности и библейского исступления, то представить что-то похожее на их синтез все-таки трудно...

[1] «Христианский аристотелизм как внутренняя форма западной традиции и проблемы современной России» // Риторика и истоки европейской литературной традиции. М.: Языки русской культуры, 1996. С. 319–329. Интересно, что отсутствием в России Аристотеля был озабочен такой далекий от С.С.Аверинцева человек, как Венедикт Ерофеев. В присутствии автора этих строк он не раз говорил, что заставил бы каждого школьника в России изучить ... боюсь соврать, какой именно из трактатов Стагирита. Кажется, «Логику». Ср.: «Не помню кто, то ли Аристотель, то ли Аверинцев сказал...» («Василий Розанов глазами эксцентрика»).

и писаниях. Восторг безмерностью, безумием, «высокой болезнью» – это мы знали; с другой стороны – мы знали и резиньяцию романтизма, холодную и расхолаживающую трезвость «нормального» и «обычного», понятого как область «низкого», тривиального, редуцированного, вроде как в пушкинском:

Он звал прекрасное мечтою,
Он вдохновенье презирал.

Но *поэзия* здравомыслия и меры была противопоставлена в равной мере и тому, и другому! И то, и другое были в сравнении с ней недостаточно парадоксальны! Они были инертны и монотонны – и только умеренность, мера играла, как радуги в отграненном стекле. К этому трудно было привыкнуть.

И, пожалуй, труднее это было для навыков чувства, чем для умственных привычек: ведь чувство должно было чрезвычайно измениться, из «эмоции», «аффекта» стать умным чувством – то есть вернуть себе ту меру содержания, которое несло славянское слово «*чувство*»[1], еще сохраненное в употреблении Пушкина:

Они меня любить, лелеять учат
Не смертные, таинственные чувства...[2]

[1] *Благочестие же в Бога, начало чувства; безумнии же досады суще желатилие, возненавидеша чувство; устне мудрых связуются чувством: сердца же безумных не тверда* (Притч, 1,7;22; 15,7). Ему противопоставлено *нечувствие, окамененное нечувствие* как лишенность всякого восприятия, и эмоционального, и интеллектуального, невменяемость.

[2] Между прочим, следующие строки того же стихотворения:

И нас они науке первой учат:
Чтить самого себя...

с их большим и свободным значением «науки», быть может, подсказывают нам, в какую сторону смотреть, говоря о *научности* трудов Аверинцева.

Однако в самом деле не меньше должен был измениться и «ум»[1]. И эта дихотомия – эмоции и интеллекта – как другие напрасные раздвоения, должна была быть отставлена ради чего-то третьего, общего, из которого эти раздваивающиеся ветви исходят.

Таким общим для «судьбы» поэта и его «текста» во вступительном объяснении собственного метода Аверинцев называет «морфологический принцип (как сказал бы Мандельштам, формообразующий порыв)» (Поэты, С. 10).

Общий герменевтический метод Аверинцева, к чему бы он не прилагался, имеет в виду погружение в ту глубину, где простейшим дихотомиям не принадлежит ни первое, ни последнее слово. Не первое – потому что в них проецируется что-то более раннее, общее, третье. Не последнее – потому что в энергии их контраста заключено их будущее или возможное сопряжение, живая гармония. Представление о гармонии здесь чрезвычайно далеко от расхожего, имеющего в виду что-то вроде мутного компромисса, отбрасывания «крайностей»: здесь это сопряжение полярных начал в их чистоте и неуступчивости, игра сопряженных, но не слившихся начал. Именно поэтому «золотая середина» ответственного понимания оказывается такой многоцветной в сравнении с монотонностью последовательного выбора одного из двух (о чем речь шла выше). Золото этой середины – динамическая неисчерпаемость значения. Такой неисчерпаемости отвечает понимание, а не толкование[2].

[1] Именно неизменившийся ум, «ум умников», высмеянных Честертоном, ум, принципиально отстранившийся от «памяти сердца» обычно и не принимает метода Аверинцева.

[2] «Поэтому Мандельштама так заманчиво понимать – и так трудно толковать» (Поэты, С. 273).

Отношение понимания продолжает текст, тогда как истолкование неизбежно редуцирует его – обрывает, если не отменяет. Образцом гармонизации для Аверинцева оказывается поэтика Мандельштама с сопряженными в ней остро смысловыми и «блаженно-бессмысленными» интенциями. Недаром вообще любимый исследовательский сюжет Аверинцева – встреча: начиная с первой встречи, Греции и Рима, в его «Плутархе». Встреча контрастных традиций, времен, возможностей. Быть может, перекресток, скрещение путей – такой же сквозной символ мысли Аверинцева, как «лесные тропы», Holzwege – мысли Хайдеггера. В самом письме Аверинцева встреча реализуется как одновременная работа образного и понятийного слова, аналитического рассмотрения вещей и созерцания их целого, прояснения их – и очерчивания той зоны темноты, которая должна остаться в них темной.

В сравнении с мандельштамовской гармонизация, которую производит Аверинцев, – не такая взрывная. При всем внимании к «ночному», условно говоря, началу, «дневное» явно преобладает. Прекрасное описание вергилиевского «настоящего» (см. эпиграф) представляет и настоящее как встречу – прошлого и будущего, таинственной глубины и таинственной широты. Можно заметить, что вдохновение Аверинцева тяготеет ко второму участнику встречи – к будущему и к широте. Архаическая глубина, мифическое, иррациональное, столь привлекательное для гуманитарных ученых и художников в нашем столетии, не становилась прямой темой его исследований (за исключением размышлений о Юнге). Такого рода просвечиванию бессознательных глубин не подвергаются и «Поэты» настоящего тома. Символы, о которых идет речь в статьях о

Вячеславе Иванове и даже о Сирине – не символы из юнговской глубины, это культурно и религиозно просветленные символы, общие другим образом, чем вспыхивающие заново, всегда как впервые, символы «коллективного бессознательного». Скорее их можно было бы назвать «общим надсознательным».

Авторская, индивидуальная поэзия – быть может, не менее трудная для такого метода вещь, чем фрейденберговский «тотемизм» или pensée sauvage. И не только потому, что неповторимое и индивидуальное, как известно, ускользает от анализа, оставаясь при этом центром эмоционального восхищения (антиномия риторической культуры, захватывающе описанная Аверинцевым[1]). В конце концов, *неповторимое* исследователь может описать как художник, как портретист. Но кроме двух проекций «формообразующего порыва», о которых речь шла выше, о встрече «личной судьбы» с надличными, внеличными формами искусства (с тем, что Пастернак в «Охранной грамоте» назвал «хаосом мастерства»), нельзя обойти еще одну составную поэзии: саму поэзию.

Теперь мне придется говорить о неприличных вещах. О том начале, которое также внелично и обще, как мир форм, и так же потусторонне индивидуальной судьбе, как они; о том, к чему индивидуальный артистический дар причастен, но само оно анонимно, как тот самый *«шепот»,* который *«прежде губ уже родился»*. Я имею в виду то, что называют Музой, «музыкой», «манией», «вдохновением» – и что никак не представляет собой условной рито-

[1] «Проблема индивидуального стиля в античной и византийской риторической теории» // Риторика. С. 220–229.

рической фигуры. Я сказала бы, что не говорить об этой аморфной всеобщей содержательной стихии особенно трудно в связи с поздней поэзией, рожденной в кризисе «готового слова»; но боюсь, что у поэзии с «готовым словом» небеспроблемные отношения были всегда, пускай и не такие враждебные, как в дни Верлена и позже. Я думаю так потому, что, в отличие от Риторики, Поэтика не может миновать темы «поэтического неистовства» (даже если смягчает эту необходимую для поэта черту альтернативным даром – «гибкости»)[1]. А эта *мания* (рецидив она архаической бессознательности или ее вечное присутствие в глубине традиции, подобное присутствию сновидения в человеческой жизни) не может успокоиться в «готовом слове», «готовом жанре»: она разве что набрасывает на себя эти покровы, как Ночь и Хаос у Тютчева. «Готового слова» для описания сновидений – строгого описания – нет. Как раз *строго,* то есть внимательно, без подгонки под ответ, этот мир метаморфоз или рождения («Все произведения мира... говорят о своем рождении», «Охранная грамота») описывает *неготовый* язык.

Но если риторической культурной традиции так трудно говорить о неповторимом, то для этого общего, повторимого, точнее сказать – Того Же – не найдено даже пристойного названия. Я, может быть, вовсе не решилась бы говорить о нем, если бы у него, кроме запрещенных слов вроде «вдохновения» или «музы», не было современно-

[1] «Поэтому поэзия – удел человека или одаренного, или одержимого; первые способны к [душевной] гибкости, вторые – к исступлению». Аристотель. Поэтика // Сочинения в 4-х т. М., 1983. Т. IV. С. 664. Переводчик, М.Л.Гаспаров, передает здесь словом «гибкость» греч. euplastos, способность живо воспринимать впечатления извне, а словом «исступление» – способность покидать себя.

го научного описания: однако, его предпринимают – правда, не в филологии, а в психологии, продолжающей линию Л.С.Выготского. Я имею в виду работы А.А.Пузырея и его лаборатории, благодаря которым «человек творческий» получает свою легитимацию, и та общая психическая реальность, в которую погружается поэт, когда перестает быть «человеком биографическим», обретает какую-то конкретность.

В том, что Аверинцев назвал свой том «Поэты», а не «Статьи о поэзии», – большая мудрость. Внеличное начало «поэзии» нам дано уловить только в его личных, индивидуальных реализациях. «Мир Мандельштама» – как-никак ощутимая реальность, но что такое «Мир Поэзии»? Собрать «Поэзию» из «Поэтов» предоставлено читателю. И место «судьбы» или «души» автора в этом собирании не однозначно. Легче всего предложить просто вычесть эту составную (волевую атаку Цветаевой, элюзивность Мандельштама и т. п.), чтобы остаться с «чистой поэзией» в их сочинениях. Но ведь именно следование собственным, так сказать, на роду написанным свойствам, выводит автора за пределы «литературы» к поэзии как событию: пути через внеличное в это имперсональное пространство нет. То, что мы называем поэзией, ее – цветаевскими словами – *легким огнем:*

Легкий огнь, над кудрями пляшущий –

вспыхивает над самыми странными и неприглядными личными свойствами, но никогда не вспыхнет над осмотрительным отстранением от себя, над вынесением «своего, слишком своего» за скобки... В таком случае мы останемся всего лишь с «хаосом мастерства» – или с искусствове-

дением в форме искусства. Я почему-то не думаю, что и в эпохи самых формализованных, канонических форм дело обстояло существенно иначе и организующая целое «внутренняя тяга» могла быть иной, не предельно интимной.

Другое дело, что этим крайне интимным и предельно личным может быть не какой-то частный интерес или страсть или идиосинкразия или злополучный «комплекс» (к чему мы привыкли в позднейшем искусстве), а нечто другое. Им может быть преданность ходу медитации, движению смысла, которое не принадлежит и не может принадлежать автору, как показывает Аверинцев в большом исследовании о Ефреме Сирине. Им может быть «самая жизнь души», «безмолвная глубина сердца», как он описывает «лирическое я» Нарекаци. Вовлеченность в исторический замысел, в разгадывание «знамений времени», в ход будущего – к чему сводится личный интерес Вергилия. Три поэта первой части тома так преобразили собственные черты, что портретист становится иконописцем (Сирин и Нарекаци) и скульптором (Вергилий): на лице восточных поэтов остается только то, что высвечивает последний свет, а черты Вергилия как бы выглажены океаном большого времени – так соль и вода обрабатывают гальку. Но это лицо человека.

Оставаясь в отношении понимания, а не толкования тома Аверинцева, можно сказать, что эта простая мораль и суммирует в конце концов каждый из опытов книги: И это лицо человека. И это лицо человека. И это.

Лицо человека, занятого чем? Быть может, ответив на этот вопрос, мы приблизимся к ответу на другой: о мере поэта, который не меньше, чем поэт. Возможно, мое расширение вергилиевской характеристики на всех героев книги не-

законно, но хочется ответить так: *разумением настоящего*, такого, как оно описано в словах Аверинцева, взятых в эпиграф. В этих – *настоящих* словах *таинственная глубина* слов из прошлого (новозаветный стих: «*Чтобы и вы могли постигнуть со всеми святыми, что широта и долгота, и глубина и высота»,* Еф.3,18) раскрывается навстречу *таинственной широте* еще не сказанных будущих.

Если же мы, говоря о поэзии, перестанем думать об истории (что невозможно с Вергилием, но допустимо с другими авторами), то можем назвать это «разумение настоящего» и иначе, по-гетевски, – «встречей с первофеноменом».
На этом я и кончу мою попытку очертить метод герменевтики Сергея Сергеевича Аверинцева: метод другой рациональности.

1997

Два отклика на кончину Сергея Сергеевича Аверинцева

1. ПАМЯТИ СЕРГЕЯ СЕРГЕЕВИЧА АВЕРИНЦЕВА

О памяти человека обычно начинают говорить тогда, когда он уходит от нас. Но в действительности не смерть – начало этой памяти: мы живем, окруженные памятью о себе, мы ее вырабатываем. Эта прижизненная память называется «доброе имя» и значит для современников так много, что они вряд ли могут отдать себе в этом отчет. С особенной силой это относится к Сергею Сергеевичу Аверинцеву. Память о его присутствии составляла важнейшую часть нашей жизни – в Советском Союзе, а потом в России – уже долгие, долгие годы. Я говорю «нашей», оставляя за читателем право присоединиться или нет к этому «мы». Ожидание новых работ Аверинцева, его новых высказываний, его точного и открытого слова, обеспеченного, как, я думаю, ни у кого из тех, кто говорит у нас публично. Обеспеченного добросовестным широчайшим знанием, сердечным опытом, умственным трудом, верностью (это любимое слово Аверинцева) – верностью чему? Заданию человека, которое он хорошо понимал: он знал, что за это отдают жизнь:

> За гремучую доблесть грядущих веков,
> За высокое племя людей.

