

УДК 71.2:81.161.1

**Есаулов И.А., Киселёва И.А., Сытина Ю.Н., Степанян Е.В.,
Коршунова Е.А., Михаленко Н.В., Певцов Г.Д., Гильманов В.Х.**

«СТРУКТУРЫ ПОВСЕДНЕВНОСТИ И ТВОРЧЕСКИЙ
ЭКСПЕРИМЕНТ В РУССКОЙ СЛОВЕСНОСТИ, ФИЛОСОФИИ,
КУЛЬТУРЕ» (V БАЛТИЙСКИЙ МЕЖДУНАРОДНЫЙ СЕМИНАР-
ДИСКУССИЯ)

Аннотация. С 4 по 6 июля 2015 г. состоялся V Балтийский международный семинар-дискуссия, посвящённый теме «Структуры повседневности и творческий эксперимент в русской словесности, философии, культуре». Московский государственный областной университет стал соорганизатором этого мероприятия, проводимого под эгидой Литературного института им. А.М. Горького. Под «структурами повседневности» понимаются формы обыденной жизни и явления культуры, характеризующие человеческую психологию в пределах «больших длительностей», определённые типы мышления. «Творческий эксперимент», в свою очередь, предполагает «культурный взрыв», своего рода «революцию». Центральной проблемой семинара-дискуссии стало соотношение континуальности и дискретности в культуре. Каким образом могут – без антагонизма и эпигонства – сосуществовать вековые традиции и порождённые эпохой модерна (и постмодерна) попытки существенного изменения исторически сложившейся культурной парадигмы.

В дискуссии приняли участие учёные из Литературного института им. А.М. Горького, Московского государственного областного университета, Балтийского федерального университета имени Иммануила Канта, Государственной академии славянской культуры, Института мировой литературы им. А.М. Горького РАН, Мемориального дома-музея С.Н. Дурылина, представители Союзов писателей Москвы и России, а также писателей Финляндии.

Ключевые слова: структуры повседневности, творческий эксперимент, понимание, русская литература, культура

**I. Esaulov, I. Kiseleva, Yu. Sytina, E. Stepanian, E. Korshunova,
N. Mikhailenko, G. Pevtsov, V. Gilmanov**

THE STRUCTURES OF COMMONNESS AND CREATIVE EXPERIMENT
IN RUSSIAN LITERATURE, PHILOSOPHY, CULTURE
(V BALTIC INTERNATIONAL SEMINAR WITH DISCUSSION)

Abstract. The V Baltic International seminar-discussion devoted to the theme “The structures of everyday life and creative experiment in Russian literature, philosophy, culture”

was held from 4 to 6 July, 2015. Moscow Regional State University became a co-organizer of the event, which was held under the auspices of Maxim Gorky Literature Institute. Under the term "the structures of everyday life" the forms of ordinary life and phenomena of culture are meant that characterize human psychology within the "great lengths" and certain types of thinking. "The creative experiment" implies a "cultural explosion", a kind of "revolution". The central issue of the seminar-discussion was the ratio of continuity and discontinuity in culture. The discussion concentrated on the problem of possible coexisting of the age-old traditions and attempts to significantly change the traditional cultural paradigm in the era of modern (and postmodern), especially when there is no antagonism and unoriginal following in such coexistence.

The participants of discussion were scientists from Maxim Gorky Literature Institute, Moscow Regional State University, Immanuel Kant Baltic Federal University, State Academy of Slavic Culture, The Gorky Institute of World Literature, S. Durylin's Memorial House Museum, representatives of Moscow Writers' Union, Russia Writers' Union, as well as the writers from Finland.

Key words: structure of everyday life, creative experiment, understanding, Russian literature, culture.

Есаулов И.А.

*доктор филологических наук, профессор
(Литературный институт им. А.М. Горького,
г. Москва)*

СТРУКТУРЫ ПОВСЕДНЕВНОСТИ И ТВОРЧЕСКИЙ ЭКСПЕРИМЕНТ: К ПОСТАНОВКЕ ПРОБЛЕМЫ¹



В центре нашего обсуждения – проблема, которая является весьма важной не только для истории литературы и философии, но и для современной культурной ситуации в целом. Каким образом могут (и могут ли?) – без антагонизма и эпигонства – сосуществовать вековые традиции и порожденные эпохой модерна (и постмодерна) попытки кардинального изменения исторически сложившейся культурной парадигмы.

Под «структурами повседневности» (Ф. Бродель [4] и школа «Анналов») понимаются такие формы обыденной жизни и явления культуры, которые характеризуют человеческую психологию и каждодневные практики в пределах «больших длительностей». Речь идёт о различных типах ментальностей («картин мира»). Можно добавить, что эти структуры пов-

¹ Публикация подготовлена в рамках поддержанного РГНФ научного проекта № 15-34-11091.

седневности определяются тем или иным культурным бессознательным: зачастую не рационализируемыми самими носителями культуры типами мышления, которые порождают целый шлейф культурных последствий, вплоть до тех или иных стереотипов поведения.

Ментальная модель исторической реальности (в её европейском варианте) может быть представлена тремя фазами.

1. Эпоха «мы». Горизонтальное мышление, присущее дохристианской культуре. Доминантные признаки этого мышления: а) наличествует резкое противопоставление «мы» и «не-мы» (остального мира, потенциально и/или реально опасного); б) отсутствует понимание позитивной значимости выделенной из «мы» отдельной личности. Этика поведения строится в зависимости от того, входит ли конкретный индивид в это «мы», либо не входит. Манифестирование внешних границ (социума и индивида) и отстаивание этих границ. Этика запрета (Закона). Соответственно этому телесность является организующим началом. Кризисом этого типа сознания (породившим последующий «культурный взрыв») является усложнение самоидентификации индивида, связанное с наступлением христианской эпохи.

2. Эпоха «ты». Вертикальное мышление, присущее собственно христианской культуре. Доминирование духовности, т.к. подлинно реальной силой в жизни человека является его личность и спасение души. «Ты еси» возможно потому, что личность каждого «ты» по-своему отражает лик Бога. Для человека христианской культуры очевидна поведенческая доминанта, зафиксированная Евангелием, согласно которой роль в социуме является сугубо внешним фактором – в отличие от внутренней свободы (тогда как в предшествующей ментальности – а отчасти в последующей – внешнее весьма жестко корреспондирует с внутренним, практически определяя последнее). Этика Благодати. Кризисность здесь – это дробление христианской цивилизации на отдельные конфессии, порождающее и другие культурные сдвиги.

3. Эпоха «я». Эклектическое (плюралистическое) мышление. Началом является эпоха Ренессанса, который представляет собой отказ от «ты» в пользу изолированного от этого «ты» «я». В начальный период данной фазы доминирует индивидуализация, а завершается период дивидизацией «я», т.е. распадом субъектности и явным стремлением к новой коммуналности (национал-социалистической, социалистической, глобалистской). Дивидизация «я» (70 гг. XX в.) и свидетельствует о кризисности данной эпохи.

Описывая представления о «культурных взрывах» (Ю.М. Лотман [27]), нельзя абстрагироваться от аксиологии самого субъекта описания. Так, с христианской точки зрения, обозначенные нами типы сознания можно также понимать как дохристианский, христианский и постхристианский.

Как соотносится «творческий эксперимент», предполагающий в той

или иной степени «культурный взрыв», т.е. своего рода «революцию», и эволюционное развитие? Центральной проблемой является соотношение континуальности и дискретности в культуре. Какой формат дискретности не разрушает, а укрепляет устойчивость системы, а какой – способствует её разрушению?

Так, является ли дискретность перехода от Киевской Руси к Московскому царству разрушением структур повседневности (а также форм культуры), либо же может идти речь о континуальности? Раскол? Петровские реформы? В докладе будут представлены ответы на эти вопросы (разумеется, в авторской интерпретации, предполагающей дискуссию).

Наконец, каково соотношение русской, советской и постсоветской культур? Являются ли они, как это представляют ведущие медиа- (в РФ и не только), последовательными фазами развития (или, по другой оценке, деградации) одной цивилизации, базирующейся на той ментальности, которая и позволяет говорить о сущностном единстве культуры, либо же мы сталкиваемся с такого рода дискретностью, предполагающей настолько масштабный «культурный взрыв», что констатировать единство определённой культуры не представляется возможным?

В докладе – на конкретном историко-литературном материале – будет показано как соотношение «структур повседневности» и «творческого эксперимента» могут способствовать ответам на эти вопросы.

П.А. Сорокин в работе «Кризис нашего времени», являющуюся сокращённым вариантом четырёхтомного труда автора «Социальная и культурная динамика» [52], указывал на «три системы истины»: «идеациональную», «идеалистическую» и «чувственную». Используя огромный объём исторического материала, он подчеркивал, что возобладавшая в XIX–XX вв. чувственная система истины «отрицает любую Божьявленную сверхчувственную истину», а потому она «неизбежно материалистична <...> Отсюда общая тенденция материалистического мышления рассматривать мир, даже человека, его культуру и сознание – материалистично» [52, с. 467–469].