Этого слова мы больше не услышим. В отсутствии Аверинцева начинается другая жизнь. Для меня, во всяком случае, это так. Нужно признать, что отчасти эта другая жизнь уже началась – лет десять тому назад, с его удалением из наших долгот. Но как отчасти! Вена, что ни говори, расположена на нашей планете.

Память о том, что есть Аверинцев, что мы с ним участвуем в одной жизни, эта память утешала и ободряла: здесь, сейчас, при нас продолжается праздник мысли, и, стало быть, в нашем отечестве и в мире не все пропало. Эта память возвращала вещам их истинную меру: «безумие!» «безумцы!» – говорил не то чтобы гневно, скорее изумленно, глядя на окружающую суету, на готовность коллег и знакомых влипнуть во что угодно ради мгновенной выгоды или пресловутой «необходимости» (что, дескать, поделаешь, «так нужно»). Эта память внушала надежду на то, что все, что ты сделаешь стоящего, будет замечено и понято (как замечательно сказала об этом Н.В.Брагинская: «умер великий русский читатель») – и все безответственное не пройдет незамеченным. Да, это тоже надежда: надежда на то, что кому-то важно, чтобы ты не утратил своего достоинства. Без такого страха обидеть кого-то собственной глупостью или низостью наступает самое тяжелое одиночество.

Память Аверинцева – память (повторяя легендарные слова Императора Николая I о Пушкине) «умнейшего человека в России». Память об уме здравом, ничем не искаженном, дружественном бытию, сердечном (бессердечность, «безутробие» и глупость – синонимы в библейском языке), веселом (игра, веселость входит в образ Софии Премудрости Божией, как он часто напоминал) и поэтичном (он хорошо помнил, что в своем начале, в своей псалмической простоте богословие – не дискурсивно изложенная

доктрина, а поэзия). Память об уме, которому открыты широчайшие перспективы человеческой культуры и то, что ей движет: образ человека мыслящего, человека действующего, «человека словесного» – человека, которого любит Бог.

Это память о возможности свободы в самых несвободных условиях. Это, наконец, память о памяти. Конечно, сразу же вспоминается знаменитая фантастическая память самого Сергея Сергеевича, который часами мог читать наизусть стихи – по-русски, по-немецки, по-французски, по-гречески... Однажды я спросила его об одном слове из Акафиста Богородице, о первом его слове – «взбранная». Мы ехали в такси, и, быстро ответив мне о «взбранной», hypermachos strategos, Сергей Сергеевич стал читать весь Акафист по-гречески – и кончил только потому, что шофер сказал: приехали! Но я имею в виду не только эту профессиональную память словесника. Я думаю о той памяти, которая лежит в основании и ума, и сердца, о той, которую древний русский книжник, Иларион Киевский, в похвале князю Владимиру назвал «памятью будущей жизни» («откуду испи памяти будущия жизни сладкую чашу?»), памятью того, что

до небес – милость Твоя,
до облаков – верность Твоя

(Пс. 56 57 в переводе С.Аверинцева; словом «верность» он передает то, что традиционно переводится как «правда», «истина»).

Голос, звучавший во всем, что он писал (будь это академический этюд или газетное интервью или частное письмо), всегда нес в себе эту радостную память, и она обладала пробуждающей силой, она выкликала читателя из его уныния и разброда. В его взгляде всегда была странная весе-

лость, озорной и заговорщицкий огонь. Он любил эту тему – тайного союза, связывающего живых и древних, человеческого заговора против небытия, которое умеет рядиться в самые разные одежды: и той свирепой идеологической власти, которой мы нахлебались вдоволь, и «либерального» беспредела.

Библейская Премудрость – Художница, которая веселясь устраивает мироздание, была его главной темой. Она и соединяла своих «верных» в этот невидимый союз.

Память Аверинцева, о которой можно думать и думать, и это думанье не перестанет приносить все новую радость, память, о которой я попыталась здесь сказать только самые первые слова, – эта память вырабатывалась его трудами. Труды Аверинцева по античной, византийской, греческой и сирийской словесности, по библеистике, по русской, немецкой, французской поэзии XIX–XX веков, его философские и богословские очерки принадлежат не только русской, но мировой культуре: они с благодарностью приняты ей. Мне много раз приходилось быть свидетелем того, каким почтением пользуется их автор во всей культурной ойкумене: к его голосу с почтением прислушивались коллеги-классики, богословы, библеисты, гебраисты, слависты в Западной и Восточной Европе (особенно славянской). Он был почтен многими званиями и премиями и – что, вероятно, еще большая честь, какой не могут обеспечить никакие «технологии успеха», – дружбой самых значительных людей нашего времени, среди которых был папа Иоанн Павел II. На мировых форумах его голос звучал как голос русской культуры. В России он – своими переводами с латыни и новых европейских языков – давал услышать голос духовной традиции христианского Запада. Пушкин в шутку называл себя министром иностранных

дел на русском Парнасе. Аверинцев исполнял ту же должность, и не только на русском Парнасе, но, осмелюсь сказать, и в русской Фиваиде.

Аверинцев создал новый жанр гуманитарного творчества – точнее, он сам и был этим новым жанром, которому нет названия в наличной номенклатуре «специальностей». Эта внесхемность порой смущала его самого. Както в Риме, в гостях у Кардинала Ратцингера, все приглашенные должны были представляться, называя свой род деятельности. Наш молодой спутник N уверенно рекомендовал себя: «Специалист по сирийской агиографии». Мне помогли, представив меня «поэтом». Аверинцев смущенно говорил что-то «вообще» – и потом огорченно сказал: «Счастливый N! знает, кто он такой. А я... как назвать то, чем я занимаюсь?» и в самом деле: как? Может быть, мы остановимся на дорогом Сергею Сергеевичу слове *филология*: любовь к слову, дружба со словом, словом человеческим и словом священным. Филология, которую Аверинцев определил так: *служба понимания*.

2004

2. СЛОВО АВЕРИНЦЕВА

> История русских иллюзий и фантазий, русских заблуждений изучена гораздо более внимательно и обстоятельно, чем история русской здравой мысли.
>
> *С.Л.Франк*

Мы простились с нашим великим современником и соотечественником: с человеком, который представлял собой такую удивительную редкость и среди своих современников, и среди своих соотечественников, что сама его принад-

лежность тем и другим казалась едва ли не нарушением порядка вещей. Поверхностный взгляд мог видеть в Сергее Сергеевиче Аверинцеве анахронизм (в наше время такого не бывает!) и, так сказать, а-топизм (в нашей стране таких быть не может!). Но только то, что противоречит такого рода порядку вещей, и обладает подлинным существованием; оно и составляет историческое событие. Разговор о том, «всем» или «не всем» было слышно и нужно это слово, оставим «нашей святой молодежи»[1].

Об одном святом сказано, что он не молился, но сам был молитвой. Так и об Аверинцеве можно сказать, что он не то что посвящал нас в историю великих встреч (таких, как встреча Афин и Иерусалима в истории христианства) – но сам был такой встречей. Его мысли, его суждения, его уникальный стиль несли в себе эту встречу. Прежде всего, встречу глубочайшей, изощренной гуманитарной учености – и личной веры, традиционной церковной веры, которая невозможна без «сердечной простоты». Встречу блестящего интеллектуализма – и художественной интуиции. Встречу отечественной традиции – русской и шире, православной – и сокровищ европейского Запада, воспринятых со всей отчетливостью, со всеми различениями, на необходимости которых он настаивал. Встречу временной глубины традиции, открытой для него вплоть до раннебиблейских и раннеантичных слоев, – и самого острого чувства современности, критического, политического острия

[1] В удивительном и, увы, типичном для актуального журнализма развязном и неряшливом некрологе, подписанном «Отделом культуры», утверждается: «А если просто сказать, что умер Аверинцев, у большинства это сообщение не вызовет душевного трепета, так как Аверинцев не был мыслителем для всех и *человеком для всех (!)*... Независимая Газета, 25 февраля 2004.

момента. Самой ответственной серьезности – и способности к игре, к комическому смягчению взгляда на вещи (так он напоминал о комической составной Премудрости, Софии, которая передает библейское «хохма»). Погружения в мысль, требующего самого радикального уединения, – и тяги к общению, к сообщению того, что открылось ему в этой мысли, «всем, всем» (я вспоминаю нашу случайную встречу в конце 70-х на улице Горького, когда Сергей Сергеевич стал рассказывать о поразивших его открытиях, касающихся арамейского субстрата Евангелий, – и потом обвел глазами торопящуюся московскую толпу и воскликнул: «Мне всем, всем им хочется это рассказать!»).

Встреча (точнее, целый хор встреч), которую он собой являл, была особого качества. Она равно противостояла и бесформенному эклектизму, неразличающему «всеприятию», мутной смеси всего на свете, столь характерной для нашей «поликультурной» эпохи, – и как будто противоположной этому настроению невротической замкнутости в «своем», отметанию всего незнакомого как «чужого» и «враждебного», агрессивному «охранительству». И в этом ложном противопоставлении, как и во многих других, Аверинцев не уставал напоминать, что правда может нарушаться в двух полярных направлениях – и обыкновенно так оно и случается. «У дьявола две руки, – говорил он, – и по-настоящему противоположны только вещь и ее ложное подобие: не поэзия и проза, скажем, а настоящая поэзия – и дурная». Мудрое здравомыслие, рыцарем которого он был с самых первых своих работ, сама по себе была встречей: встречей классического аристотелева идеала «золотой середины» как равной удаленности от двух противоположных пороков – и библейской традиции Премудрости.

И как в Пушкине, в Аверинцеве «здравая русская мысль» была исполнена открытости и доброжелательности, внутренней свободы, точности и тихого веселья. Как удивительно было это веселье в хмурые мутные годы идеологии! Глядя на Аверинцева, мы чувствовали: вот сопротивление, которое покрепче иной политической борьбы; вот радость, которой никто у человека отнять не может.

Вы палкой нас не умирать учили, –

писал Пастернак Брюсову. Аверинцев по существу учил своих читателей и слушателей тому же: не умирать, не умирать душевно, не умирать сердечно, не умирать интеллектуально и нравственно. Но орудием его была не палка: скорее своего рода волшебная палочка. Или дирижерская: он поднимал ее – и мировой оркестр звучал. Он поднимал ее – и мы во всей силе могли пережить радость и честь принадлежать человеческому роду, создавшему трагедии Эсхила и псалмы Царя Давида, мозаики Киевской Софии и строфы Мандельштама.

Так сложилась история (или, словами из стихов Аверинцева, «так все сошлось»), что не поэт, не философ, не автор большой прозы (что привычнее для России), а человек по существу не определимого рода словесного творчества выразил то, в чем больше всего нуждалась эпоха, что более всего давало ей надежды и свободы. Начало этой «эпохи Аверинцева» – конец 60-х, ее апогей – 70-е – 80-е годы. В самой жанровой неопределенности слова Аверинцева (что это: философия культуры? традиционная филология? общая герменевтика? прикладное богословие? наконец, поэзия в новой, понятийной и дискурсивной форме?) я вижу его радикальную актуальность – не только в отечественной, но в европейской ситуации.

Итальянский друг Аверинцева профессор Витторио Страда написал в некрологе так: «Его служение было плодом русской культуры, частично и чудом сохраненной вопреки всем невзгодам советской эпохи и именно в нем, родившемся в 1937 году, пережившей свое возрождение и обновление»[1]. Задержимся на двух этих положениях – о сохранности и об обновлении.

В самом деле, сохранность этой традиции была чудом. Аверинцев вырос в семье и в кругу внесоветских людей (тех, кого называли «бывшими», «старорежимными» или, крепче и проще, – врагами народа), среди книг, изданных в старой орфографии и, волей обстоятельств (болезненности, не позволившей ему до 5 класса посещать школу), «неестественно мало для советского человека знал обо всем советском» (С.С.Аверинцев. София – Логос. Словарь. Киев, Дух и литера, 2000. С. 418). Но что он кровно знал, это динамику русской истории: его отец, ученый-естественник, был сыном крестьянина и закончил германский университет; от отца он слышал Горация на латыни. Я навсегда запомнила лицо его деда на старинной фотографии: умное крестьянское лицо человека, одетого в городское платье. Этот человек ясно выраженного интеллектуального призвания родился в крепостном сословии! В памяти семьи Аверинцева была страна, в которой открывались такие траектории жизни: из крепостной деревни к геттингенскому профессорству.

Этот чудом сохраненный мир, занимавший комнату в коммунальной квартире, естественно, не был музейной резервацией: это была осажденная и осаждаемая крепость. Мысль о верности – одна из магистральных мыслей Аве-

[1] Аверинцев – душа филологии // Corriere della sera, 24 -02-2004.

ринцева – была выношена им и оплачена с детства. В его случае конформность окружающему обществу (обществу, подчеркну, а не «властям»), была бы не результатом неведения, как для большинства его ровесников, а сознательным отречением от уже известного. Поблагодарим Бога за то, что у странного, одинокого, крайне робкого – по воспоминаниям всех, кто рано познакомился с ним, – и болезненного мальчика каким-то образом достало сил не совершить этого шага. Привычно мы говорим в таких случае о «силе» – но говорить надо о любви. Любовь к тому, что он *уже* знал, и не позволила ему принять то «причастие буйвола», о котором писал Г.Белль.

Когда, с середины 60-х, Аверинцев заговорил публично, мы услышали слово, которое не должно было звучать на наших пространствах: все подобное ему, казалось, было истреблено на поколение, а то и на два прежде. Все в этом слове было вопреки вероятному: и прежде всего, его доверие и почтение к слушателю, доверие и почтение к предмету мысли. О многих именах, темах, концептах мы впервые услышали от Аверинцева (и это не только византийские древности, но и мысль XX века – Юнг, Гессе, Бультман... всего не перечислишь!). О тех, что говорили и до него, мы услышали совсем другое. Ведь речь в то время могла быть обращена к двум адресатам: к начальству, к идейным надзирателям – и к некоему «простому человеку», для которого нужно излагать все попроще, все «основное», «не заумное». Никто так не презирал собственного народа, как те, кто говорили от имени «народности»: «наш читатель не поймет!»