Однако «чувственная» система истины победила не везде, а в определённом типе культуры. Как раз в пределах этого типа культуры Сорокин отмечает «кризис», уточняя при этом: «это кризис почти всей жизни, образа мыслей и поведения, присущих западному обществу», особо выделяя «возрастающее отрицание вечных ценностей», а также «доктрину релятивизма», согласно которой «не существует ничего абсолютного. Всё становится относительным – истина и ошибка, этические и эстетические каноны и многое другое <...> Суждение „всё в мире относительно“ становится девизом чувственной истины. Отсюда её негативное отношение к любому постулируемому абсолюту» [52, с. 470]. Р.А. Гальцева четверть века назад

сделала вывод, что «мы вступили в постхристианскую эру и переживаем процесс, обратный тому, который переживало человечество при вхождении христианства в историю» [5, с. 3], причём «с концом второй мировой войны <...> этап постхристианской культуры перерастает в эру постхристианской цивилизации» [5, с. 9].

Понятно поэтому, что типы культур, базирующиеся на иных (духовных) основаниях, рано или поздно вступают в конфликт с преобладающей «материалистической» цивилизацией. Ещё И.А. Ильин отмечал известную близость «советской» и «западной» цивилизации: «Марксизм для них „свое“ европейское, приемлемое: и советский коммунист для них ближе и понятнее, чем Серафим Саровский, Суворов, Пётр Великий, Пушкин, Чайковский и Менделеев». Поэтому, «когда Европа увидела, что Россия стала жертвой большевистской революции, то она решила, что это есть торжество европейской цивилизации <...> что советский коммунизм означает „прогресс“ и „успокоение“ для Европы» [15, с. 64–66]. Используя терминологию П.А. Сорокина, можно сказать, что «восточно-русская культура» основывается на идеациональной аксиологии с её «абсолютом» (или же, по А.Ф. Лосеву, «абсолютной мифологией» [26, с. 441–450]): православной верой.

Отсюда совершенно закономерно, что наиболее радикальные, наиболее разрушительные для традиционных структур повседневности и русской культуры как таковой революционные эксперименты раннебольшевицкой «Культуры 1» (Вл. Паперный) были с полным сочувствием и пониманием восприняты на «капиталистическом» Западе. Например, А.И. Солженицын обращает внимание на то, что большевицкая Революция была «почтительно признана китом западной демократии – Соединёнными Штатами» [50, с. 495] только после полного её завершения – в начале 30-х гг., т.е. когда ею была полностью переформатирована русская повседневность. Так, различные творческие эксперименты «Культуры 1» являются своего рода антиципацией тех цивилизационных процессов, которые затем станут культурным мейнстримом для «мира Запада». Поэтому «Культура 1», насаждавшаяся большевицким государством, законодательно отвергнувшим православное прошлое, является только лишь своего рода вершиной общего процесса дехристианизации, с особой брутальностью утвердившейся в пределах бывшей Российской империи.

Тогда как любые попытки «возвращения» к досоветским (т.е. русским) «структурам повседневности» – подлинного и иллюзорного (в философии, культуре, словесности, равно как в истории и политике), а также его имитация «Культурой 2» – от 30-х гг. прошлого века до 10-х гг. века нынешнего – «международная общественность» воспринимает с явной настороженностью, а то и с враждебностью. В конце XX – начале XXI в. вновь актуализи-

зировались начатые сразу же после завершения Второй мировой «битвы за историю» (Л. Февр [60]), доминантный вектор которых прекрасно передал в своё время А.Я. Гуревич: «мир никогда не был христианским» [8, с. 336]. Отсюда и новые попытки – как в постсоветской РФ, так и в «мире Запада» – «десакрализации» Пушкина, Гоголя, Достоевского – особенно их «реакционной» православной веры, а также «неправильных» (т.е. выходящих за жесткие рамки «демократических» стандартов современной интеллектуальной мифологии) представлений о русском самодержавии, русском народе и судьбе России. Параллельно этой «десакрализации» происходит весьма настойчивое, если не сказать агрессивное, внедрение собственных кумиров.

Обращение к «структурам повседневности» исторической России позволяет, например, увидеть не только пресловутый антагонизм «дворянского» и «народного» (который усматривали в «Капитанской дочке» целые поколения советских литературоведов), но и то общее, что объединяло, несмотря на социальную дистанцию, Гринёва, Пугачёва, Екатерину Великую. Именно это «общее» или «главное», что, собственно, доминировало в русской культуре, планомерно выжигалось в советские двадцатые и тридцатые годы. Это, прежде всего, единый русский мир, который – при всём резком своеобразии своих социальных и сословных ярусов – базировался на единых ценностях, выросших на почве христианской традиции. Поэтому «голоса» противоборствующих сторон в этой повести – в рамках тех «больших длительностей», которые исследовал Ф. Бродель, – могут быть истолкованы не как взаимоисключающие друг друга (как полагал, например, Ю.М. Лотман), а как взаимодополняющие «голоса» этого единого мира.

В большом времени русской культуры с её «структурами повседневности» совершенно иначе могут истолковываться, нежели интерпретировались до сих пор, и другие знаковые противостояния (например, Ф.М. Достоевского и К.Н. Леонтьева, либо же общества «Арзамас» и «Беседы любителей русского слова»). Если, к примеру, сегодня нет нужды в «реабилитации» арзамасцев (симпатии к ним настолько очевидны, что не нуждаются в особой аргументации), то литературоведу XXI в. всё-таки странно так ограничивать своё видение «малым временем» рассматриваемого противостояния, что не замечать и известной правоты «беседчиков». Эти – и подобные им – противостояния на самом деле свидетельствуют о многомерности и много-сложности единого русского мира, порождённого пасхальной ветвью кирилло-мефодиевского типа культуры. Во всяком случае, совершенно ясно, что позиция Шишкова, согласно которой христианская традиция – это не старая ветошь, место которой – в давнопрошедшем историческом времени, а такая заданность, которую «ещё предстоит создать», не только была близ-

ка Ап. Григорьеву, отстаивавшему «архаические новаторства» молодой редакции «Москвитянина», как это справедливо подчеркнул Б.А. Успенский [59, с. 423–424, 504], но и оказалась созвучна русской религиозной и художественной мысли начала XX в. (достаточно вспомнить здесь «архаические новаторства» Вяч. Иванова).

Сама же полемика «Арзамаса» и «Беседы любителей русского слова» (как и спор Достоевского с Леонтьевым) могут быть поняты как весьма продуктивный для русской культуры диалог различных голосов, который лишь в «малом времени» их современности представлялся как враждебный. Такого рода диалог (предложенный мною контекст его понимания не был доступен – и не мог быть доступен – самим непосредственным участникам литературного спора) становился катализатором мощного развития русской литературы, позволившей ей избежать той или иной «односторонности» и – в итоге – не утерев своего православного духовного основания, обрести и вселенское, а не только «местное» звучание.

Является ли репликой такого же «диалога» культурная продукция наиболее радикальных художественных течений «Культуры 1» советского XX в., таких, например, как ОПОЯЗ или ЛЕФ? Тех, кто, согласно Вл. Паперному, «ведут борьбу с Порядком во имя Хаоса»? Ср.: «В живописи борьбу со словом ведут Кандинский и Малевич. В театре – Мейерхольд и Таиров <...> В христианской традиции за Словом стоит “В начале было Слово, и Слово было у Бога, и Слово было Бог” <...> Поэтому борьбу Культуры 1 со словом можно рассматривать в одном ряду с другими её антихристианскими акциями – разрушением церквей, икон, снятием крестов, вскрытием мощей – и т.д.» [41, с. 221–222]. Может ли тыняновское словосочетание «борьба и смелая» (т.е. представление о творческом процессе как о перманентных «культурных взрывах»), в гораздо большей степени характеризующее именно «революцию», а отнюдь не «литературную эволюцию», быть продуктивно для поступательного развития национальной культуры? Либо же стремление «взорвать» структуры повседневности, акцентуация скачкообразности («хода конем», согласно В.Б. Шкловскому) и в целом резко негативное отношение к культурной стабильности оттого и оказалось столь созвучным «левым» западным интеллектуалам – от довоенных, до послевоенных, вроде М. Фуко (с выдвинутым им категорией «эпистемологического разрыва»), что базируется на дискретности исторического процесса, поскольку имеет общий знаменатель: негативное отношение к национальным, религиозным и культурным традициям, продолжая тем самым упомянутые выше «битвы за историю»?

Во всяком случае, теория и практика «левых» течений свидетельствует о невозможности абсолютного отказа от той или иной континуальности.

Так, после радикального разрыва с «чужим» культурным прошлым, авторы, создающие «свою» художественную культуру, как правило, стремятся обособить свою «линию» с опорой на предшественников (к примеру, тот же М. Фуко опирается на тексты де Сада, Нерваля, Арто, Батая, декларируя как главный критерий «цивизованности» общества его отношение к маргинальному меньшинству: безумцам, извращенцам и так далее). Поэтому зачастую за критикой традиционных «структур повседневности» скрывается неприятие «чужого» в этих структурах (и зачастую этим «чужим» является как раз христианская корневая система европейской культуры). В целом же, это тенденция интерпретировать маргинальные культурные явления как подлинно «новаторские», а то, что питается глубинными духовными токами, стараться вытеснить на периферию культуры.

Однако следует учитывать и то, что «дискретируемая» национальная культура – для последующей трансформации и адаптации «под себя» отдельных её сегментов – всё-таки (до момента полного её уничтожения или замещения) обладает многовековым корневым потенциалом, а потому способна к «регенерации» собственной культурной памяти. Будущее всё ещё не предрешиено, поэтому каждому предоставляется выбор: способствовать ли «празднику возрождения» (М.М. Бахтин) подлинных смыслов этой культуры, либо становиться соучастником процесса её дискретирования.

И.А. Киселёва

*доктор филологических наук, доцент
(Московский государственный областной университет)*

**«СТРУКТУРЫ ПОВСЕДНЕВНОСТИ»
И «ТВОРЧЕСКИЙ ЭКСПЕРИМЕНТ» В
ПОЭТИЧЕСКОМ МИРЕ М.Ю. ЛЕРМОНТОВА²**



Проблема соотношения «структур повседневности» и «творческого прорыва» по отношению к жизни и творчеству Лермонтова может быть рассмотрена в нескольких аспектах: в соотношении литературной традиции и новаторства, выражении мировоззрения своей эпохи и взгляда из вечности, человеческих эмоций и реального пути христианского спасения. Все эти аспекты в известной мере связаны с сосуществованием в поэтическом мире Лермонтова двух видов бытия – первого, презентуемого как обыденное, скучное, земное, второго –

² Публикация подготовлена в рамках поддержанного РГНФ научного проекта № 15-04-00498

высшего, точнее, небесного, явленного в земном; очевидно, что именно второе и является аналогом «творческого прорыва», а в первом проявляют себя «структуры повседневности».

При этом зачастую эти типы бытия так слиты, что одно без другого будто бы и не может быть, и здесь знаковыми для мирозозерцания Лермонтова являются стихи, включенные в монолог демона, из неоконченной поэмы «Сказка для детей» (1939(40)):

И улыбались звёзды голубые,
Глядя с высот на гордый прах земли,
Как будто мир достоин их любви,
Как будто им земля небес дороже...
И я тогда... я улыбнулся тоже. [22, с. 176]

Улыбка звёзд и улыбка лирического поэта здесь слиты воедино идеей умиления великого над малым, радостью о земном бытии как таковом, тогда как улыбка демона имеет кардинально иной модус, злой дух с «невольною отрадой» видит творящиеся преступления и корыстные мысли:

В молитвах я подслушивал упрёк,
В бреду любви – бесстыдное желанье,
Везде – обман, безумство, иль страданье! [22, с. 176]

Что же может противостоять этой фальши жизни, в которой даже высокие устремления таят в себе опасность греха? Мефистофель манит Нину неким иным бытием – неясным, но отличным от того, что может дать ей мир земной. Однако автор уже в третьей строфе констатирует обычность, «повседневность» такого сюжета:

Герой известен, и не нов предмет;
Тем лучше: устарело всё, что ново! [22, с. 173]

Но вот парадокс: «Сказка для детей» в том и являет свой «творческий прорыв» для Лермонтова, что развенчивает романтический ореол злого духа, он теперь просто «хитрый демон», или, не важно, какой-то чин из демонского рода:

То был ли сам великий Сатана
Иль мелкий бес из самых нечиновных,
Которых дружба людям так нужна
Для тайных дел, семейных и любовных? [22, с. 173]

Демонское искушение, действительно, не является чем-то необыкновенным, ему подвергается в том или ином виде любой человек, все делают свой выбор чистоты или порочности жизни. Однако героиня поэмы – «не все», она относится к тем людям, чьим «чувствам повторяться не дано», которым «в жизни нет уроков» [22, с. 180]. При стандартности вероятного сюжета ситуация попытки соблазна героини изначально задаётся как не-

повторимая, что определяется уникальностью личности Нины. Если демон в поэме выступает в неопределённом образе (как отмечает сам поэт «бесов вообще рисуют безобразных» [22, с. 124], вспоминая каноническую иконописную традицию не прорисовывать лица бесов, как не имеющих лица), то Нина, её «младой, но строгий профиль» намечен вполне определённо, ясен её социальный статус и характер, автор сближает её душу со своей душой: «Я сам ведь был немножко в этом роде!» [22, с. 180].

Заключительные стихи поэмы придают демонически-повседневный налёт и образу светского общества, толпы:

Улыбки, лица лгали так искусно,

Что даже мне чуть-чуть не стало грустно [22, с. 182].

Демоническая повседневность светской жизни проявляет себя в отрывах «безыменных чувств и мнений», в неузнаваемости лиц друзей, то есть в стёртости индивидуальности. Вся поэма строится на контрасте ярко романтического и бытового, но и то, и другое, является повседневным, необычным предстает лишь душевный мир личности:

Неясный шорох слышался вокруг:

То загремит, то снова тише, тише...

(То были тени предков – или мыши!)

И что ж? – она привыкла толковать

По-своему развалин говор странный... [22, с. 179].

Антитеза во вводном предложении «То были тени предков – или мыши!» переводит на уровень нормы и романтический пласт мистической эстетики руин и сниженный мотив мышьиной возни, всё является обыкновенным, кроме восприятия героини.

Вся реальность, осмысляемая поэтом, известная ему по литературной традиции и опыту социальной жизни, и вызывающая его рефлексию определяет его «структуры повседневности», тогда как именно недоговорённость (или в других случаях – композиция, контекст и др.) обещает «творческий прорыв», который осуществляется при индивидуально-авторском изображении особого героя. Таким особым героем у Лермонтова оказывается Нина в «Сказке для детей», Печорин в «Герое нашего времени» и даже Демон из одноименной поэмы. Образ последнего ценен тем, что показывает всю притягательность тёмной силы, которая заключена в кажущейся новизне впечатлений, в противостоянии повседневности, в иллюзии настоящей любви, способной изменить мир. Именно в «Демоне» Лермонтов передает свой «опыт распознавания духовной прелести», который возможен лишь при опыте общения с Богом [подробнее см.: 18]. Литературный метод Лермонтова можно определить как духовный реализм, и именно в этом состоит личный «творческий прорыв» поэта из повседневности романтизма

и традиции ирои-комической поэмы, к которой причастны его стоящие рядом поэмы «Сказка для детей» и «Сашка».

Духовный реализм Лермонтова торжествует и в «Демоне», к которому поэт неоднократно возвращался, вкладывая в него вновь обретенный духовный опыт, и в «Мцыри», которого, например, А.В. Моторин называет «исповедью христианина» [38, с. 137], и в «Герое нашего времени», истинный смысл которого открывается только при внимании к мысли автора о том, что роман представляет собой «историю души человеческой» [23, с. 229; см.: 37]. Понятие духовного реализма по отношению к творчеству Лермонтова не менее уместно, чем по отношению, например, к И.А. Шмелёву, Б.К. Зайцеву, В.А. Никифорову-Волгину и другим писателям, ориентированным на изображение православного быта и бытия. Как отмечал А.М. Любимудров, «духовный реализм может использовать широкий спектр изобразительно-языковых средств, стиливых приёмов и классического реализма, и романтизма, и модернизма, не усваивая, однако, их мировоззренческих основ» [28, с. 235]. Т.А. Алпатова, отмечая, что стремления Лермонтова сбросить «цепь бытия» («Крест на скале») есть «не влечение к смерти, но влечение к жизни истинной», и именно в этом видит «исток *романтической* природы лермонтовского дарования» [25, с. 13], подразумевая под романтической природой лермонтовское чувство запредельного, его знание духовной реальности.

Духовный реализм Лермонтова проявляется и в удивительном синтезе цельности его произведений с их разомкнутостью в культуру, особой интертекстуальностью, или, другими словами, которые в случае с Лермонтовым более определённы и уместны, особым чувством соборности, когда чужое становится своим, когда свой идеал максимально приближен к идеалу ближнего, когда стихи другого носителя своей родной культурной традиции выражают свои стремления. Так, например, в раннем стихотворении «К П<етерсо>ну» (1829) Лермонтов, вслед за своими стихами о том, что «навряд ли кто-нибудь из нас страну узрит», приводит стихи А.С. Хомякова о стране, «Где дружба дружбы не обманет, // Любовь любви не изменит» [21, с. 5]. Идеал, воспетый А.С. Хомяковым [62] становится и идеалом Лермонтова. Ещё более тесна связь поэта с горячо любимым им А.С. Пушкиным. Зачастую реальность своего индивидуального опыта Лермонтов воспринимает как повседневность, тогда как реальность пушкинского текста (или другого поэта, ценностная парадигма которого кажется Лермонтову верной) представляется ему прорывом в сферу трансцендентного. Уже не раз отмечался калькированный характер поэмы Лермонтова «Сашка» по отношению к «Дому в Коломне» Пушкина [см. подробнее: 17]. Подобно Пушкину, Лермонтов отказывается от воспевания романтических настроений, относя по приметам времени их к повседневности:

Наш век смешон и жалок, – всё пиши
Ему про казни, цепи да изгнания,
Про тёмные волнения души,
И только слышишь муки и страданья. [22, с. 41]

Но, и опять же вслед за Пушкиным, его душа «стесняется лирическим волнением» [45, с. 248] и поет блаженство счастью, любви, вере, поэзии. Однако Лермонтов не был бы гением, если бы в его соборности не проступала ярко его личность; максимально приблизившись к передаче пушкинских настроений, поэт прорывается в стихию любви к Отечеству и создаёт внутри казалось бы легкомысленной поэмы свой шедевр патриотической лирики, начинающийся стихами «Москва, Москва!... люблю тебя как сын» [22, с. 43]. С образом Кремля – «столетним русским великаном» [22, с. 43] – приходят в его поэму мысли о русской славе. В этих стихах повседневность разговоров (при их несомненной истинности) о том, что Кремль – сердце Руси, о наполеоновском нашествии и победе русских получает высокую ноту личностного вживания в судьбу страны, повседневность посредством искренности чувства лирического поэта переводится в план исключительного. Обновление, одухотворение традиции является высочайшей мерой «творческого прорыва», и этот прорыв оказывается у Лермонтова смысловым центром поэмы «Сашка». Отсылка к «Домику в Коломне» Пушкина для понимания текста становится вторичной, первичным ключом интерпретации поэмы являются стихи о Москве, именно они – тот центр, который духовно организует художественный мир произведения.