Речь Аверинцева была обращена к друзьям, к людям, о которых он не решил заранее, что «этого им не нужно», «этого они не поймут». И выйдя с доверием к неготовым

людям (я сама была таким неготовым человеком, для которого в начале каждое десятое, вероятно, слово в текстах Аверинцева было просто незнакомо), он и сделал их такими, каким можно доверять, с какими можно разговаривать. Мы услышали обращение к миру, к слову, к читателю, не изуродованное недоверием и заносчивостью. Голос наследника огромной истории человеческого творчества. И это был голос понимания («филология – служба понимания») и хвалы («Похвальное слово филологии», опубликованное в журнале «Юность», одна из первых его публикаций).

Не у всякого получится такой рискованный жест: можно получить в ответ то самое «Не понятно!», которому учили десятилетиями. Аверинцеву был дан дар убедительности. Для начала, он располагал необозримыми знаниями, а знания тогда еще не перестали уважать. Затем, Аверинцев был истинным ритором. Он выработал совершенно особый язык, на котором можно говорить о высоком, не впадая в ходульность. Он прекрасно чувствовал полное крушение бездоказательного слова, слова-лозунга, он знал опустошающий опыт недоверия XX века. Он знал опасность монолога: правильно построенное утверждение, по законам его риторики, – это утверждение, которое предполагает, что говорящего можно спросить, переспросить о сказанном. Автор должен ожидать вопроса и возражения, и первым ставит вопросы к собственным утверждениям. Это один из основных принципов Аверинцева. В своей новой риторике он исходил из ситуации кризиса нравственного языка, кризиса богословского языка, кризиса лирического языка в послекатастрофическом мире. Слово, которое он предлагал, всегда имело в виду возможное возражение себе – и не пыталось просто перекричать сомнение слушателя.

Это слово можно назвать *новой апологетикой*. Аверинцев ведет свой разговор о смысле и смыслах, свою защиту слова перед новым вызовом времени: это, по его определению, уже не неверие во все трансцендентное, как бывало в классическом позитивизме, а «неверие в слово как таковое, вражда к Логосу». Он продолжает разговор об «иерархических априорностях» с «современным человеком», который хочет начинать все с чистого листа, без малейших априорностей, и которому самый намек о каких бы то ни было иерархиях внушает отвращение. Говорить убедительно с таким человеком можно только в том случае, если ты принимаешь его позицию всерьез, если ты признаешь ее определенную правомочность. Те, кто с позиции «вечных ценностей» просто призывают громы небесные на нигилистов, не говорят ничего. Это не слово, а «слова, слова, слова». Да и само их обладание этими «вечными ценностями» вполне законно ставится под вопрос.

Новизна слова Аверинцева – и его мысли, и его чувства, поскольку это одно (то, что в нас воистину *понимает*, – не рассудок, а «сердце человеческое», как много раз он повторял) – эта новизна не ощущается теми, кто привычно ищет нового на знакомых путях: именно там, где постмодернизм объявил исчерпанность всякой новизны (и в этом несомненно прав). *Другую новизну* Аверинцев обнаруживает там, где менее сочувственный взгляд видит лишь рутинный консерватизм. Так, в одной из своих поздних работ – об Анне Ахматовой, самом «неоригинальном» с внешней стороны, самом «не странном» поэте Серебряного века – Аверинцев отмечает эту радикальную новизну, отличающую ее «бедную» поэтику от всех «богатых», современных ей: новизну «хоровой личности» Ахматовой, иначе говоря, – «церковной личности», в любом своем са-

мом приватном переживании соединенном с неким «мы» («Все мы грешники здесь, блудницы»). Это новизна не отдельных форм, не отдельных «идей» – это забытая новизна неодинокого в самой своей глубине самочувствия среди давным-давно запертого в «абсолютно индивидуальный опыт» культурного человечества Европы.

Так мы переходим к размышлению о втором тезисе В.Страда: тезисе об обновлении русской культуры в Сергее Аверинцеве. Да, Аверинцев пришел в одичавшее советское общество с огромным наследием Серебряного века, знакомого ему по-домашнему, обдуманного, выверенного. Но он не просто извлек эти сокровища из забвения и поделился ими с обнищавшим современником. Он *ответил* Серебряному веку, последней эпохе свободного русского слова.

Как всем известно, Серебряный век был жестоко оборван, его просто «закрыли», выслали на «философском пароходе», вычеркнули из учебников истории и литературы. Его духовные задачи только теперь, и очень робко, начинает вспоминать церковная история. Это богатейшее и взволнованное время, время предчувствий и догадок как будто осталось без продолжения и ответа.

Конечно, это не совсем так. Серебряному веку отвечали на родине немногие из его выживших участников (Ахматова, Мандельштам, Пастернак) в своих поздних сочинениях. Его продолжал и восполнял опыт гонимого Православия. Его обдумывали, передумывали и возражали ему мыслители Русского Зарубежья.

Но все же самым полным, стереоскопическим ответом Серебряному веку – и, соответственно, всей традиции свободной российской культуры, которая на нем и оборвалась, – мне представляется слово Аверинцева. Совесть, и трезвость, и терпение, и окончательное освобождение

от российского изоляционизма[1], и внимание к другому – вот «последние правды», которыми Аверинцев, наследник гонимой культуры и гонимой веры, восполнил вдохновение начала века. Он восполнил его политическую (в античном смысле политического) мысль любовью к мере и закону, той, всегда недостающей отечественному сознанию ясностью, которая связана с традицией Аристотеля. «Мера» и «умеренность» только в вульгарном представлении противопоставлена прямоте и силе. Чем Аверинцев всегда восхищался, это бесстрашием, готовностью на риск, прямотой.

Нам еще долго придется обдумывать слово Аверинцева, и это совсем не просто – уже потому, что оно никогда не выражается в форме мировоззренческой беллетристики, привычной форме русской религиозной мысли: оно заключено в конкретных филологических трудах, в том, как Аверинцев читает Вергилия и Нарекаци, Вяч.Иванова, Мандельштама и Царя Давида, Плутарха и Сирина, Жуковского и Лафонтена («Крылов и Лафонтен» – один из последних блестящих докладов Аверинцева, который мне

[1] О «вселенской отзывчивости» Аверинцева говорить не приходится. Но, кроме обыкновенно имеющимся в виду под «вселенским», собственно говоря, европейского наследства, открывающегося эллинством, в случае Аверинцева необходимо добавить еще одну огромную традицию. Как помнят знавшие его, Сергей Сергеевич называл себя «средиземноморским почвенником». «Средиземноморское» включает в себя и Афины, и Иерусалим. Когда на панихиде пели об упокоении усопшего «в лоне Авраамовом», я вдруг почувствовала, что в отношении к Аверинцеву это выражение приобретает совершенно особый смысл. Да, он любил это «лоно» не так, как это делает всякий христианин: его погружение в ветхозаветную традицию, да и в стихию средневекового иудаизма было беспримерным для человека русской культуры. Я не говорю уже о том, что конфессиональный изоляционизм, от которого не избавились самые свободные наши духовные люди, для Аверинцева был чужд и враждебен.

довелось слушать в Париже в 2002 году). В том, наконец, как он читает Новый Завет. В том, как он читает «знаки времени».

О последнем. В уже баснословные года позднегорбачевской «реабилитации веры», когда в Библиотеке иностранной литературы открывался Религиозный зал (в этот же день объявили о кончине Патриарха Пимена) среди многих выступающих говорил Аверинцев. Он говорил о том, что время гонения, время всеобщей апостасии (отступничества) дало нам почувствовать то, что человеку было гораздо труднее оценить в благополучные времена традиционных христианских государств: мы услышали Евангелие в самом деле как «радостную весть», «добрую новость»; мы вполне пережили слова Господа о том, что Он принес жизнь, и жизнь с избытком – ибо все другое, все вокруг нас со всей очевидностью было смертью... Мы вполне пережили то, что эта весть несет свободу («и узнаете истину, и истина освободит вас»), что Господь «выпускает на волю узников и тем, кто во тьме, открывает свет». Мы это пережили просто потому, что и в самом деле были в узах и темноте. Но поразительнее всего было для меня то, чем Аверинцев кончил свое слово: «Но стоит быть готовыми, что и это пройдет, и нынешняя эсхатологичность, нынешняя близость «последних вещей» померкнет, потому что история не кончается: она кончалась уже много раз. Однако этот опыт когда-нибудь вновь оживет».

Добавлю от себя еще об одной вещи, сверкнувшей тогда и померкшей к нашим дням – о вещи, прямо относящей-

Он знал и давал почувствовать силу и красоту традиции западного христианства, католического и протестантского. За пределы иудеохристианской почвы его культурное гражданство не выходило: дальневосточные и мусульманские темы никогда его не привлекали.

ся к самому Аверинцеву. Не только «радостную весть» о Жизни нам было дано почувствовать необычайно живо в те времена «серого террора». Мы въяве пережили и то, что выражает древний девиз Оксфордского Университета: «Свет Христов просвещает всех», забытое в Новое время основание христианской цивилизации, убежденность в том, что образование угодно Богу, что умственные дары даются свыше и что творчество – род служения Ему. Просвещение, которое нес с собой Аверинцев, было одновременно просвещением культурным – и просвещением духовным, оно было «Светом Христовым», который освещает всю земную жизнь человека, и высшее в этой жизни, умственное и художественное творчество. Возрождение русской культуры было одновременно культурным и церковным возрождением – вещь немыслимая в современной Европе! Она оказалась возможной у нас потому, что и то, и другое подлежало официальному искоренению. Одно вдохновение веяло в этом, и стихотворная строка сообщала чувство причастности к таинству бытия. Да, и это, похоже, прошло...

Но этим эпизодом на открытии Зала религиозной литературы я хочу сказать, собственно, не о прозорливости Аверинцева, а о его общем герменевтическом методе. О методе *мудрости* – библейской Софии Премудрости Божией, которой он посвятил столько чудесных размышлений и о которой сказано, что она «дух человеколюбивый». О парадоксальном качестве этой мудрости: одновременно глубокой, сердечной вовлеченности в происходящее – и трезвой отрешенности от него. Эта мудрость отвечает собеседникам Аверинцева – древним авторам и непосредственным предшественникам – опытом двадцатого столетия, его страданием и терпением и новым знанием о том, как выби-

рается верность. В этом, говоря совсем обобщенно, я и вижу ответ Аверинцева времени и традиции, его новое слово, продолжающее историю «здравой русской мысли»[1].

«Пока мы ставим мосты над реками невежества, они меняют русла», горько заметил Аверинцев. При новом повороте «рек невежества» (представление о нем дает цитируемый мной некролог), от дикой немоты и косноязычия к такому же дикому бесстыдному трепу, мосты Аверинцева как будто остаются заброшенными. Его слово обладало силой пробуждать от глухого невежества – не только умственного, но сердечного невежества – советского «нового человека». Постсоветского «нового человека» в его окаменеенном и непринужденном цинизме это слово, как видно, не трогает. Однако, как мы слышали от Аверинцева, история уже кончалась множество раз. И этот конец пройдет. «Мы не имеем права на отчаяние, ведь правда? – говорил мне Аверинцев в одну из наших последних встреч, – раз уж мы взялись. Раз уж мы дали слово. Разве не Вы это написали? –

«Мы выпьем за верность до гроба:
за гробом неверности нет».

2004

[1] См. наст. изд.: Рассуждение о методе.

О Владимире Вениаминовиче Бибихине

1. МЕСТО ЧЕЛОВЕКА. НА СМЕРТЬ ВЛАДИМИРА ВЕНИАМИНОВИЧА БИБИХИНА

> Нигде как в целом мире не может иметь место существо человека, чистое присутствие с его основной мелодией, молчаливым согласием.
>
> *В.В.Бибихин. «Мир»*

Владимир Вениаминович на крыльце дома, который он сам в одиночку построил, в летней темноте, со скрипкой. Владимир Вениаминович за рулем в своей уже почти самодельной машине. Среди мальчиков: «Господа! кто идет за водой?» Владимир Вениаминович в больничной постели после операции, с томиком «Илиады» по-гречески. Обрадованный и радующий голос в трубке: «Ольга Александровна?»

Эпизоды «из жизни» вспоминаются первыми – раньше, чем сочинения и мысли. Владимир Вениаминович был предан философии, которую многие профессиональные философы (собственно говоря, историки философии, критики и аналитики разнообразных готовых философских систем) сочтут «уже невозможной» – философии, которая есть образ жизни, место жизни, есть наше присутствие в мире, так, как это было для Сократа или Киркегора.

Мир – быть может, главное слово мысли Бибихина.

Мы еще не знаем этой мысли во всем ее размахе: очень многое из того, что он писал, до сих пор не опубликовано, опубликованное не обдумано читавшими и не объединено в целое. Ведь предметы его мысли так разнообразны, так, по всей видимости, далеки друг от друга: кто еще мог бы писать о Паламе – и о Беккете, о петровских реформах – и о санскритских гимнах, о Макарии Египетском – и о Витгенштейне: писать не только с большим знанием дела, но *не меняя голоса*? И сама его мысль, и пути ее изложения слишком далеки от наличных дискурсов – и от «научно-философского», «предметного», и от журналистского размышленчества, затопившего все в последнее десятилетия. Даже неожиданное слово Мераба Мамардашвили легче идет навстречу читателю, проще смыкается с нашими привычками понимания: ага, вот постулат! Если у Бибихина есть постулаты, то это постулат недоумения и постулат ускользания, речь его никогда не доходит до той точки, где ее можно ухватить, сделать формулой и затем успешно «применять». Кажется, что он просто дал обет никогда не произнести такого *применяемого* слова. Еще не отыскано самое приблизительное определение для его мысли. Что это: русская феноменология? Сам он в разговорах порой давал понять, что относит свои занятия к богословию: но к богословию в том смысле, в каком об этом говорят, рассуждая о Хайдеггере. К богословию в античном смысле, к богословию Начала, о котором еще ничего не решено. К нынешнему моменту мы совсем не готовы обсуждать это. Встреча с мыслью Бибихина только начинается. Начинается его другое присутствие. Первое кончилось.

Голос Бибихина услышали поздно. Вплоть до конца 80-х годов его знали как виртуозного переводчика сложнейших

авторов: Кузанского, Паламы, Ареопагита, Хайдеггера, Витгенштейна. Собственные труды дожидались своего времени. Древние и новые языки он знал превосходно. Язык, слово составляли постоянный предмет его мысли. Одним из главных, определяющих людей своей жизни он считал нашего великого лингвиста А.А.Зализняка. Затем – Сергея Сергеевича Аверинцева. В позднейшие годы он продолжал переводить: большой том Ханны Арендт, новые переводы из Витгенштейна и Хайдеггера. И издавал книгу за книгой: «Язык философии», «Мир», «Узнай себя», «Новый Ренессанс», «Слово и событие», «Другое начало», «Алексей Федорович Лосев. Сергей Сергеевич Аверинцев». Эти книги по преимуществу составляли курсы, которые он читал в Московском Университете с 1989 года, и выборки из дневников, которые он вел непрерывно. Еще многие курсы остались в рукописи. Лекции Владимира Вениаминовича были событием; его воздействие на слушателей было огромным, почти магическим. Те, кому довелось в юности слушать эти его беседы, я думаю, никогда уже не освободятся от этого опыта вопрошания вещей, от категорического императива «неопертости», то есть принятого на себя риска выяснить все с самого начала, на очной ставке с собой и миром, не прячась за готовые решения, определения, классификации, начиная с точки полного неведения, «амехании» (недоумения) и в качестве познавательного инструмента избирая только собственную чуткость.

Как все мы, выросшие в крайней несвободе идеологического государства, Владимир Вениаминович страстно любил свободу. Само собой разумеется, из этого следовал его нонконформизм, порой вызывающий и куда более обшир-

ный, чем, скажем, у Сергея Сергеевича Аверинцева. Он держался совсем в стороне от внешнего успеха, от всякой формы этаблированности. Ему нужен был другой успех (производный от глагола «успеть» во всех его значениях) – тот успех, к которому направлен мир, которого ищет природа: успех как исполнение задания, попадания в свое место в мире и в свое время. Место человека, *узнающего себя*. Это место было связано для него с каждым моментом жизни. Этим местом был его дом, его необыкновенная семья, Ольга, дети. Этим *своим* местом в мире была для него Россия – я думаю, самая глубокая его любовь.

Мир, с которого я начала вспоминать его, он мыслил во всей широте значений этого русского слова: мир-согласие; мир-общество; мир-мироздание. Его философия начинала по существу большую апологию мира, апологию вещества, своего рода космодицею, хронодицею, зоодицею. В свои оправдания здешнего он включал не только то, что могут сообщить о нем гуманитарные науки, поэзия, живопись, музыка, но и современная физика, математика, астрономия, биология.

Человек, вырывающийся на свободу из тесноты, обычно видит свободу как возможность несогласия, отказа, сопротивления, битвы, как возможность ухода. Владимир Вениаминович знал другую, глубокую свободу: свободу согласия, принятия, прихода, возвращения – свободу мира. Покой этой свободы держится на том, что есть реальность, которая не нуждается в легитимации, которая ее не требует. Она и так *есть*. Подуманная мысль уже есть. И будет. «Поэт пишет в генах», говорил он.

– Все пройдет. Все будет хорошо. – Вот последние слова, которые я от него слышала за несколько дней до кончины.

И быть может (вспоминая разговор о философии и богословии), его мысль была обширным истолкованием завещанного нам приветствия: «Мир вам!»

декабрь 2004

2. «ВСЁ НАСТОЯЩЕЕ РЕДКО»[1]

«Все настоящее редко», говорил В.В.Бибихин. И помолчав, продолжал: «Очень редко». Это правило на все времена. Это не вопрос количества: много или мало настоящего. В любом случае оно редко. Редкость входит в самый его смысл, в его форму. Мы всё в нем чувствуем как редкое. Самые настоящие, редкие вещи мы знаем по именам: алмаз Кохинор...

Но когда вокруг стоит такой производственный шум и фабрика культуры заваливает все прилавки своей бесперебойной продукцией, может показаться, что настоящее не просто редко, а его и вообще нет, не бывает и быть не может (или так: когда-то оно бывало, а теперь уже не может быть), так что и само различение настоящего и имитации – иллюзия, которую давно пора деконструировать. Таков климат нашей интеллектуальной эпохи.

«Люди чутки», – это тоже слово В.В.Бибихин. Люди прекрасно отличают настоящее (или *совсем* хорошее, что, в общем-то, одно и то же: ведь слова В.В.Бибихина – эхо латинской пословицы о прекрасном: Omnia praeclara rara). Отличают там, где им это нужно – и без особых инструкций

[1] Слово при вручении премии «Философская книга года». Москва, 2 октября 2008 года.

и рецептов. «Настоящее вино!» Тот, кто так же заинтересован в мысли или в поэзии, как в вине или в чем-то, что ему очень дорого, так же мгновенно и не задумываясь отличит настоящее. Суждения вкуса моментальны (Гадамер) – также и этические суждения. Для этого не обязательно быть гением или великим экспертом – нужно только *нуждаться* в настоящем. В нашем случае – в настоящей мысли.

Я счастлива, что сегодня мы выражаем нашу признательность *настоящей мысли* В.В.Бибихина. Такие авторы и такие люди редко – очень редко – получают широкое публичное признание. Это не значит, что они неудачники. У них есть другой успех. В.В.Бибихин любил слово *успех* (от глагола «успеть») и относил его к природе. Природа всегда успешна.

Относительно мысли: настоящая мысль свободна, это как будто само собой разумеется, это ее sine qua non. Но у нее есть и другое свойство: она автономна, то есть, в ней есть свой закон. Она движется по собственному закону. Она сама себя учит (любимая Бибихиным тема *автомата*, automathos греч.). Со стороны это движение может показаться причудливым, даже капризным, и уклончивым (elusive). Настоящая мысль не идет туда, куда мы ждем, она не отвечает на наши вопросы, она не приводит нас туда, где мы скажем: «А, теперь ясно! Теперь от слов к делу». С *настоящей* мыслью такого не получится, никаким «делом» («от слов к делу») или выводом ее не исчерпать – если только не поставить ее с головы на ноги, как Маркс сделал с Гегелем (и как, по мнению В.В.Бибихина, французский постмодернизм поступил с Хайдеггером). С такими переворачиваниями В.В.Бибихин никогда не примирялся. Настоящая мысль – не переворот (révolution), она несет мир.

Эта мысль занята *новым* – но таким новым, которое не отличается от старого. «Мое учение о цвете старо, как мир, и поэтому с ним ничего не сделаешь» (Гете). Старо как мир – значит и: ново как мир.

Мир – главное слово В.В.Бибихина. С утратой *мира* (и значит, присутствия) начинаются все переворачивания и другие манипуляции, которыми *вместо* мысли занят философствующий журнализм и «эффективные менеджеры». Речь там идет о власти: о приобретении власти, или же о разоблачении власти. Мысль мира не имеет в виду такой власти, понятой как некая вакансия, которую нужно занять. Настоящее рождается вместе со своей властью. «Беда в том, – весело продолжал он (Гете в записях Эккермана), – что думаньем думанью не поможешь. Надо, чтоб человек от природы был таким, каким он должен быть, и добрые мысли сами предстанут нам, как вольные дети Божии: «Мы тут!». «Добрые» в простом смысле, «не злые» – но и в смысле: хорошие, годные, настоящие. И «быть каким ты должен быть» и «хорошо мыслить» означает «присутствовать». Словом *присутствие* – нормальным, не «философским» русским словом В.В.Бибихин передал *Dasein* Хайдеггера.

Мартин Хайдеггер и Людвиг Витгенштейн (книге о Витгенштейне, текст которой он сверял в последний вечер своей жизни, и вручается наша премия) – главные спутники В.В.Бибихина и его собеседники. Переводя философские и богословские тексты (а сколько он их перевел, и самых головоломных!) и размышляя о них, В.В.Бибихин не становится историком философии. Он и не «актуализирует» их. И, упаси Боже, не деконструирует. Он просто помогает им

быть, потому что они вместе с нами в «нашем положении», в «положении человека», они *свои*. «Свое надо любить», говорил В.В.Бибихин. Любить – то есть работать для него. В.В.Бибихин поработал для своего как мало кто. Свое – это не только мыслители с первых времен. Свое у него – это наша страна, Россия, «другое начало». Свое – наше время, о котором никто не скажет доброго слова. Свое – это русский язык. Это поэзия. Это, в конце концов, мир.

Если же, вопреки тому, что мы сказали в начале, все-таки подумать о практическом значении мысли В.В.Бибихина, оно огромно, как у всего свободного и автономного. Прежде всего, это предупреждение от срыва (бибихинское слово): от бодрого «идейного» решения, за которым обычно следуют «ужасные вещи», вроде наших или германских в XX веке. В.В.Бибихин напоминает о школе мысли как об *остановке*, schole, об изначальной ситуации мысли как о *недоумении*, amechania. Он хочет от нас уважения к тому остолбенению, столбняку, в который впал Сократ. Общество не слишком уважает философию за такие вещи, как этот столбняк Сократа. Но то, что Сократ в это время *понимает*, касается всех нас.

2008

POSTSCRIPTUM. ИЗ ДНЕВНИКА

Читаю «Детство» Льва Толстого и стихи Гельдерлина и с каждым из них – в каждом из них – вспоминаю Бибихина.

O all ihr treuen
Freundliche Götter!
Daß ihr wüßtet,
Wie euch meine Seele geliebt! –

О вы все,
Дружелюбные верные боги!
Если б вы знали,
Как душа моя вас любила!

«Друзья людей», в существование которых верил Ленский. Владимир Ленский, «с душою прямо геттингенской», совсем не казался Бибихину пародией на романтизм, как у нас его принято понимать. А может быть, одной из двух душ «Евгения Онегина». Татьяна и он, убитая душа романа.

Этой зимой Ольга Евгеньевна Лебедева предложила мне написать о В.В.Бибихине для французской философской энциклопедии. Я отказалась за недостатком профессиональной компетенции. Но если не для французской, и не философской, и не энциклопедии, сейчас, при Толстом и Гельдерлине, я бы сказала так:

– Владимир Владимирович Бибихин хотел высказать любовь к правде – и нелюбовь к лжи. Осмелюсь сказать: русское знание правды. Знание ее широты, ее неуловимости, ее свободы, ее размаха (это слово он любил). Ее благости. Не «низкая истина» – и не «суровая правда»: правда, милая, как мир (два эти индоевропейские корня, *mi-r-* и *mi-l-* он считал родственными), правда – мир («весь мир» – ненужное уточнение) и мир – в своем существе – правда. И правда – слово, языковое слово с его неуловимой сердцевиной (ср. его удивительные мысли о внутренней форме слова): где, *чем* оно начинает значить? Правда – начало, в котором всё уже есть, но всё такое, какое оно в начале: полное своим еще неведомым будущим. В начале нет лжи, и ложь ничего не знает о начале.

Азаровка, июль 2009

«Михаил Леонович Гаспаров»

К 70-летию М.Л.Гаспарова

Давным-давно, *повыше времени*, говоря по-английски, когда мы трое (Нина Брагинская, Елена Рабинович и автор этих строк) были еще молоды, а «Михаил Леонович Гаспаров» обретался, как обычно, по ту сторону человеческого возраста, нас увлекла поразительная и совершенно правдоподобная догадка.

Мы (не помню, кто первый) разгадали казус «Гаспарова». Мы поняли, что под именем «Михаил Леонович Гаспаров» в тайне от всех живут и действуют два человека: близнецы. Один из них занимается античностью, другой – стиховедением. Вместе на людях они, естественно, никогда не появляются. Постепенно мы выяснили их весьма различные характеры, привычки, вкусы и приметили немало физиогномических отличий. Гаспаров-просто был заметно благодушнее Гаспарова-бис. Оба были худы, но худоба Гаспарова-просто была премущественно элегантной, тогда как Гаспаров-бис был скорее костляв. Мы проследили все различия их голосов и произношений. Тонкие, но явные различия почерков. Через какое-то время совместной детективной работы мы уже не сомневались, который Гаспаров перед нами в данный момент. И это при их виртуозной взаимо-мимикрии!

Мы уже готовились поделиться плодами нашего исследования с обществом – и вдруг вся наша фабула рухнула.

Гаспаровых оказалось несомненно три. Третий был переводчиком Ариоста. Дальше хуже. Возникло подозрение о редчайшем случае четверни филологически одаренных близнецов. О четвертом мы знали тогда не много: но этот четвертый вел записи и выписки, которые Они, «Михаил Леонович Гаспаров», опубликовали значительно позже. Мы отчаялись и закрыли наш сыск.

Все, кто знает Михаила Леоновича, поймут, из каких слагаемых образовалась эта легенда. Прежде всего, конечно, из невероятной для одного человека продуктивности. Факт такого количества ювелирно проработанных текстов требовал объяснения. Один человек, даже если он ни на что другое – на сон, обед и т. д. – не отвлекался, не мог бы всего этого сделать.

Второй взывающий к истолкованию момент – чрезмерное, сплошное своеобразие Михаила Леоновича, как-то выводившее его из ряда совсем человеческих существ. «Есть люди, боги и Гаспаров», – приговаривала Нина Брагинская по поводу разных изумляющих свойств Михаила Леоновича. Он так владел собой, так отвлекался от себя или преодолевал себя, как обычно у людей не получается: так что мультиплицироваться ему вряд ли бы что всерьез помешало.