«Зубчатый, безмятежный» Кремль Лермонтова вполне достоин того, чтобы при взгляде на него «улыбались звезды голубые». И никакой мятежный дух иль «чуждый властелин» не сможет усомниться в духовном величии памятника русской славы и в искренности слов поэта.

Моя душа, я помню, с детских лет
Чудесного искала... [21, с. 177] –

напишет 16-летний поэт. Это чудесное открывается ему и в горах Кавказа, и в русских степях, и в лицезрении творений рук человеческих – духовное озарение, согревающее душу поэта и открывающее высший смысл вещей, и является его творческим прорывом из скуки обыденности и просто литературного мастерства, которое могло бы (но априори не могло при силе гения Лермонтова) ограничиться получением наслаждения от «влажных рифм – как например на ю» [22, с. 172].

Ю.Н. Сытина

кандидат филологических наук
(Московский государственный областной университет)



**ТВОРЧЕСКИЙ ПРОРЫВ И СТРУКТУРЫ
ПОВСЕДНЕВНОСТИ В ПРОИЗВЕДЕНИЯХ
В.Ф. ОДОЕВСКОГО: ТРАГЕДИЯ
ОДНОСТОРОННОСТИ³**

Традиционно В.Ф. Одоевского относят к представителям философского романтизма. Как известно, один из главных постулатов романтизма – культ творческой личности, противопоставление поэта (в широком смысле слова) и толпы (своего рода воплощения серой повседневности). Эта оппозиция, по выражению И.А. Есаулова, обуславливается «„зиянием” между онтологией и гносеологией, между познающим и творящим Я и косным не-Я, ставшим для моей „духовной субъективности” лишь неким безразличным элементом, экспериментальным строительным материалом» [14, с. 442]. Характерное для романтизма «пересоздающее отношение к жизни, неизменную её «реконструкцию» отмечает и И.А. Киселёва [17, с. 83].

Однако насколько разделял Одоевский – председатель общества Любоумудрия и Нoffman II, по шутливому выражению некоторых его современников, – философию романтизма и, прежде всего, фихтианское отношение к творящей личности? Ответ на этот вопрос, как представляется, немаловажен для понимания мировоззрения писателя в целом.

Осмысление сути творчества занимает большое место в художественном наследии Одоевского, герои его повестей служат разным искусствам – музыке, архитектуре, поэзии, живописи – но всех их объединяют духовные и творческие искания, неполнота существования, жажда воплощения своих замыслов, непонимание окружающими сути их искусства. Последняя тема – отношения поэта и «толпы», сочетание творческого прорыва и структур повседневности, получает у Одоевского многостороннее осмысление.

В «Последнем квартете Бетховена» (1830) перед читателем предстаёт великий композитор, уже создавший множество музыкальных шедевров, но теперь, на исходе жизни, сражённый глухотой, окружённый непониманием и нищетой. И вместе с тем Бетховен полон вдохновения и гениальных замыслов, он «теперь только стал истинным, великим музыкантом» [39, с. 119].

³ Публикация подготовлена в рамках поддержанного РГНФ научного проекта № 14-34-01225

Бетховен, согласно Одоевскому, не был светлым гением, творчество для великого композитора было мучительным процессом воплощения сокровенных замыслов, неуловимых и «подчас непонятных» ему самому образов и чувств. Но если художник сам не всегда может дать себе отчёт в переполняющих его душу переживаниях, то тем сложнее окружающим уловить и осознать его сокровенные мысли и идеи. Неизбежно возникающее непонимание порождает мысль о ненормальности гения, его безумии, с т.з. общепринятых норм и структур повседневности.

Но только ли кажущимся «сумасшествием», необычностью и эксцентричностью гения вызвано неприятие его окружающей «толпой»? И почему признание гениальных произведений приходит не сразу, а постепенно, только после глубокого их осмысления?

Ответы на эти вопросы Одоевский видел в самой природе гениальности – истинный гений всегда оригинален, он привносит в искусство нечто новое, необычное, нечто, чему ещё предстоит завоевать своё место в мире. Обычные, рядовые представители повседневности не в силах сразу понять и принять нововведения. При этом больше всего противятся им признанные мастера, старожилы искусства.

В «Последнем квартете Бетховена» Одоевский показывает пропасть, лежащую между художником и его окружением, при помощи полифонического повествования, изображая гения глазами обывателя. В этой повести голос безличного рассказчика ведёт партию «толпы», метко подмечает чудачества композитора, рисует его сумасшедшим; в новой музыке Бетховена рассказчику, как и разыгрывающим её музыкантам, видится «какое-то тёмное, не понимающее себя чувство» [39, с. 118]. На фоне равнодушно-насмешливого голоса ещё неистовее и трагичнее звучат проникновенные, исполненные неподдельной муки монологи Бетховена, ещё рельефнее выделяется вся его фигура, её инаковость, чуждость земному, реальному миру.

Приёмом полифонического повествования воспользуется Одоевский и в повести «Живописец» (1839), но нравственно-этическая оценка структур повседневности здесь несколько изменится. Повествование в этом произведении ведётся от лица гробовщика, который, в свою очередь, пересказывает рассказ Марфы Андреевны, простой мещанки, занимающейся шитьём шуб. Давая высказаться представителям «толпы», Одоевский в чем-то превосходит Достоевского, в романах которого, говоря словами И.А. Есаулова, «соборно организованный „хор” голосов пытается преодолеть этот монологизм („ложь”) индивидуальной точки зрения» [13, с. 127].

Марфа Андреевна искренне любит и жалеет живописца Шумского, хотя решительно не понимает его творческих исканий. «Верно уж ему так было на роду написано» [40, с. 36], – говорит она о безвременной смерти

художника. И это понимание судьбы сближает героиню Одоевского с Максимом Максимовичем из «Героя нашего времени», который на вопрос Печорина о загадочной гибели Вулича отвечает буквально также: «Впрочем, видно, уж так у него на роду было написано!..» [40, с. 158]. Интересно, что «Живописец» Одоевского и «Фаталист» Лермонтова появились в одном томе «Отечественных записок», почти соседствуя друг с другом.

Вместе с тем, отношения художника и «толпы» не сводимы к их противопоставлению. Несмотря на самобытность гения, его самоуглублённость и самодостаточность, в нём чувствуется тоска по родной душе, стремление к пониманию. Одоевский показывает, что композитор не всегда может правильно и верно оценить свои творения: Бетховен называет своим «лучшим произведением» «Победу Веллингтона», а Одоевский тут же отмечает, что оно – «слабейшее из произведений Бетховена» [39, с. 120].

Причем, по мысли писателя, признание и понимание нужны композитору не только как гению, но и просто как человеку. Более того, полное, всецелое погружение в искусство, самозабвенное служение ему, совершенное небрежение простыми земными радостями ведут художника к гибели, убивают в нём человека. Мотив подмены искусством жизни с ещё большей силой, чем в «Последнем квартете Бетховена», изобразил Одоевский в «Себастиане Бахе» (1835).

Все чувства и мысли Баха отданы творчеству, высокому служению Богу: «в продолжение дня он [Бах] выпрашивал у знакомого органиста ключ от церковного органа и там, один, под готическими сводами, изучал таинства чудного инструмента. Один алтарь Божий, покрытый завесой, внимал ему в величественном безмолвии» [39, с. 161].

Однако и высокий светлый гений Баха имел свою тeneвую сторону. Отдавая искусству все силы души и сердца, Бах «сделался церковным органом, возведённым на степень человека» [39, с. 181]. Он равнодушно относился к своим близким, которые существовали для него только в связи с искусством: дети были учениками, супруга – помощницей.

Лишь после смерти жены, оставшись в полном одиночестве и ослепнув физически, Бах, подобно древнегреческому царю Эдипу, прозревает духовно. Страшное открытие потрясает гениального композитора: «Он все нашёл в жизни: наслаждение искусства, славу, обожателей – кроме самой жизни; он не нашёл существа, которое понимало бы все его движения, предупредило бы все его желания, – существа, с которым он мог бы говорить не о музыке. Половина души его была мёртвым трупом!» [39, с. 181].

Ещё до «Последнего квартета Бетховена» мысль о губительности полного погружения в мир мечты и искусства выразит Одоевский в незавершённых набросках повести о Святой Цецилии и иноке Виченцио. По заме-

чанию М.И. Медового, «не принимая вакенродеровского культа художника, вознесённого над жизнью, Одоевский устанавливает связи творческой деятельности с действительностью» [35]. Причем полное погружение в мир искусства и оторванность от других сфер жизни и познания, по мысли Одоевского, губительна не только для художника, но и для его творений: «Без познания нет произведения» [35].

Но если полное погружение в мир искусства в глазах Одоевского выглядит губительным, то, с другой стороны, и растворение в структурах повседневности таит немало опасностей. Муки творчества, зависть к более успешным собратьям по перу и крайняя бедность толкают на поиски лёгких путей героя «Импровизатора». В отчаянии Киприано решается обратиться к «доктору» Сегелиелю, чёрному магу, и безвозмездно получает от него «способность *производить без труда*», а в придачу дар «*всё видеть, всё знать, всё понимать*» [39, с. 134] (курсив – В.Ф. Одоевского). Киприано действительно поначалу обретает славу и золото, но утрачивает главное своё богатство – поэтическое восприятие мира: «всё высокое и трогательное было подведено под арифметическую прогрессию» новым «микроскопическим» зрением импровизатора, в том числе и «беззаконная фантазия поэта» [39, с. 135].

Со всем тем, Одоевский не отказывает в чувствах и представителям «толпы». Не свободны от своего рода трагизма односторонности, по мнению писателя, и самые закоренелые представители структур повседневности: «Полное следствие такой полезной, удобной и расчётливой жизни – есть тоска неодолимая, невыносимая! <...> Вот, господа, следствие односторонности и специальности, которая нынче почитается целью жизни; вот что значит полное погружение в вещественные выгоды и полное забвение других, так называемых бесполезных порывов души» [39, с. 67]. По мысли Одоевского «человеку так трудно всё совершенное, что ему даже недостаёт способов совершенно оскотиться» [39, с. 39].

Апофеоз полного подчинения бытия быту изображает Одоевский в антиутопиях «Город без имени» и «Последнее самоубийство». Здесь писатель с неумолимой логикой доводит идеи английских философов Т.Р. Мальтуса и И. Бентама до страшного, но вполне закономерного трагического финала. Он показывает, что жизнь, основанная на голом расчёте и направленная на стяжание исключительно материальных благ, становится пустой и бессмысленной. Общество, полностью утратившее представления о вечных ценностях религии и поэзии обречено на саморазрушение – или вследствие столкновения интересов расколовшегося мира, или от отчаяния полного отсутствия смысла существования, когда не в силах соединиться в любви, человечество соединится в смерти – последнем, глобальном самоубийстве.

Таким образом, и художника, и простого человека подстерегает опасность впасть в односторонность. Именно в ней, по мысли Одоевского, заключается главная трагедия человеческого существования. В ночи девятой «Русских ночей» своеобразным подведением итогов становится сцена, где Судилище по очереди вопрошает героев прочитанной рукописи: «Подсудимый! понял ли ты себя? нашёл ли ты себя? что сделал ты с своею жизнью?» [39, с. 191] и на ответы персонажей выносит следующие вердикты:

«Городу без имени»: «Подсудимый! твою жизнь принадлежала не тебе, но чувству»;

Бетховену: «Подсудимый! жизнь твою принадлежала тебе, а не чувству»;

Импровизатору: «Подсудимый! жизнь твою принадлежала искусству, а не тебе!»;

Себастиану Баху: «Подсудимый! жизнь твою принадлежала тебе, а не искусству» [39, с. 191–192].

Явная противоречивость вердиктов вызывает, казалось бы, справедливую насмешку у Сегелиеля и недоумение друзей Фауста, однако тот поясняет идею Судилища в эпилоге: «... когда не существует равновесия и гармонии между элементами, – организм страдает; и таков педантизм в этом законе, что ничто не спасает от сего страдания: ни развитие воли, ни дар творчества, ни сверхъестественное знание, – будь он странною, обладающею всеми средствами силы, называйся он Бетховеном, Бахом, – организм страдает, ибо не выполнил полноты жизни» [39, с. 241].

Но как выйти из этого заколдованного круга? Как найти ту самую «норму жизни», над которой бьётся русская классика XIX в.? Одоевский писал Е.П. Ростопчиной в 1838 г., что существует только «один путь к душевному спокойствию, к истинной силе, к высокому наднебесному состоянию духа <...>: Вера!» [58]. И здесь же советовал графине читать Библию, прежде всего, Евангелие, и «Добротолюбие», вобравшее в себя труды святых отцов. Христианским пониманием того, что «всякий, кто призовет имя Господне, спасётся» (Рим. 10:13) проникнуты и художественные произведения писателя. В этом Одоевский предстаёт как выразитель национального православно-самосознания, представитель русской классики, которая тесно, и порою даже не вполне осознано, связана с «древнерусской литературой, ориентированной на средневековые христианские ценности» [14, с. 443].

Е.А. Степанян

кандидат филологических наук, профессор
(Государственная академия славянской культуры, г. Москва)



«ТИХАЯ ЖИЗНЬ»: ОБИХОДНЫЕ ВЕЩИ В РОМАНЕ Ф.М. ДОСТОЕВСКОГО «ИДИОТ»

«Тихая жизнь» – голландское наименование натюр-морта (stillleven), контрастно дополняющее французское nature morte. Мир вещей, неотъемлемый от повседневности, отображается в искусстве по-разному. Он может выглядеть косным и бездушным, требующим преодоления. Может намекать на присутствие иного, духовного мира. Может глубоко характеризовать внутреннюю жизнь человека, достоверно отображать её. Вещное окружение героев Достоевского сочетает элементы разных подходов к изображению предметной среды, детали быта в романах писателя многозначны, они уводят с поверхности повествования на глубину авторского замысла.

В известном эпизоде романа Ф.М. Достоевского «Идиот» Лебедев упоминает о «телегах, подвозящих хлеб всему человечеству», и добавляет: они «могут прехладнокровно исключить из наслаждения подвозимым значительную часть человечества» [9, с. 377]. Подобное олицетворение вызывает законные насмешки внимающей оратору публики. Зато и с одушевлёнными персонажами в этом романе могут происходить встречные процессы: например, князь Мышкин во время разговора с завравшимся генералом Иволгиным обращается с ним, как с фарфоровым (и недаром: того *разбивает*-таки удар), в конце книги говорится, что у бездыханной Настасьи Филипповны кончик ножки был, будто выточенный из мрамора⁴. Словом, вещь одушевляется, человек овеществляется: приём, широко известный литературе по крайней мере с начала XIX в.

Предметный мир омывает героев «Идиота», подступает вплотную, порой даже заявляет на них свои права. Он хочет проникнуть в их личности, его присутствие иногда обнаруживается в их именах: «Рогожин», «Епанчины». Это – фамилии с указанием на некое закутывание, заворачивание, укрывание. Предметная стихия стремится поглотить человека. Но персонажи с «вещными» фамилиями то и дело противятся этому, протестуя против своего родового обычая и уклада (в каком-то смысле – против своего родового именованья). С Рогожиным, во всём похожим на отца, всё-таки при-

⁴ Т.А. Касаткина справедливо замечает, что, в восторге и на подъёме чувства, Рогожин, именующий Настасью Филипповну «королевой», произносит в её же адрес «безличное вещное „всё моё“» [16, с. 341].

ключается его «безобразная страсть», Епанчины (женская часть семейства) «выскакивают из колеи», они – «неприличные чудачки», а уж о судьбе Аглаи в смысле экстравагантности и говорить нечего. Таким образом, названные персонажи как бы «совлекают» с себя то, во что первоначально были облечены, «вещные» имена, как и привычный бытовой уклад, свойственный их семействам («закупоренность в бутылке», по выражению Аглаи), им тесны.

Заметим, что мотив укутывания и раскутывания неоднократно повторяется в романе: Настасья Филипповна нетерпеливо сбрасывает шубу на руки князю при первом знакомстве, зябко кутается в шаль у себя на вечера, по версии обывателей, «имеет шали и мебели» от Тоцкого и Рогожина, но, по признанию того же Рогожина, отдаёт тысячную шаль горничной. При кончине Настасьи Филипповны брачные одежды оказываются разбросанными вокруг смертного ложа, кружева белья – скомканными у ног. Человек, выглядящий так или иначе в разных житейских ситуациях, стремится расстаться с условностями, любым способом стать самим собой, заявить о своём истинном содержании. Поэтому, видимо, и щегольский костюм князя во второй части романа шит как бы не по нему, сидит на нём мешковато. Исследовательница натюрмортной живописи Ирина Болотина заметила, что драпировки у Александра Иванова – подлинное эхо тела [2, с. 97]. Если и существует нечто похожее у автора «Идиота», то герои романа словно стремятся отделить эхо от звука, продемонстрировать звук (личность) в первоначальной чистоте. Так сказать, выявить абсолютную величину личности.