Но и первое, и второе далеко не исчерпывают того чувства таинственности и почти невозможности, которое внушал Михаил Леонович. «Господин Тэст», фантазия Валери об Абсолютном (в этимологическом смысле) Интеллекте, кажется подростковой мечтой рядом с реальностью Михаила Леоновича. Одним из страннейших его свойств была прямота и простота ответов на любые – и неудобные для обыкновенных людей – вопросы. Так, однажды, вспомнив место какой-то цитаты – не только страницу, но

и место на странице («строк 5-7 снизу») и услышав изумленную реакцию: «Видимо, Вы совсем недавно читали эту книгу!» – он отвечал без выражения: «Эту книгу я читал в мае 1958 года» (время разговора – не раньше 1978 года). «И так запомнили!» «Вероятно, я очень мало читал с тех пор». Казалось, он был готов дать отчет во всем. И явно делал это не в первый раз. Прежде чем перед очередным собеседником, он успел отчитаться во всем перед собой. Он очень много знал о себе – потрудился узнать – и потому об очень многом догадывался в других. Это мгновенное понимание и предугадывание твоих слов и действий можно было принять за редкую учтивость или за очень обширное сочувствие. Но, решусь предположить, больше всего это было плодами неслыханного аскетизма, самоупразднения, своего рода столпничества.

Кроме всех своих конкретных и каторжных работ Михаил Леонович Гаспаров взял на себя огромный общий труд, который можно было бы сравнить с «исправлением имен»: он начал культурную битву с невнятностью, с недомыслием, невнимательностью, с машинальным употреблением слов, чувств, методов, мнений. «Вы сказали два слова подряд: абсурдный и бессмысленный. Я не уверен, что второе выражает то, что Вы имели в виду», – заметил он мне однажды, после сказанной вчерне, кое-как, фразы, из тех, которые и сам ты не слушаешь и надеешься, что никто не слушает. Михаил Леонович слушал не пропуская – и давал понять, что ты говоришь *слышимые* слова, что безответно такое не пройдет. Это была суровая школа. «Если я зашел за Геркулесовы столпы здравого смысла, то шел я по Вашим стопам», – заметил он, когда я не согласилась с его пониманием другого моего высказывания. Однажды я взбунтовалась и спросила его: «Почему другим Вы спу-

скаете неточности, а мне – всякое лыко в строку?» «Не всякое, – без промедления ответил он. – Каждое седьмое». «Кстати, Миша, – спросил однажды Аверинцев, – у Вас должны быть черновики этой моей работы». «Ваши черновики, – ровным голосом ответил Гаспаров, – хранятся у меня только в виде опубликованных Вами книг и статей».

Нужно ли говорить, с каким чудовищем нашей традиции он вел свою войну? И было ли что-нибудь более насущно, чем такое усилие освободить себя и других от нарциссизма, халтуры, развязности, самопощады и грубой слепоты пристрастий – ото всей этой мути, в которой захлебываются российская мысль и слово? Героическая страсть прозрачности. Страсть стать Никем перед своим предметом. Что серьезнее этого? Если у меня и есть подозрение, *что*, я не готова высказать этого перед таким взыскательным слухом.

ПРИМЕЧАНИЕ.
О ДЕВИЗЕ М.Л.ГАСПАРОВА

Михаил Леонович написал, что его девиз – «Возьмите все, и оставьте меня в покое». В моменты отчаяния каждый мог бы повторить этот девиз: ведь это просто вопль обиженного ребенка, это крик человека, совсем затравленного людьми, совсем ничего доброго от них не ждущего. Мизантропа? В наших условиях трудно не превратиться в мизантропа – особенно человеку необычайному, каким был Гаспаров: необычайности наше общество совсем не терпит и считаться с ней не намерено. «Не нравится, так в такси поезжай!» – как говорили в автобусах. Был ли Михаил Леонович мизантропом? Можно решить так по его «Записям и выпискам». Но все, кто с ним общался, ничего подобного не видели! Видели противоположное: он был

исключительно, можно сказать, нечеловечески внимателен и деликатен, он всеми силами *служил* своему собеседнику или коллеге и не только не ждал ничего взамен, но отказался бы принять и простую благодарность. То, что жизнь в целом и люди в целом для него почти невыносимы – и главное, что сам для себя он мучителен – это иногда было заметно. В «Записях и выписках» он представил себя в образе скептика и мизантропа. Мы помним его как человека, который нас ободрял, одаривал, поддерживал, сочувствовал, как почти никто другой. Первую половину его девиза («Возьмите всё») мы слышали в каждом его жесте. Вторая до нас не доносилась.

2005

Два отклика на кончину Папы Иоанна Павла II

1. TOTUS TUUS[1]

Памяти Папы Иоанна Павла II

Первыми словами, с которыми новоизбранный Папа Иоанн Павел II обратился к народу (в Риме в 1978 году), было: «Не бойтесь!». Этот призыв, с которым в Св. Писании обращаются к людям ангелы и пророки (перед тем, как возвестить посещение Бога), остался главной темой его понтификата. Папа описывал современную цивилизацию как цивилизацию страха: как тюрьму из множества страхов, из вытесненной в подсознание паники, которая определяет поведение, состояние, высказывания современного человека. Выпрямиться, освободиться, ободриться, восстановить свое изначальное достоинство, достоинство любимого создания Божиего – в этом он видел действие евангельской вести, которую всеми силами возвещал в мире (и в последние годы – силами уже более чем человеческими, превозмогая собственное физическое страдание). «Показать миру Бога, ясного, как день», цитировал он своего любимого польского поэта. Показать Его как безмерную Любовь – в которой одной и есть спасение от запуганности и рабства.

[1] «Целиком твой», девиз на гербе Иоанна Павла II.

Как Истину, которая освобождает. Как бесконечно Новое, рядом с которым шумные новинки прогресса – дряхлая ветошь. В нем самом было это великое бесстрашие: перед лицом мнений и суждений, перед лицом многих принятых и как будто не подлежащих переосмыслению установлений, перед лицом требований «обновления» традиции любой ценой. Он не боялся того, что в мире считают унижением: просить прощения, выражать благодарность, служить другим и прощать. Он совершенно не боялся быть «учеником Христовым» (так он сам определял себя в последнем уточнении[1]).

Цивилизация страха и безнадежности, которая принимает форму всеобщего цинизма, – вот к какому миру он обращался, призывая современников осмелиться на надежду.

Его любили все, кому довелось его увидеть и услышать (а это миллионы на всех континентах), – и очень мало кто его послушал. Как-то в Ирландии (где мне случилось оказаться вскоре после его визита) мне рассказали, как толпы народа на коленях и со слезами слушали его слова о необходимости мира и прощения – и, едва он уехал, вновь начались террористические акции ИРА. Его предложения о решении самого разного рода конфликтов (не только политических и религиозных, но и старых споров веры и разума, церкви и свободного творчества) остались по большей части без ответа. «Лето благоприятное», «изменение лица земли», которое первый славянский Папа хотел возвестить, на нашей земле, как мы видим, не наступило. Во

[1] В ответ на вопрос журналиста, каким образом он, человек, мельчайшие подробности жизни которого публично оглашены, продолжает оставлять впечатление загадочности. «Нужно просто видеть во мне ученика Христова», ответил Папа.

всяком случае, видимым для всех образом. Его вестник, его свидетель, Иоанн Павел II с годами все очевиднее нес на себе печать мученичества. Но «горе мне, если я не проповедую!», повторял он слова ап. Павла.

Последняя историческая книга Св. Писания – «Деяния апостолов» – книга открытая, незавершенная. Иоанн Павел II видел свою жизнь как продолжение этой книги, в самом прямом, самом неперетолковываемом смысле. Он чувствовал себя одним из них, очень, очень близко к самому Началу. Это его чувство было молитвенным и таинственным. Ничем другим нельзя объяснить ту любовь, которую он испытывал к каждому человеку, да и вообще ко всякой твари: это была любовь оттуда.

Он был поэтом, богословом, философом. Он защищал вдохновение и красоту тогда, когда «свободные художники» поставили на них крест, объявляя «смерть автора», «смерть письма» и множество других смертей. Он защищал разум тогда, когда современные мыслители почти единодушно разуверились в возможностях разума. Он говорил о культурном творчестве как о высшем осуществлении человека, тогда как сами «работники культуры» обнаружили в культуре и языке лишь «репрессивную структуру». «Будем все-таки надеяться, что красота спасет мир, как сказано у Достоевского!» – сказал он на прощание в одну из наших встреч.

Он любил русскую культуру и прекрасно знал ее. В его энцикликах встречаются цитаты из русских поэтов, романистов, мыслителей (Хомякова и Вл.Соловьева, о. Павла Флоренского, о. Сергия Булгакова, Вяч.Иванова). Его влекла православная традиция, с красотой и богатством которой он советовал знакомиться своей пастве (ряд энциклик

посвящен этой теме и вершинная среди них – «Orientale Lumen», «Свет с Востока», восхищенное и тонкое описание некоторых самых фундаментальных свойств восточного христианства). Он брал уроки исихастской «умной молитвы». Он чтил византийские иконы и молился перед образом Казанской Божией Матери, иконы, по его словам, спасшей его жизнь после покушения: ее он передал Русской Церкви в минувшем году. Поскольку мне довелось видеть Папу молящимся перед этим образом, я могу утверждать, что он решил отдать самую драгоценную для него вещь. Как она была принята, не хочется вспоминать в такие высокие дни прощания. Как Россия ответила на его любовь и великодушие, горько и стыдно думать.

Я уже говорила, что у Иоанна Павла II был дар внушать надежду и ободрение всем, кто с ним встречался. Я знаю это по себе, поскольку мне четыре раза выпала честь участвовать в «Соловьевских встречах» – встречах в его покоях, беседах за обедом с небольшой группой гостей из Москвы (каждый раз среди них был С.С.Аверинцев) и французских исследователей Вл. Соловьева. С каждым он говорил о его деле, со мной – о поэзии.

Но самое сильное впечатление все-таки относится к другой встрече. В конце 1999 года издалека, на площади Св. Петра, я наблюдала «Тысячелетие калек» (ввиду конца второго тысячелетия каждое воскресение его последнего года было посвящено какому-то роду людей: мне пришлось увидеть «Тысячелетие полицейских всего мира» и «Тысячелетие калек»). Толпы изувеченных людей, физических и психических инвалидов, проходили перед Папой, получая его благословение. Папа сидел на своем кресле – и сам был уже сильно изувечен своим недугом. Калеки со всего света проходили перед великим калекой. И после того, как

они получали благословение, они становились иными, они сияли радостью. Особенно меня поразило изменение лиц у группы умственно неполноценных детей, которые, казалось, ни на что просто не реагируют. В своем слове к этому Юбилею Иоанн Павел II сказал, что в этом образе, в образе калеки, человечество и подходит к порогу нового тысячелетия. При этом у него хватило силы хотя бы на краткое время вернуть им счастье. «Не бойтесь! Вас любят».

Мы узнаем из передач и сообщений, что таким же, возвышающим и просветляющим событием стала его кончина для множества людей на земле, в разных странах, христианских и нехристианских. «Я никогда не видела в Париже людей с такими лицами!» – сказала мне по телефону моя французская знакомая. Мне бесконечно горько, что мы оказались отрезаны от этого всемирного человеческого события: прощания с великой душой, посетившей наш мир, и благодарности ей – и Тому, кому она сказала: «целиком твоя».

Простите нас!

3 апреля 2005

2. В ДЕНЬ МИЛОСЕРДИЯ

В этом году православный и католический пасхальные календари расходятся, вероятно, самым значительным образом – на четыре недели. Иоанн Павел II скончался в канун первого воскресения по Пасхе – воскресения, посвященного в Римской Церкви Милосердию. По его почину этот день и был посвящен Милосердию. Милосердие Божие и призыв к человеческому взаимному прощению были главной темой всемирной проповеди Иоанна Павла II.

У нас же день его кончины был кануном Крестопоклонной Недели. В ту субботу евангельским чтением были сти-

хи из последней главы от Иоанна, троекратное вопрошание апостола Петра о любви:

«Симон Ионин! любишь ли ты Меня? Петр опечалился, что в третий раз спросил его: любишь ли Меня? и сказал Ему: Господи! Ты все знаешь; Ты знаешь, что я люблю Тебя. Иисус говорит ему: паси овец Моих» (Ин. 21, 17).

Предстояние Кресту Христову было сердцевиной духовной, молитвенной жизни Папы; с памяти о вопрошаниях Петра он, по его собственным словам, начинал каждое утро своего долгого понтификата. Слушая в московском храме эти слова, звучавшие из алтаря (и последующие – о беспомощной старости: «и другой препояшет тебя и поведет, куда не хочешь»), я подумала: «Вот и мы прощаемся с ним. Вот и нас посещает его память – если самому ему так и не довелось посетить Россию. Если никто не почтит здесь его память как должно. Есть вещи посильнее мнений и политических расчетов. "Симон Ионин! любишь ли ты Меня больше, нежели они?"»

Оба измерения этой даты слишком значительны, чтобы их не заметить. Сам Иоанн Павел II с его удивлявшей многих верой (пишущие о нем называли ее «анахроничной», «народной», «польской») был внимателен к таким знакам. Он умер, успев дать последнее пасхальное благословение своему народу – и в каком-то смысле присоединившись к поклонению Кресту Господню в его любимой русской земле.

Он в самом деле любил – его словами – «красоту русской души», которую находил в русском искусстве, литературе, мысли. Он проникновенно описывал глубину и красоту православной традиции в своих энцикликах. При нашей первой встрече (а их было четыре, каждый год с 1995-го по 1998-й) он сказал: «Я каждый день молюсь о России». Его

молебным образом была Казанская русского письма (икона, присланная ему после покушения из Фатимского монастыря и, по его словам, спасшая ему жизнь) – принесенная им в дар Русской православной церкви в минувшем году. Чудесная возможность первой встречи после тысячелетнего разрыва нами упущена. Хотя – желанна ли была здесь такая встреча? Боюсь, что мы еще не привыкли думать о себе как о части мира, о части человечества. В таком случае изоляция и духовный железный занавес представляются предпочтительнее. Спасение на отдельно взятой территории... Стоит ли говорить, что такая надежда не только вопиюще некрасива, но и непрактична?

Долгий понтификат Иоанна Павла II еще будет осмысляться и оцениваться. Его едва ли не слишком блистательное, «звездное» начало – и последнее десятилетие, когда весь мир видел физическое мучение и угасание некогда «самого спортивного», «самого подвижного и открытого» из римских понтификов. Эти последние годы Папы, его страдальческое свидетельство верности призванию, для многих стали самой волнующей проповедью среди цивилизации, которая, как огня, боится старости, болезни, смерти. Боится страдания и бережется от сострадания. Цивилизации успеха, здоровья, бесконечно продлеваемой молодости, которая, словами нашего великого подвижника митрополита Сурожского Антония, «идет спиной к смерти и старости». «Откройте двери Христу! Не бойтесь!» – этими словами начал свое папское служение Иоанн Павел II , полный сил, надежд, идей, которые могли бы помочь зашедшей в «тупик прямого продолжения» истории. Старый и больной Иоанн Павел II показывал, что значит – держать эти двери открытыми и не бояться.

Пишущие о нем обыкновенно взвешивают его действия и инициативы на весах «консерватизма» и «прогрессивности». Вот в этом (в отношении традиционной семьи, контроля над рождаемостью, женского священства, целибата священников) он был консервативен, а в этом (в признании прав человека, в своей социальной мысли, в том, что персональное было для него выше сословного, национального и т. п.) – прогрессивен. Крайние прогрессисты находили его слишком консервативным, крайние консерваторы – слишком либеральным. Как если бы две эти характеристики – прогрессивный, консервативный – составляли последний суд о человеке, действующем в мире. Глубокие мотивы всех решений Иоанна Павла II – радикально христианские – мир не был склонен принимать всерьез. Трудно поверить, что политическое лицо, стоящее на верху огромной иерархии, может руководствоваться «неполитическими» интересами.

Что такое политика в общепринятом и уже не обсуждаемом смысле? Это баланс сил, баланс интересов, «социальный контракт» в лучшем случае, а в худшем – превентивное удерживание одного насилия угрозой другого. Но политика, «общее жительство» – не только в христианском, но и в античном, то есть изначальном, смысле, у Аристотеля, – имеет в виду совершенно другое: устроение общей жизни на основании взаимной «филии» (греческое слово, которое на русский переводят и как «дружба», и как «любовь»): того самого отношения, о котором Христос и спрашивал Петра. Не обладая бодростью Иоанна Павла II, я не надеюсь, что это изначальное значение «политического» будет вспомнено и ляжет в основу общей практики. Боюсь, мы надолго обречены на выбор между «худым миром» и «хорошей войной», на пресловутый «баланс

интересов» (естественно, эгоистических и враждующих). Возможно, до тех пор, пока со всей ясностью не будет показано, что хотя бы один общий интерес у нас есть – интерес выжить на земле. Чтобы верить в существование других общих интересов, не менее насущных, требуется уже другая антропология, чем та, на которой машинально основывается наша цивилизация.

Антропология Иоанна Павла II была чрезвычайно возвышенной. Человеческое существо представлялось ему достойным почтения и любви. В одном из его стихотворений Сын Божий говорит Отцу:

> Я оставил Твой взор, полный беспредельного сияния,
> Ради взора людей, в котором свечение пшеницы.

Самым полным образом замысел о человеке осуществляется в его творчестве – и особенно в творчестве красоты. Этому посвящено «Послание людям искусства», написанное Иоанном Павлом II в 2000 году.

Но что это, как не классический гуманизм? – спросит человек, знакомый с богословскими азами. Разве мы не знаем, что между гуманизмом и богословским образом человека – пропасть? Что гуманисты забыли главное, а именно – глубинную испорченность человека, первородный грех? Что мы живем в падшем мире, и это составляет фундаментальную ситуацию человека, conditio humana? Какие уж в падшем мире свобода, творчество, радость? Послушность, самопринуждение, плач о собственной мерзости – вот уместные формы здешнего благочестия.

Да, удивительным образом антигуманистическое христианство (вообще говоря, христианская мизантропия, часто весьма ядовитая) стало привычным и не обсуждае-

мым – в той же мере, что маккиавелиевская «политика». По этому презрению к «человеческому» часто и узнают «истинно благочестивых» людей. Странный и привычный скандал. Можно быть уверенными, что Иоанн Павел II никак не забывал о «падшести мира» и о грехах человеческих, – он, переживший и нацистскую оккупацию Польши, и атеистический режим, он, в каждой стране посещавший в первую очередь места величайших бедствий, погребения тысяч людей, убитых тысячами других людей (и в России он хотел посетить такое место, остров Соловки). И, тем не менее, он утверждал, что не с падения все начиналось – и не падением кончается. «В каждом человеке есть место для скинии Божией» – его слова. Дело же пастыря – приготовить это место, напомнить, что слову Господа о творении: «Хорошо весьма!» может ответить человеческое слово: «Хорошо нам с Тобой!» – и что наш разуверившийся в себе современник ничем не хуже тех, кто смог это слово сказать.

4 апреля 2005

О Владыке Антонии Митрополите Сурожском

1. ПРОПОВЕДЬ ДЛЯ ВЗРОСЛЫХ

В Лондоне – это было уже давно, в 1989 году – Владыка, после моих попыток высказать ему благодарность за его беседы и проповеди, которые мы читаем и слушаем в России (тогда еще в самиздатских списках и в самодельных магнитофонных записях) – спокойно возразил: «Не стоит этого читать, это плохое богословие». Легко представить мое замешательство. Но после этого он дал мне первый практический совет: «Посмотрите внимательнее на этих людей (прихожан его храма, известного в Лондоне как The Russian Church). Все это говорится для них. Имейте это в виду». Второй его совет был: не принимать каждое положение, высказанное им, за окончательное. «Я часто говорю что-то для того, чтобы уточнить то, что уже сказал прежде; это может быть продолжение сказанного или уточнение, исправление». Обе эти коррективы очень существенны. Именно это – и особенно, второе – необходимо помнить при общении с любой живой мыслью.

Конечно, у меня не было возможности, а главное, способности *внимательно* увидеть людей, к которым обращены слова Владыки. Самое общее наблюдение: они были больше похожи на «человека с улицы» в Лондоне, чем московские прихожане того времени – на других москви-

чей. Церковный мир у нас тогда еще оставался особым, со своими лицами, своими жестами, своей манерой одеваться, «старинной»; в целом люди на службе были другого роста, чем на улице: маленькие старушки, так что и невысокий батюшка возвышался над своей паствой. В лондонских прихожанах совсем не было особой – «православной» – стилистики.

Они были людьми современной цивилизации (не стоит, вероятно, добавлять: западной; этот человеческий склад формируется теперь повсюду, и у нас тоже), то есть, теми, для кого огромную сложность составляет традиционная вера. Об этом «современном», «взрослом» человеке я и скажу немного, потому что именно к таким людям обращается Владыка.

Я имею в виду не «человека потребительского», как обычно представляют «современного» человека. Это другая тема. Потребительский человек как раз может поверить во что угодно, как видно из распространения самых невероятных верований в духе Нью Эйдж. Он готов верить в любую магию, любую «мистику» и т. п. Дело не в этом. Естественными или сверхъестественными способами приобрести благополучие и безопасность, security, – это ему не важно. «Научная картина мира» и элементарный рационализм новейшей цивилизации – то, что наша атеистическая пропаганда выдвигала как главное оружие против «религии» – все эти плоды Просвещения с удивительной легкостью отодвигаются в сторону. И уж если есть что-то радикально противоположное настроению всех видов потребительских религий или квази-религий Нью Эйдж, это как раз проповедь Владыки Антония. И в том смысле, что послепросвещенческая картина мира для него вполне реальна и сам он – современный прекрасно

образованный человек, уважающий точное знание. Но главное, в том, что ни комфорта, ни безопасности – ни душевной, ни физической – своему собеседнику он никак не обещает.

Но, говоря о характерно «современном» человеке, я думаю совсем не о «человеке потребительском». Я думаю о человеке критического ума, человеке, всерьез принявшем исторический опыт, взыскательном к себе и к миру. Чаще всего он не назовет себя атеистом: он агностик. Мир этого человека выражает искусство и мысль нашего века. Он называет себя «взрослым» и свое общество определяет как «мир взрослых» – в отличие от «детского» мира древности, Средневековья и даже XIX века. Известны мысли Дитриха Бонхеффера о необходимости некоторой новой веры, «веры для взрослых». Еще прежде него говорили и о необходимости «поэзии для взрослых». Как видно, вера и поэзия – вещи, которым особенно трудно найти себе место среди «взрослых». Во всяком случае, таких взрослых. В чем же их взрослость?

«Ребячество» людей минувшего – не в том, что они верили в трех слонов или семь небес, но в каком-то самом общем отношении к действительности, которая гиперкритицизму наших современников представляется еще неразвенчанной иллюзией. И дело не в «демифологизации». Три слона или закон Ньютона могут быть *в равной степени* поняты и как прекрасная истина, и как жестокая правда. Что, собственно, в трех слонах более утешительного, чем в том, что «скорость движения равна...»?

Мне приходилось писать о «научной картине мире», о сциентизме как идеологии и, так сказать, ментальном настроении. Не буду повторяться. Одна из общих его по-

сылок состоит в том, что правда жестока[1]. Любая правда, о человеке, о вселенной, об обществе и т. п., жестока и беспощадна: она травматична, она развеивает «мечты поэта» и не оставляет «иллюзий», она редуцирует высшее и более сложное к простейшему, она сводит душевные события к их механическим возбудителям. В XIX веке главным инструментом таких развенчиваний был естественнонаучный позитивизм: так, для тургеневского Базарова, изучившего физиологию глазного яблока, стал анахронизмом разговор о «прекрасных глазах». В XX веке это место явно принадлежит психологии и социологии.

Так вот, достоинство человека, «взрослого человека», состоит в том, чтобы не отводить глаз от всей этой жестокой правды о мире и человеке. А этическая его задача – в том, чтобы не дать себя вовлечь в работу массового зла и неразумия, не сделаться «жертвой истории», как назвал это в своей Нобелевской речи Иосиф Бродский.

«Взрослый человек» – вообще говоря, стоик. Он отказывается от многих вещей как от «детских», как от малодушия или самообмана, которые недостойны самостоятельного, ответственного за собственную жизнь существа. Среди этих «отвергнутых иллюзий» назову три. Надежда. Утешение. Счастье.

Надежда. Опровержение «надежды» как экзистенциальной позиции мы встретим в двадцатом веке у многих: в мысли Мераба Мамардашвили, например, или у Дитриха Бонхеффера. В сущности, это уже необсуждаемая аксиома. Один современный итальянский моралист написал, что нам даже непонятна «добродетельная природа – natura

[1] См. в наст. изд.: напр., «Письмо об игре и научном мировоззрении», «Апология рационального», «Поэзия, разум и мудрость: мысль Александра Пушкина».

virtuosa – Надежды»[1]. Разве в наших глазах надежда – не нечто прямо противоположное добродетели? Предпринять безнадежное, заведомо обреченное дело – вот что достойно уважения (как в известных стихах Кавафиса о защитниках Фермопил).

Утешение. Утешиться – и утешить – нехорошо, нечестно. Это тоже, похоже, необсуждаемая аксиома «современного» человека. Пауль Целан пишет о Франциске Ассизском:

Сиянье, которое не хочет утешить, сиянье.

Счастье – и даже радость – тоже сомнительные для ответственного современного человека вещи. Допустима ли, благородна ли любая радость ввиду чужого страдания – или знания о таком страдании? (Знаменитый вопрос о возможности стихов после Освенцима). А мы знаем об этом как, кажется, никогда много. И хорошо ли хотеть спастись, когда другие кругом гибнут? Взрослый человек, пишет в заключении Дитрих Бонхеффер, которому до казни остается несколько месяцев, уже не хочет личного спасения. «Мы видим свой долг в том, чтобы исполнить Божию правду».

Несомненно, все эти позитивные вещи так банализированы, что от того представления о надежде, утешении, спасении, которое стало расхожим, и в самом деле хочется бежать сломя голову. Как писал Блок: «*Нет, лучше сгинуть в стуже лютой!*» Но все-таки дело заходит куда дальше, чем сопротивление плохому употреблению хороших слов. Забыто и то, что они хорошие, и чем они хороши. В круг самоограничения «взрослого» входят уже и красота («красивость») и мало-мальская уверенность в чем бы то

[1] Emanuele Trevi. *Musica distante. Meditazioni sulle virtu.* Mondadori, 1997.

ни было и право ее оглашать («догматизм»), и множество других вещей.

Мыслимо ли христианство без всего этого? Без своих основных слов: Утешение, Надежда, Мир (какой мир? говорит новейшая мысль и искусство: тревога и забота – истинный дом человека), Спасение, Блаженство? Без детства? Без детства, которое прямо соотнесено с Царством? Что такое тогда «чадо» и «отец» в церковном употреблении? Конечно, мы помним лукавый замысел обратить людей в детей, в беспечных «малых сих», спасение которых решается немногими «великими», – тактику Великого Инквизитора. У героя Бернаноса есть как будто совсем похожая идея о младенческом счастье христианского народа: «Так вот, я объясню тебе, что такое христианский народ – от противного. Противоположное христианскому народу – унылый народ, народ стариков... Откуда это наше воспоминание о счастье младенчества?... Из собственной беспомощности ребенок смиренно извлекает самое основание своего счастья. Он перекладывает все это на мать, понимаешь? Настоящее, прошлое, будущее, вся его жизнь, вся жизнь целиком держится в этом взгляде, и этот взгляд улыбается» («Дневник сельского кюре»). Но огромная разница, заметим: взгляд Великого Инквизитора не улыбается. Перед ним не *его* дитя.