Однако мир предметов в романе «Идиот» существует и иным, более самостоятельным образом. Конечно, эту самостоятельность нельзя преувеличивать: предметная деталь всё-таки применяется только ради главных героев, находится в тени происходящего с ними, она – часть смыслового ореола, окружающего каждого из них. Но и преуменьшать её роль нельзя. Всем памяты вещи, выходящие на первый план романного повествования, напрямую соотносящиеся с личностью и судьбой того или иного персонажа (нож Рогожина, побратимские кресты, которыми они меняются с князем Мышкиным, обгоревшая пачка денег, так и разминувшаяся с Ганей, рукопись Ипполита, его нестреляющий револьвер, разбитая князем фарфоровая ваза и т.д.). Роли вещей в развитии сюжета многократно описаны и широко известны. Действительно, это – своего рода опора для хода событий, вернее, вещи-события; мир «высылает» их навстречу стремлениям и опасениям, самым заветным мыслям, чаяниям, страданиям и страхам героев. Вспомним хотя бы «встречу» князя с ножом с оленьим черенком, не менее детально и подробно переданную, чем его свидание с самим Рогожи-

ным (встречи князя с человеком и с вещью дублируют друг друга). По исключительной роли подобных деталей в реализации авторского замысла и в разворачивании судеб персонажей, можно было бы назвать их своеобразными «опредмеченными идеологемами». Они в высшей степени сюжетно значимы и не раз упоминаются в тексте, как бы вносят в него длительный смысловой резонанс.

При этом в тексте романа – не явно, не на виду, а в глубокой тени центральных событий, персонажей, а также более сюжетно активных деталей, присутствуют менее заметные, и всё-таки значимые упоминания других предметов. В связи с этими упоминаниями и приходит на ум классическое определение натюрморта – «тихая жизнь». Жемчуг, отвергнутый Настасьей Филипповной, бриллиантовый свадебный убор, в котором она бежит из-под венца⁵; нищенская мантилька, на которую она меняет на свадебный наряд; «буднишное» платье Аглаи, в котором она приходит на свидание к князю; фарфоровые чашки в обиходе Лебедева и многое другое – все эти детали создают очень подчинённую, очень второстепенную и тихую, но необходимую повествованию в целом кантилену предметов.

«Натюрмортная» тема, разумеется, не существует сама по себе: мотив, который несёт та или иная деталь, незаметно ширится, его нередко подхватывают интерьер, пейзаж. Вспомним, например, «буднишное» платье Аглаи, которое к ней особенно идёт, в котором она вполне естественна, верна самой себе, лучшему в себе. В нём она приходит к Мышкину на зелёную скамейку, расположенную под павловскими деревьями, то есть в то место, где чувства героев могут раскрыться с молодой естественностью, откровенно и доверчиво. Другой пример. Жемчуг среди многих своих символических значений имеет следующее: «типичное украшение богато убранной Земной Венеры или Любви Земной» [61, с. 237]. Любовный подарок генерала Епанчина – жемчужное ожерелье – передаётся в присутствии статуи Венеры в гостинной Настасьи Филипповны. И конкретная предметная деталь, и интерьер в целом эротически окрашены. Тем комичнее промах генерала: он не ведает, что *предмету* его позднего чувства ненавистны «любовшики» (как об этом выражается Лебедев в черновых материалах к роману). Натюрмортный мотив – подчинённый и затенённый, но он значителен оттого, что в нём отзывается личность героя и ход его жизни. Вещь – вешка на месте встречи личности и материальной среды.

⁵ Заметим, что вещная деталь (такая символическая, как, например, бриллианты, к которым мы будем возвращаться неоднократно) создаёт вокруг себя в тексте миниатюрные «водороты смыслов», ассоциаций и реминисценций (например, гейневское «Ты вся в жемчугах и брильянтах», ассоциативно связанное с образом Настасьи Филипповны и её романтической тягой прочь от всякой роскоши, вообще от всякого устройства жизни).

Но, как известно, в мире Достоевского вещь существует ради человека, а не человек ради вещи, обломовский диван как саркофаг, под которым (вернее, на котором) погребён человек, тут просто невозможен. Вещь то и дело оказывается не использованной, не применённой персонажами «Идиота» по назначению, можно сказать – отвергнутой. В самом деле, вещи странным образом не пригораются: Настасья Филипповна в конце вечера возвращает жемчужное ожерелье; бриллиантовый убор, по поводу которого накануне свадьбы у неё же состоялся «чрезвычайный конгресс»⁶, не нужен на несостоявшемся венчании. Ипполит подробно распространяется о том, что у таких, как стяжатель Лебедев, всегда стоят в заветной горке фарфоровые чашки из женина приданого⁷. И впрямь, чашки являются, в них подаётся чай, которого потребовал тот же Ипполит, но он чаю не пьёт, только «мочит в нём губы». Возникает впечатление, будто вещи существуют по касательной к людям. Люди с ними взаимодействуют, потому что невозможно же быть воплощённым, вочеловеченным – и совершенно чуждым предметному миру. Но предметный мир только слегка сцепляется с личностью, а затем спадает с неё, как шаль, отданная горничной. Предметные детали у Достоевского – стежки, наскоро и непрочко соединяющие два плана бытия, метафизический и физический.

Но так ли просты вещи с их подчинённой ролью? Так ли тиха их «тихая жизнь»? Ведь можно на них посмотреть и под другим углом зрения. Можно в них увидеть посланцев самой природы, её стихий. Жемчуг ясно напоминает о воде, море, лунном свете; бриллиант – о солнечных лучах и одновременно о кристаллах льда, идеальном холоде; фарфор – это глина, почва, хоть и в прокалённом огнѣ, утончённом и изукрашенном виде. Мир Достоевского, конечно же, иерархически устроен, но всё второстепенное в нём существует полноценно. Поэтому аксессуары, имеющие такое подчинённое значение в повествовании, аксессуары-эпизоды, – это не какие-то мусорные случайности, они помнят о своих природных истоках. И одновременно указывают на исключительное назначение человека в мире, на его возможность совершать выбор не в пользу материальных стихий, царственно пренебрегать вещами и самовластно управлять ими.

⁶ Как тут не вспомнить «алмазный мой венец» Марины Мнишек из исключённой из пушкинского «Бориса Годунова» сцены – знак женской избранности, царственного достоинства красавицы и мощи её чар.

⁷ «Глина предвещает денежные осложнения», – говорится в одном из сонников. Фарфор – преобразённая глина. Домовитый Лебедев, держащий в горке женин фарфор, а в несгораемом ящике – деньги, через малое время станет жертвой воровства.

Е.А. Коршунова

кандидат филологических наук
(Мемориальный дом-музей С.Н. Дурылина, г. Королёв)



ЛИЧНОСТЬ И ТВОРЧЕСТВО С.Н. ДУРЫЛИНА: «СТРУКТУРЫ ПОВСЕДНЕВНОСТИ» И ТВОРЧЕСКИЙ ЭКСПЕРИМЕНТ

Интерес к творческому наследию и личности С.Н. Дурылина (1886–1954), выдающегося литературоведа, театроведа, философа, в последнее время всё возрастает, постепенно восстанавливается «контур» его личности и творчества [11; 12; 49], а реконструкция сосуществования культуры «серебряного века», советских «структур повседневности» и православия в судьбе и творчестве С.Н. Дурылина является одной из актуальных проблем современной науки.

Для творчества Дурылина структурообразующим становится архетип «угла». Он вынесен и в заголовки главных книг: «В своём углу» (1924–1941) «В родном углу» (1941–1954). А.И. Резниченко отмечает: «... действие подавляющего большинства повестей и рассказов происходит в закрытом социокультурном и духовном пространстве („углу“). Видимое отсутствие сюжета (статичный сюжет) продиктован символическим содержанием прозы – плоскость действия разворачивается не в сфере „видимого бытия“, а в сфере „незримого“, „умопостигаемого“: области „брани духовной“ бесов и ангелов за душу человеческую» [47, с. 367]. Также для Дурылина характерна актуализация «частного», интимного, приватного, спрятанного от посторонних в метафизическом «углу». В настоящем «углу» (розановское именование) повседневного, скрытого от посторонних глаз потаённого – и поэтому подлинного бытия. «Я помню, следовательно, существую» – этот императив, сформулированный Дурылиным во второй редакции «Введения» к «родным углам», смело можно поставить эпитафией ко всему циклу.

Дурылинские «углы» обращены к моментам памяти давнего и недавнего прошлого, малого и большого времени истории, культуры. Эти моменты истории зачастую так часто встречаются в одном «углу», что сливаются в единое неделимое существование, как будто не разделённое временем и пространством.

Данный архетип ярко отражает дурылинские «структуры повседневности», где христианское, подлинное становилось утаённым. Показательно, что тетради *углов* не предполагалось публиковать. К этому присоединяется трагизм пастырского служения в советское время. Приступить к служению настоятелем церкви Воскресения Христова в Кадашах в 1922 г. Дурылин не

успел: за проповеди был арестован, осуждён и отправлен «как элемент политически безусловно вредный для советской власти» в ссылку в Челябинск (1922–1924), а спустя несколько лет на проживание – в Томск (1927–1930) и Киржач (1930–1933).