И если «взрослому» человеку не нужно такого, дарованного даром счастья, что же ему нужно? Я думаю, ему нужно правды (о чем он всегда говорит) – и смысла (на отсутствие которого он как будто согласился): но только такого смысла, который ни в чем не отступал бы от правды.

Из слов – многих слов – Владыки мы видим, что этого взрослого собеседника, этого адресата он принимает со-

вершенно всерьез. Он не обещает человеку, в отличие от бернаносовского кюре, что всю его жизнь кто-то возьмет на себя. Он предлагает ему идти своими ногами. Он не обещает ему не только легкого и приятного пути (вспомним его слова о пути христианина «не от победы к победе, но от поражения к поражению»), но даже и гарантированного прихода в пункт назначения. Это не то что «демифологизация», но – как образовать такой же отрицательный глагол от «сказки»? Вычет из веры стихии волшебной сказки, без которой нам трудно представить «русскую веру», где и горе, и мучение покрыты этим странно радостным, умильным покровом (как в «Живых мощах» Тургенева). Без этой умильности – и без особой печали, как-то связанной с этой тихой радостью: молчаливой и смирённой печали при встрече с неодолимым злом: «Делать нечего, так и говорить нечего», как выразил это Пушкин.

Среди цитат из Писания, которые Владыка приводит, почти не встретишь обнадеживающих, вроде стихов из Псалма 19: «Услышит тя Господь в день печали». «Даст ти Господь по сердцу твоему и весь совет твой исполнит».

Я вспоминаю одну церковную старушку, Параскеву. Она была перепугана, прочитав Владыку.

– Ой, а что же мы-то? Мы-то ведь ничего такого не делаем! –

– Чего такого?

– Вот, не отрекаемся от себя...

«Детская вера» – так, наверное, можно назвать душевное расположение Параскевы. Ведь ребенок и не может отрекаться от себя: он такого «себя» еще не нашел, не успел оказаться «в себе» замкнутым, не вошел без остатка в того «себя», которого Владыка призывает не щадить.

Что же, остается повторить за многими, что время теплой, детской или простонародной веры миновало? Что современный человек уже не может понять, что даровое, дарованное лучше заслуженного и выстраданного? И не может о нем просить? Но Владыка, при всей его неприязни к дармовщине, в своем учении о молитве просительную молитву ставит выше других: в ней, говорит он, больше доверия к Тому, кого просят.

Наверное, Пауль Целан и о слове Владыки сказал бы, что оно «не хочет утешить». Но вот что удивительно: любой, кто имел счастье видеть его и слышать от него бескомпромиссное *не*обещание того, что «все будет в порядке», «как-нибудь уладится» и т. п., помнит, что странным образом ничто сильнее не утешает. Что рядом с этим все упования, что как-нибудь «обойдется», «уладится», оказываются почему-то безнадежным, темным пространством. Той страной, в которой привык жить «унылый народ». «*Не* уладится» – как весело! Как весело и хорошо с правдой. И то, что мы считали хорошим исходом, и то, что считали плохим, оказывается не таким уж важным. Веет ветер настоящего бессмертья, бессмертья для взрослых. То есть, другого, непреходящего детства.

1998

2. СИЛА ПРИСУТСТВИЯ

К выходу книги: Антоний Митрополит Сурожский. «Труды»[1]

Разговор об этом огромном, прекрасно составленном и откомментированном томе, в каком-то отношении суммирующем четыре десятилетия жизни слова Владыки Антония в нашей стране, мне хочется начать издалека, из собственного далека. Привычно думать, что так начинать нескромно, но сам Владыка много раз повторял, что начинать что бы то ни было можно только с этого места, с себя. Если бы хоть этот его совет был услышан, сколько нелепых вещей, заполнивших наше публичное пространство, никогда не прозвучало бы! Если уж что на самом деле нескромно, так это утверждать, отрицать, оценивать что-то «вообще», из утопического «общего» или «объективного» или «авторитетного» места. На одной из московских домашних встреч начала 70-х, в ответ на «авторитетное» возражение каким-то его мыслям Владыка удивленно сказал: «Но это просто невежливо! Я делюсь с Вами своей мыслью, а Вы мне возражаете: А вот Игнатий Брянчанинов... Так нельзя беседовать. Невежливо!» грозно повторил он. Наука «знать себя» – не в смысле углубления в какие-то дальние области собственной сущности, а в самом простом смысле: знать, что тот, кто говорит твои слова и совершает твои поступки, – это и есть ты, эта простая наука, лежащая в основании и духовной трезвости, и светской воспитанности, была забыта жителями идеологического общества самым

[1] Митрополит Сурожский Антоний. Труды. Составитель Е.Л.Майданович. М.: Практика, 2002.

прочным образом. Чаще всего мы говорили из того места, которое можно назвать мечтой о себе. Быть может, впервые я так наглядно увидела это положение как раз после изумленного слова Владыки: «Невежливо!» Или, может быть, не после этого слова и всей его реакции на такой привычный у нас ход спора, а от общего сравнения наших навыков судить и рядить о разных вещах – с его речью, в которой каждое слово было взвешено на весах собственного опыта и им оплачено.

Итак, издалека. Впервые мне пришлось увидеть – в самом деле, только увидеть, а не прочитать – слова Владыки Антония где-то около 1970 года: это была машинописная копия «Молитвы и жизни» (переведенной с английского Т.Л.Майданович и опубликованной в 1968 г. в ЖМП), экземпляр, который М.В.Юдина дала почитать моему учителю фортепьяно, В.И.Хвостину. Поля тесной, тесной машинописи были испещрены страстными восклицаниями Марии Вениаминовны. Помню одно из них: «Рукой праведника писано!». Вероятно, рукопись дали моему учителю ненадолго, поэтому все, что я узнала из нее тогда, – это имя проповедника и восторг, окружающий это имя. В кругу людей, которые в 70-е годы в Москве передавали друг другу этот и другие, совсем уже самиздатские списки проповедей и бесед Митрополита Сурожского, а потом и их магнитофонные записи, кому довелось видеть его на богослужениях в московских храмах и на встречах в московских квартирах, его называли «Владыка», не прибавляя имени.

Вряд ли можно вообразить сейчас, каким взрывом было явление слова Владыки в *той* Москве. В Москве, где считанные люди помнили, в какой день празднуется Рожде-

ство, большинство в глаза не видели Св. Писания и имели о его содержании самые фантастические представления, а «религиозная пропаганда» была деянием уголовно наказуемым (в этот разряд вполне могло быть зачислено и распространение проповедей и, тем более, неподконтрольные встречи с Владыкой Антонием, тогда Патриаршим Экзархом Западной Европы: так что те, кто решался устроить такую встречу у себя в доме, шли на большой риск). Пятьдесят лет воинствующего атеизма свое дело почти сделали. Почти. В этой непроглядно советской

Жизни, бедной на взгляд,
Но великой под знаком
Понесенных утрат,

как сказал о ней в 1957 Б.Пастернак, продолжалась тонкая нить традиции, почти невидимая посторонним, как бы в дальнем укромном углу:

У Бориса и Глеба
Свет, и служба идет.

На службе этой, как мог увидеть вошедший, стояли почти одни бабушки. Дети их принадлежали самому индоктринированному, самому «идейному» советскому поколению. Иные из внуков вступили по этой причине в гражданскую войну с собственными родителями. Начиналось что-то новое: *та* Москва (собственно, ее интеллигенция, точнее, небольшая часть этой интеллигенции) уже читала Флоренского, Булгакова, Бердяева, перепечатывала или переснимала страницы «Добротолюбия» и искала любого источника, любого путеводителя по Православию. Популярнейшим текстом «религиозного самиздата» становился дореволюционный Катехизис. Теперь, когда об-

суждается, стоит ли в школах преподавать Закон Божий, представить ту потаенную любовь к гимназическому Катехизису невероятно.

– Как все переменилось, – пожаловалась я Владыке Антонию в его лондонском храме в 1989 году, когда впервые оказалась в Англии. Владыка понял, на *что* я жалуюсь.

– Да, то, что казалось твердым... Все как в подушку уходит, – с горечью сказал он.

У того, чем нас мучили с детсадовских лет, у всех этих норм и идей не оказалось ни одного верного защитника! Чье же это было – и кто были их служители – и куда все ускользнули – и что теперь делать?

– Не знаю, – покачал головой Владыка, – совсем не знаю.

Но тут в его взгляде, как будто ушедшем – в печальную даль или в трудную глубину – вдруг загорелся тот веселый огонь, который знают все, кому пришлось вблизи видеть его переменчивое лицо: веселый, непобедимый, *видящий все как есть*.

– Бог подскажет.

Скорее всего, он и не сказал этих слов. Они просто загорелись в его глазах. Он посмотрел на меня не то чтобы не своими глазами – своими: но еще и глазами великой, бессмертной победы, глазами Воскресения, глазами близко стоящего Царства. Поразительно было не только то, что такие глаза совершенно въяве можно увидеть здесь и сейчас и вблизи – но то, что и я при этом оказалась не совсем тем, кто только что спрашивал его: я оказалась тем, кого эти глаза *видят*! И по существу, нужно ли человеку какое-то еще утешение, какой-то еще совет? Вспомни, как ты видим, как ты любим, как ты навсегда не забыт – вот весть, с которой Владыка выходит к своему собеседнику. Читатель

книги увидит эту весть, выраженную в лице, позе, движении, всем существе Владыки, на многих фотографиях, помещенных в книге, и особенно на тех, что запечатлели его рядом с разными собеседниками.

Это был конец довольно долгого и как будто не очень связного разговора, к этому концу – открытому концу он и пришел. На моих глазах, вообще говоря, *для* меня (это опять же может звучать нескромно, но именно это и отвечает намерению говорившего: в то время, когда Владыка общается с человеком, он живет и действует ради него одного) Владыка очередной раз исполнил то, что он считает христианским призванием в мире: явление чуда, откровение присутствия Бога. «Они (отдельный христианин и христианская община) являются присутствием вечности, будущего мира, окончательного итога истории – уже здесь, во времени» (С. 957). Или так: «сопричастность, даже в некотором роде больше, чем причастность, потому что, приобщаясь тому, что мы можем воспринять от Бога, мы становимся откровением чего-то, что превосходит нас самих» (С. 356). Или так: «И я думаю, что многие святые никаких чудес не творили, но сами были чудом» (С. 368). Чудо же, как сказано в той же книге двумя страницами ниже, – это не что иное, как въяве происходящее общение с Богом, прямое восприятие живого, творящего слова Божия: «Разумеется, каждая тварь общается с Богом по-своему, однако нет такой твари, которая с Богом не может иметь какого-то общения, иначе понятие о чуде было бы невозможным. Когда Христос приказывает волнам улечься, ветру успокоиться (Мк. 4:35), это говорит не о том, что у Него есть некая магическая власть над природой, а о том, что живое слово Бога каким-то образом воспринимается всякой Его тварью». (С. 370).

Мне нигде не приходилось встречать такого описания чуда – привычные его определения не заходят дальше «знака», «знаменья»: но чего это знак? По Владыке, это знак связи: знак того, что творение не перестает быть открытым Творцу – и что творящее слово не перестает быть внятным каждому творению. И это, кажется мне, крайне актуальная, быть может, единственно актуальная апологетика наших дней: ведь не само по себе «бытие Божие» – но реальность *связи* мира с этим бытием, вот на что направлено самое болезненное и упорное отрицание современного атеизма, который предпочитает называть себя агностицизмом. Вот что составляет – дополним – не менее сильное, хотя и скрытое, убеждение и набожности определенного рода, которая страшится нарушить что угодно из мельчайших традиционных установлений кроме этого, главного и единственного, о котором не перестает напоминать Владыка: требования «сопричастности и даже в некотором роде больше, чем причастности», требования правды. «И поэтому, где бы мы ни были, наше дело не то что «проповедовать», а каждый раз, когда кому-то нужно, сказать Божию правду, каждый раз, когда какая-нибудь ситуация конфликта, напряжения, разногласия, не брать сторону, которая нам, как церковникам или верующим, выгодна, а сказать: в этом правда Божия» (С. 379). И если сомнениям в «бытии Божием», как мы помним, пытались отвечать путем логических доказательств, то сомнениям в возможности *связи* с «эсхатологической реальностью», как называет это Владыка, связи не менее реальной, чем любая воспринимаемая чувством вещь в мире, и по существу более реальной, чем все эти вещи, можно ответить только самим собой. Таким аргументом, самим собой, Владыка ответил тысячам своих современников во всем мире. Тем, кто никогда до встречи

с ним не знал о возможности такой связи, – и тем, в ком эта связь слабеет и забывается, и можно в черные дни или месяцы или даже годы решить, что забылась навсегда – как случается со всеми нами. Когда составители тома говорят о *литургичности* как об одном из основных качеств богословия митрополита Антония (С. 10), то, я думаю, имеют в виду это: связь и действенное Присутствие, которым и посвящены, которыми и обоснованы Таинства Церкви.

Как будто совсем небольшое продление привычной богословской мысли о чуде, небольшая «поправка»: но ее неожиданный свет усиливает ту новость о мироздании, которое несет христианская весть. Такое чудо уже не спутаешь с чудесами других традиций: чудо не как знак высшей силы, которой ничто не может противиться, а Христово чудо: разговор с творением и внимание твари. Откровение власти? да, но Христовой власти (в евангельском языке власть – eksusia – синонимична «свободе», «праву») служить, власти отдавать себя. Такое суждение о чуде – проявление того качества богословия митрополита Антония, которое составители называют «евангелизмом».

С подобным «продлением» привычных пониманий созерцания и деятельности мы встречаемся в московской беседе 1971 года (С. 417–446). И то, и другое, и созерцание, и деятельность важны для Владыки только тем, в какой мере они связывают человека с Христом, и потому их предметное содержание (такое, как, скажем, филантропическая активность – для деятельности и погружение в некие надмирные глубины – для созерцания) уже не так существенно и уж никак не противопоставляется: деятельность в его понимании оказывается тайнодействием, пророчеством! «Чтобы наши действия были действиями Самого Бо-

га, которые Он творит через нас. Мы призваны так быть пророками» (С. 421). Созерцание же – молитвенное созерцание, пример которому он находит в Силуане Афонском, – рождается из плача перед Богом о людях, которые рядом: это «плакание» и уносит созерцателя «в глубины Божии», где в конце концов он встречает тот же, здешний мир и тех же людей, но внутри Божественной любви, которая и «возвращает на землю и заставляет молиться» (с.424). Как далеко мы оказались от привычной – и вообще говоря, скорее универсальной, чем собственно христианской – диады жизни созерцательной и жизни деятельной, vita activa и vita contemplativa! Такая деятельность таинственна, и такая созерцательность действенна, и обе они – реальность нашего участия в замысле Спасения.

2002

Солженицын для будущего[1]

Несомненно, Солженицын в будущем. Прежде всего потому, что все большие авторы и все значительные мысли – в будущем. Это утверждение не так оптимистично, как может показаться. Оно предполагает: в настоящем – в нашем общем настоящем – их еще нет, их по-настоящему не прочли и не услышали. Странно складывается история: в течение тысячелетий люди написали и сказали больше, чем прочли и услышали. Однажды в венской гостинице со мной заговорил портье, который сидел на своем рабочем месте, выдавая и принимая ключи постояльцев, и читал «Повести» Льва Толстого (в немецком переводе, разумеется). Он сказал: «Когда Россия прочтет Толстого, все будет иначе». Среди повестей, которые читал портье, был «Хаджи Мурат», а время было – чеченская война. Сколько раз в самых разных местах я слышала – и сама говорила – что-то похожее, вспоминая при этом разные имена: «Когда прочтут Пушкина...» Наравне с будущим временем здесь употребимо сослагательное наклонение: «Если бы прочли...» Да, конечно: «Если бы Россия прочла Солженицына, все было бы иначе».

Но что в этом случае значит: «*Россия* прочтет» или «Если бы *Россия* прочла»? Мы привыкли думать, что писатель в

[1] Ответ на вопрос журнала «Фома».

России обладает такой значительностью, как, может быть, нигде больше (во всяком случае, в новые времена), что литературе («святой русской литературе», как назвал ее Томас Манн) принадлежит совершенно особое место в нашей общественной жизни. Этот «литературоцентризм» русской культуры, совершенно очевидный, то положение, при котором писателю приходится брать на себя задачу морального учителя, историка, философа, религиозного мыслителя, даже политика и практического деятеля, в недавние времена многие пытались обличить и преодолеть[1]. Но стоит задуматься вот о чем. Итальянцы говорят, что роман А.Мандзони «Обрученные» сделал для объединения Италии больше, чем все политические движения этого времени. Англичане знают, что после романов Ч.Диккенса многие вещи исправились в английской социальности (приюты, обращение с детьми и т. п.). Можем ли мы сказать, что «Бедная Лиза» Карамзина хоть немного ускорила отмену крепостного права? (а это и был бы случай Диккенса!) Или что после романов Толстого и Достоевского, которые поражают читателя во всем мире глубиной и страстностью своей человечности, российская жизнь (я имею в виду практическую социальную жизнь) хоть в чем-то стала гуманнее и светлее? Как понять это странное положение: глубокая, гуманная, мудрая словесность – и социальная жизнь, в которой достоинство человека унижено больше, чем это допустимо в самой «средней» европейской стране? Я думаю, дело в том, что те в России, кто действительно читали и прочли Толстого, Достоевского, Пушкина, Солженицына, никогда не могли оказать никакого практиче-

[1] Признаюсь: не понимаю, зачем. Как будто освобождаться требовалось не от того, что в нашей истории страшно, а от самого лучшего в ней, от того, что, может быть, оправдывает само существование нашей страны.

ского воздействия на ход событий в стране. Власть же, от которой у нас зависит все, никогда ничего этого не читала (в том смысле, что не принимала всерьез) и ничего общего не имела с великой словесностью собственной страны.

Так что будущее время или сослагательное наклонение в той фразе, с которой я начала: «Когда Россия прочтет Солженицына» или «Если бы Россия прочла Солженицына», означает по существу такую глубочайшую перемену нашего положения, при которой читатели Солженицына смогут влиять на практические решения – или же: при которой те, кто эти решения принимают, окажутся читателями Солженицына. Самый простой пример: если бы Солженицын был в России к настоящему времени прочитан, просто невозможно было бы наваждение всех этих мутных восторгов по поводу сталинского «эффективного менеджмента», которые раздаются теперь отовсюду и даже вводятся в школьные учебники, невозможно было бы продолжать безумное взвешивание: «с одной стороны» – «с другой стороны». С одной стороны – ГУЛАГ, с другой – ... Что это за существо, которое может *думать* в таком случае о «другой стороне»?

Будем надеяться, что это существо еще не прочло Солженицына, и у него все в будущем.

Что говорит Солженицын своему будущему читателю? Начнем с того, что он сказал нам, его читателям советских времен, жизнь которых (во всяком случае, «внутренняя жизнь»[1]) от этого чтения переменилась. Во-первых, как ни странно это покажется, он сказал нам слово надежды и ободрения. «Стало видно далеко вокруг». Многие читатели

[1] Чтобы переменилась не только внутренняя, но и внешняя жизнь, требовалось необычайное мужество, которым мало кто обладал.

этих запрещенных машинописных копий или зарубежных томиков (и я среди них) только из них впервые узнавали о размахе того нечеловеческого зла, о котором повествует Солженицын. Но этим новым знанием, которое могло бы убить неготового человека, сообщение Солженицына никак не исчерпывалось. Оно говорило – самим своим существованием, самим ритмом рассказа – другое: оно давало нам со всей очевидностью пережить, что даже такое зло, во всем своем всеоружии, не всесильно! Вот что поражало больше всего. Один человек – и вся эта почти космическая машина лжи, тупости, жестокости, уничтожения, заметания всех следов. Вот это поединок. Такое бывает раз в тысячу лет. И в каждой фразе мы слышали, на чьей стороне победа. Победа не триумфаторская, какие только и знал этот режим, – я бы сказала: пасхальная победа, прошедшая через смерть к воскресению. В повествовании «Архипелага» воскресали люди, превращенные в лагерную пыль, воскресала страна, воскресала правда, как будто похороненная на наших широтах навсегда, воскресал человек – благополучный «винтик» этой машины, прошедший «путем зерна», воскресший в страдании и гибели.

Христианская компонента Солженицына, на мой взгляд, состоит именно в этом – редчайшем и среди глубоко верующих людей – знании силы воскресения, его «непобедимой победы». Про кротость все помнят, про смирение все говорят, про милосердие, думаю, многие скажут больше, чем Солженицын, о чистоте тоже – но эту взрывающую мироздание силу воскресения никто, вероятно, так передать не мог. Воскресение правды в человеке – и правды о человеке – из полной невозможности того, чтобы это случилось. Когда говорят о пророческом начале Солженицына, чаще всего имеют в виду обличение неправды и зла настоящего

положения дел, которые во всем своем размахе и во всей своей непозволительности видны только с неба, как это было у библейских пророков. Но главная весть пророков все же не в этом: эта весть состоит в прямой демонстрации невероятной и непобедимой силы, которая нас, *вопреки всему*, не оставила и не оставит.

В этом – так я думаю – главное сообщение Солженицына для будущего. О другом можно еще долго думать. Мысли, предложения, отдельные позиции Солженицына-художника, Солженицына-историка, Солженицына – государственного мыслителя можно еще долго обсуждать, спорить с ними или соглашаться. Но это сообщение или, лучше, это невероятное событие «непобедимой победы» всегда будет укреплять человека – и не только в России, о которой он больше всего думал: как вся «святая русская литература», Солженицын говорит со всем миром.

2008

Отец Александр Шмеман и поэзия[1]

Не бумажные дести, а вести спасают людей.
О.Мандельштам

Русские поэты писали о «веселом имени Пушкина», которым можно аукаться в наступившей темноте. Отец Александр, его мысль, его письмо, его образ исполнены той же силой, разгоняющей тьму, духоту, запуганность, запретительство и зловещую косность, всю эту тяжелую среду, так хорошо нам, увы, знакомую, в которой человеческая мысль и человеческое чувство не могут шелохнуться. Это сила *тайной* (то есть, *таинственной*, на славянском языке) *свободы*. Этой силой одарены великие стихи – и глубокое богословие. Они являются к нам с этим даром – и раздают его, как в стихах Пастернака:

Как будто вышел человек
И вынес, и открыл ковчег
И все до нитки роздал.

Почти все стихотворные строки, которые вспоминает о. Александр в своих «Дневниках», – о свете, об особом, играющем свете:

[1] Написано для конференции, посвященной памяти о. Александра Шмемана (Париж, декабрь 2008 года).

Бывает такое небо,
Такая игра лучей...

Но реял над нами
Какой-то особенный свет,
Какое-то легкое пламя,
Которому имени нет...

О странной легкости, которая сильнее вещества, сильнее горя. О спасении, которое сильнее гибели. Это весть, которую несла ему поэзия. Эту весть – наверное, еще прежде поэзии – несла ему литургия. И множеству церковных людей, запутавшихся в тяжелых и темных аллегориях и «символиках», в тысячах «нельзя» и «следует», он распахнул дверь в этот ее первый свет, первое дыханье.

О. Александр множество раз благодарил поэзию (русскую поэзию прежде всего, но не только; мы видим в «Дневниках», как внимательно он читает и французских, и англоязычных поэтов), благодарил учителей, открывших ему поэзию. Нужно ли говорить, как благодарны ему те, кто занимается стихом как делом своей жизни – и кто вряд ли надеялся услышать когда-нибудь от *иерея* и *богослова* такое глубокое оправдание и благословение поэзии. Такое понимание и приятие ее существа, ее *вести*, какие нечасто встретишь не только у критиков, но и у самих стихотворцев.

И возвращаясь к Пушкину. Ум Пушкина – редкий дар русского человека, как замечает о. Александр, – близок светлому и гостеприимному уму о. Александра. Ум, который не противопоставлен поэзии, но с ней и в ней противопоставлен всем видам безобразия и ложной мудрости – как заключил свою «Вакхическую песню» двадцатишестилетний Пушкин:

Да здравствуют Музы, да здравствует разум!
Ты, солнце святое, гори!
. . . . . .
Так ложная мудрость мерцает и тлеет
Пред солнцем бессмертным ума.
Да здравствует солнце, да скроется тьма!

2008

АЛФАВИТНЫЙ УКАЗАТЕЛЬ

Апология рационального. Сергей Сергеевич Аверинцев · *519*
Благословение творчеству и парнасский атеизм · *334*
В День Милосердия (Два отклика на кончину Иоанна Павла II – 2) · *830*
Вечная память. Литургическое богословие смерти · *656*
«Вечные сны, как образчики крови». О Ю.М.Лотмане
и структурной школе в контексте культуры 70-х годов · *757*
Вещество человечности. Беседа с Патриком де Лобье · *346*
Власть счастья · *271*
«Всё настоящее редко»
(О Владимире Вениаминовиче Бибихине – 2) · *816*
Гермес. Невидимая сторона классики · *125*
Героика эстетизма · *176*
Голос друга. Голос Европы · *82*
Два отклика на кончину Иоанна Павла II · *826*
Дитрих Бонхеффер для нас · *493*
Европейская традиция дружбы · *65*
Искусство как диалог с дальним · *323*
«Лучший университет» · *284*
М.М.Бахтин – другая версия · *88*
Место человека. На смерть В.В.Бибихина
(О Владимире Вениаминовиче Бибихине – 1) · *812*
«Михаил Леонович Гаспаров» · *821*
Морализм искусства, или о зле посредственности · *254*
Москва – Петушки (О Венедикте Ерофееве – 1) · *741*
Мудрость надежды: Данте · *310*
Мужество и после него. Заметки переводчика · *99*
Нам нечего сказать? · *453*
Наши учителя. Михаил Викторович Панов.
К истории российской свободы · *709*
«Нет худа без добра». О некоторых особенностях
отношения к злу в русской традиции · *430*
Ноль, единица, миллион. Моцарт, Сальери и случай Оболенского. · *292*
О времени. О традиции. О писаном и неписаном праве · *221*
Обсуждение «Посредственности». Вступительное слово · *417*
Оправдание права · *247*

От автора · *8*
Отец Александр Шмеман и поэзия · *857*
Памяти С.С.Аверинцева
(Два отклика на кончину Сергея Сергеевича Аверинцева – 1) · *795*
Пир любви на «Шестьдесят пятом километре» или Иерусалим
без Афин (О Венедикте Ерофееве – 2) · *747*
Письмо об игре и научном мировоззрении · *198*
После постмодернизма · *361*
Последняя встреча · *719*
Посредственность как социальная опасность · *376*
Проповедь для взрослых
(О Владыке Антонии Митрополите Сурожском – 1) · *836*
Пустота: кризис прямого продолжения. Конец быстрых решений · *478*
Разговор о свободе с А.И.Кырлежевым · *30*
Рассуждение о методе · *768*
Свобода как эсхатологическая реальность · *13*
Сила присутствия
(О Владыке Антонии Митрополите Сурожском – 2) · *844*
Символ и сила. Гетевская мысль в «Докторе Живаго» · *548*
Слово С.С.Аверинцева
(Два отклика на кончину Сергея Сергеевича Аверинцева – 2) · *799*
Солженицын для будущего · *852*
Творчество и вера. Время и язык. Автор и читатель · *208*
Учитель музыки. Памяти Владимира Ивановича Хвостина · *727*
Цельность и свобода · *460*
The Light of Life · *677*
Totus Tuus (Два отклика на кончину Иоанна Павла II – 1) · *826*

Седакова Ольга Александровна
Четыре тома
Том IV. Moralia

*

Редактор М.Криммель
Корректор Ю.Королева
Художник А.Райхштейн
Верстка И.Яворский

*

Подготовка электронного издания
Редактор М.Криммель
Дизайн Р.Князев