Архетип «своего угла» формируется и вехами жизненного пути писателя. Обретение своей веры, подлинного существования как прорыв сквозь «структуры повседневности» «серебряного века» и затем как попытка в «своём углу» сохранить себя как духовную личность. Родившись в религиозной семье, Дурылин, как часто это встречалось в то время, теряет веру в Бога в гимназии, будучи «обуян честнейшим и бестолковейшим народничеством» [55, с. 19]. С 1905 г. Дурылин погружается почти полностью в современные ему «структуры повседневности», увлекаясь не только толстовством, но и идеями свободного воспитания и свободы человека вообще. Он проходит традиционный для того времени путь юноши-интеллигента «серебряного века». Однако, именно здесь, на этом этапе происходят метаморфозы, внешне ничем не мотивированные для Дурылина. В 1910 г. начинается поворот к вере отцов [10, с. 3]. На его столе появляются жития святых, творения Отцов Церкви, Дурылин вопреки окружающему нигилизму и хаосу ищет путь своего самостояния, ищет Встречи со Христом. И Встреча эта состоялась: в 1920 г. Дурылин принимает священный сан.

Вместе с тем, этот путь знаменателен тем, что, одновременно отталкивание от прежних идеалов и обретение новых происходило на основе «переосмысления» авторитетов, а не отказа от них. Религиозные идеалы Дурылина сформировались во многом на основе религиозных идей Л.Н. Толстого, который для Дурылина останется учителем на всю жизнь. Тесна связь и в эстетическом, и в мировоззренческом отношении Дурылина с символизмом: с 1910 по 1917 гг. он постоянный сотрудник издательства символистов «Мусагет».

Важен для Дурылина и архетип «незримого града Китежа», к которому он обращается в книге «Рихард Вагнер и Россия» (1913) и в работе «Церковь Невидимого Града» (1913). Этот архетип выражает для Дурылина этап увлечения символизмом и его «структурами повседневности». Постепенно Дурылин переосмысляет этот конструктивный для своего творчества архетип. В работе «Начальник тишины» (1916) впервые звучит тема Оптиной пустыни как реального воплощения «Града Незримого» – и «ласки Церкви» («жалости») как формы присутствия Бога в мире, невозможной в старообрядческом учении о Невидимом Граде. Смысл Оптиной пустыни для Дурылина в том, «что она зрима; в снятии, всегда индивидуальном и личном и, одновременно, универсальном, общечеловеческого греха, к которому (снятию) „льнут и бабы, и Киреевские”» [47, с. 360].

О том, как происходил этот сокровенный духовный прорыв к православию, а с ним и освобождение от искусов и идей «серебряного века», свидетельств нет. Однако, влияние старца Анатолия Оптинского, под окормление которого он переходит в 1913 г., несомненно. Вектор этого прорыва восстановим и по высказываниям современников. Существует характерный поздний мемуарный отзыв на доклад Дурылина о К.Н. Леонтьеве 1921 г. старого (ещё по «Мусагету») его знакомого Ф.А. Степуна: «Хорошо помню очень показательное по своей тенденции выступление одного из „мусагетских юношей“, Сергея Николаевич Дурылина, принявшего весьма для меня неожиданно священнический сан. <...>. Соловьёвской веры в возможность спасения мира христианством в докладе Дурылина не чувствовалось. Речь шла уже не о том, как обновленным христианством спасти мир, а лишь о том, как бы древним христианством заслониться от мира» [54, с. 271–272]. Вот таким своеобразным, самобытным и очень непростым путем преодоления искусов атеизма «структур повседневности», с одной стороны, и, с другой, религиозно-философских концепций «серебряного века» совершился прорыв, выход за эти рамки повседневности, никем из друзей и современников Дурылина не ожидаемый.

С 1933 г. Дурылин погружается в другую, советскую реальность. Казалось бы, возвращение опального писателя в данные «структуры повседневности» не сулит ему ничего хорошего. Однако, именно здесь происходят никем не предвиденные перемены. Этим интересен «случай» Дурылина. С 1934 г. он начинает вплотную заниматься театроведением и становится старшим научным сотрудником Музея Малого театра, часто печатается в одноимённой идеологической газете. С 1934 г. он член Союза советских писателей. С 1938 г. привлечён к работе в Лермонтовской и Толстовской группах ИМЛИ. Печатает статьи в журналах «Театр», «Literature international», «Sovietland» и других, в сборниках «Горький и театр», «Горе от ума». В 1944 г. ему присуждена учёная степень доктора филологических наук без защиты диссертации, с 1945 г. Дурылин утверждён в звании профессора по кафедре истории русского театра ГИТИСа, в 1949 г. награждён орденом Трудового Красного Знамени. Удостоен премии АН СССР за монографию «Мария Николаевна Ермолова» (1853–1928). Очерк жизни и творчества».

Вот отнюдь не полный список творческой и жизненной биографии *возвращённого* Дурылина, из которой ясно, что писатель отнюдь не находился в конфликте с советской властью, даже наоборот. Как это может быть рассмотрено: как отступничество, угодливость или как попытка встроиться в советский контекст без потери своих подлинных христианских ориентиров? Биограф В.Н. Торопова пишет: «Работа в области театроведения давала хотя бы и относительную, но всё же свободу в творчестве и была менее опасной,

чем прежние исследования религиозных аспектов произведений его любимых писателей. А это было немаловажно для опального Дурылина. И он со свойственной ему увлечённостью начал писать о театральных постановках, актерах, драматургах, истории театра» [55, с. 265]. Ответ на этот вопрос даёт также то, что Дурылин в Болшево заканчивает и редактирует все свои большие и главные вещи, пишет мемуары «В родном углу», в которых наиболее важным и ценным является то, «что „внутреннее время“ человека сопряжено с временем мира, определяемого богослужebным кругом» [47, с. 368]. И, таким образом, автор выходит за рамки «структур повседневности», сопрягаясь с временем христианской истории. На сюжетном уровне архетип «угла» также выполняет функцию «окна», творческого выхода за рамки современности: «устойчивый образный ряд приватного, потаённого, „тёплого“, „огня“ („тусклого“, „мерцающего“, „синего звездного“), „дыма“, „угла“ как метафорических характеристик подлинного бытия и публичного, непотаённого, „холодного“, „плоского“, „прямого“, „прозрачного“, „грязи“, „смерти“ как характеристик „бывания“ проходит сквозь весь текст „углов“» [47, с. 368].

Поэтому «потаённая» проза и священническое служение помогли «примирить в себе служение Богу (тайное) и служение искусству (явное)» [55, с. 275]. Так ли легко достигалось это примирение? Друзья дурылинского дома в Болшево свидетельствуют, что там совершалась, как в домово́й церкви, Божественная Литургия, окормлялась московская театральная интеллигенция. То есть крест священства Дурылин нёс вместе со служением в обществе. Не зря мыслителя называли и «болшевским отшельником»: он вел в Болшеве достаточно замкнутую жизнь. «Не стремился к публичности. <...> Был очень осторожен в отношениях с духовно не близкими личностями» [55, с. 300]. В письмах близким людям, несмотря на активную творческую жизнь, Дурылин не перестает жаловаться на свое одиночество. Это несомненно свидетельствует о том, что он никогда не мог раствориться в советской реальности, ощущая её чуждой, не находил в этой среде взаимопонимания. «Сохраняя и оберегая свою внутреннюю свободу, независимость суждений, Сергей Николаевич не мог не испытывать страха перед продолжавшимися репрессиями, которые касались людей, близких ему по духу. Георгий Борисович Ефимов (сын Рины Нерсесовой) в своих воспоминаниях пишет, что у Дурылина мог начаться сердечный приступ, когда он видел человека в форме, идущего по их тихому переулку. Этот страх ожидания ареста, видимо, не оставлял его всю жизнь. <...> И не случайно многие документы, работы Дурылина перепечатывали в трёх экземплярах и один из них хранили не дома» [55, с. 314]. Однако похоронить себя Дурылин завещал либо как мирянина, либо как священника. И.А. Комиссарова-Дурылина похоронила его как мирянина, так как хотела, чтобы его сочине-

ния печатались, чтобы сохранялся авторитет его как учёного. Отпевание Дурылина как священника совершилось заочно в Киеве. Нельзя не увидеть в этом факте определённого трагизма: две настойчивые попытки вырваться за рамки «структур повседневности» (обретения веры и затем сохранения себя как духовной личности) характеризуют судьбу и жизнь Дурылина как битву метафизики подлинного/потаённого бытия «угла» и публичного/плоского «бывания» одновременно.

Н.В. Михаленко

*кандидат филологических наук
(Институт мировой литературы им. А.М. Горького РАН, г.
Москва)*



СТРОИТЕЛЬСТВО НОВОГО БЫТА И БЫТИЯ: ОТ ГАЗЕТНОГО ЛОЗУНГА К СТИХУ⁸

В творчестве В.В. Маяковского 1920 г. большую долю занимают произведения, посвящённые политическим и экономическим проблемам, вопросам устройства быта и организации жизни. Такой выбор тем для поэзии определялся ролью, которую советская власть отводила деятелям искусства⁹, а также теоретическими построениями ЛЕФа. Маяковский был главным редактором и неоднократно печатался в журналах «Леф» (1923–1925) и «Новый Леф» (1927–1928). Идеи лефов-критиков (Н.Ф. Чужак, В.Б. Шкловский, Н.Н. Асеев, О.М. Брик, Б.И. Арватов, П.В. Незнамов, С.М. Третьяков) – «разработка основ теории «искусства жизнестроения», «производственного искусства», «социального заказа», «литературы факта» [19, с. 133] реализовывались в поэтических текстах Маяковского.

Следуя теоретическим установкам группы и являясь интерпретатором и проводником решений советской власти, Маяковский облакал их в понятную для широких масс, зримую форму, которую готово было воспринять большинство населения страны.

⁸ Публикация подготовлена в рамках поддержанного РГНФ научного проекта № 13-04-00404.

⁹ В статье 1923 г. «Странички из дневника» В.И. Ленин так сформулировал главные задачи культурного строительства Советской России: «Теперь же центр тяжести меняется до того, что переносится на мирную, организационную, культурную работу» [20, с. 376]. Идеолог создания новой культуры, Л.Д. Троцкий писал о новых категориях быта и бытия: «Повышаясь, человек производит чистку сверху вниз: сперва очищает небо от бога, затем основы хозяйства от хаоса и конкуренции, затем свой внутренний мир от бессознательности и темноты» [57, с. 448].

В своих теоретических положениях лефы воспринимали пролетарское искусство как «метод строения жизни», а не как метод «пассивной созерцательности» – «познания жизни» [63, с. 22]. Н.Ф. Чужак писал: «Нет больше „храмов” и кумирен искусства, где окутанные фимиамом жрецов, обитают священные абсолюты. Есть мастерские, фабрики, заводы, улица – где в общем праздничном процессе производства – творятся <...> товаросокровища» [63, с. 36]. Преображая быт, писатели должны были работать над изменением бытийственных представлений населения. Новое искусство, по мнению Маяковского, призвано поддерживать темы социалистического строительства, создания нового государства. Аполитичности в искусстве он не признаёт. Эти идеи отразились в его выступлениях, статьях и стихах. В докладе «Левей Лефа» (выступление с докладом в Харькове 14 января 1929 г.) Маяковский высказывал мысль о том, что наивысшее назначение писателя – работа в газете, журнале, на передовой новостей, именно факт должен диктовать тему искусства: «Усиливающееся наступление на классового врага, социалистическое строительство, задачи укрепления обороны страны — всё это требует непосредственной связи писателя с массами для совместной революционной борьбы. Одной из форм этой связи служит работа писателя в газете, где он обслуживает массового читателя действительным художественным словом» [44]. Писатель не может жить изолированно от происходящих событий, он должен, как и любой рабочий, служить на пользу государству. Как писал О.М. Брик в статье «Так называемый формальный метод»: «Не себя выявляет <...> поэт, а только выполняет социальный заказ» [3, с. 214]. В стихотворении «Птичка божия», высмеивая подражателей С.Я. Надсона (поэтов И.П. Уткина, И.Н. Молчанова, А. Кудрейко (А.А. Зеленьяк), чьи произведения были проникнуты упадническими настроениями, унынием, разочарованием в жизни, Маяковский писал: «В наше время / тот – / поэт, / тот – / писатель, / кто полезен» («Птичка божия», 1929) [34, с. 113].

Квинтэссенцией теории «факта», «опровержения эстетики образа» [19, с. 146] может служить метафора Маяковского, реализованная в его производственном творчестве: «Воспаленной губой / припади / и попей / из реки / по имени – „Факт”» (поэма «Хорошо», 1927) [32, с. 235]. Тематами, отправными точками для создания многих произведений Маяковского стали современные поэту политические события. Так, стихотворение «Лозунги по КИМу» (1929) написано в связи с десятилетием Коммунистического интернационала молодёжи. В газете «Правда» помещены «Лозунги к десятилетию КИМ (утверждены секретариатом ЦК ВКП (б) от 19 ноября 1929 года)» [42]. На их основе Маяковский создал своё стихотворение. Работая в непосредственной связи с газетой, современным «эпосом» для лефовцев, он преобразовал тяжё-

лый слог партийных лозунгов в написанные доступным языком маршеобразные стихи, призывающие не только к созидательному труду, к достижению неких производственных показателей, но и формирующие настроение оптимистичной, полной веры в победу борьбы за свое дело.

Ст. 3–9 Теснее сплывай, КИМ, плечи мировой молодёжи! [34, с. 132]	Лозунг 2: «Все новые и новые пласты пролетариев поднимаются в капиталистических странах для контрнаступления на капитализм. Теснее ряды, крепче шаг! В грядущих революционных боях победа будет за нами!»
Ст. 29–35 Всей молодой гольфбой поставим в порядок дня атаку, штурм, бой! [34, с. 133]	Лозунг 13: «Капитализм готовит войну против Республики Советов. Комсомолец, готовься к грядущим боям, изучай военное дело!» Лозунг 16: «СССР – детище победоносной пролетарской революции. Молодые пролетарии, все на защиту завоеваний Октября!»
Ст. 64–69 Вздымай производительность труда: себестоимость срежь, снизь! [34, с.133]	Лозунг 33: «Молодой рабочий! Ты должен быть примерным производственником! Борись в наступающем втором году пятилетки за 11 процентов снижения себестоимости и 25 процентов повышения производительности труда!»
Ст. 71–79 Год с пятилетки скиньте-ка. Из КИМа вон паникеров! Вон из КИМа нытиков! [34, с. 134]	Лозунг 32: «Даёшь пятилетку в 4 года! Долой нытиков и паникеров! Да здравствует социалистическое соревнование! Комсомольцы – передовые борцы за выполнение пятилетки и контрольных цифр!»

Выбор тем искусства – внимание к производству, быту, организации жизни на новых, социалистических началах – был обусловлен утилитарными целями, необходимостью предельно следовать реалиям и нуждам жиз-

ни: «... каждая буква и штрих, каждый жест и тема в процессе потребления <...> реорганизует психику работников к максимальной производительности, изобретательности, целевой устойчивости, или же расслабляет её...» [56, с. 78] (С.М. Третьяков). Маяковский воплощал в своём творчестве эти установки. Даже вопросы организации быта становились темами его стихов: «Я, / душу не снизив, / кричу о вещах, / обязательных при социализме» [34, с. 147].

Например, для подборки статей в газете «Правда» (№ 307, 27 декабря) [43] «Энергичней бороться за социалистическую перестройку быта» Маяковский написал стихотворение «Даёшь материальную базу!». Газета позволила рабочим высказать свои пожелания по улучшению условий их жизни, быть услышанными, а поэт, ознакомившись с предложениями рабочих, усилил их голос. С.М. Третьяков в статье «Новый Лев Толстой» писал, что библией, указателем на все случаи жизни для советского активиста должна стать газета [24, с. 31]. Ниже приводятся пожелания рабочих и созданные на их основе строки Маяковского.

<p>Ст. 37–48. Мы, товарищи, не лошади и не дети – скакать на шестой, поклажу взвалив?! Словом, – <...> мне подавайте лифт [34, с. 148]</p>	<p>Слесарь сборочного цеха завода «Динамо» Перфильев заявлял: «Плохо, что не во всех новых домах имеются лифты. Таскать детей на пятый-шестой этаж очень трудно...»</p>
<p>Ст. 59–66. Вот так же и многое противно глазу. – Примусá, например?! Дорогу газу! Поработав, желаю помыться сразу [34, с. 148]</p>	<p>Рабочий обмоточного цеха завода «Динамо» Богачев писал: «Газовую плиту нельзя, например, считать роскошью. <...> Она экономит много времени и устраняет грязь и копоть, получающиеся от примусов. <...> Огромное значение имела бы подача в определённые часы горячей воды. Для рабочих, рано отправляющихся на работу, это устранило бы необходимость вставать задолго до ухода для того, чтобы вскипятить воду и т.д.»</p>

Но Маяковский обращался не только к бытовым вопросам. В советском государстве годовой круг богослужений должны были заменить новые праздники, подводящие итоги успешной работы. В ходе антирелигиозной кампании создавались новые стихи и песни, всячески клеймились действия церковников, журнал «Безбожник» публиковал большое число кощунственных карикатур. В противовес религии популяризировались научные знания, которые призваны были доказать несостоятельность веры в Бога. Описывая открытие планетария в Москве в стихотворении «Пролетарка, пролетарий, заходите в планетарий» (1929), Маяковский выступал против церковной проповеди религии, разрушал сформированное веками мировоззрение людей. В своём агитпроизведении поэт говорил о том, что новый планетарий для молодёжи должен стать альтернативой храму – символу прошлого, тёмного мира попов. Он в шуточной форме утверждал, что научное познание мира должно заменить религиозные представления: «Умри, поповья погань! / Побыв в небесных сферах, / мы знаем – нету бога / и нету смысла в верах» [34, с. 152]. Здесь проявилось и человекобожество Маяковского, и его вера в силу человеческой мысли, грандиозность людских свершений. Обращаясь с призывом к молодым рабочим, поэт находил яркие, полные деятельной фантазии образы: «Пришёл главнезаведующий, / в делах небесных сведущий. / Пришёл, нажал и завертел / весь миллион небесных тел» [34, с. 150]. Маяковский переиначивает лозунг революции («Каждая кухарка сможет управлять государством») в мечтательное: «Аж может устроить любая горничная / затмение лунное и даже солнечное» [34, с. 152]. Так явление быта – планетарий – должно было опровергнуть состоятельность религиозных догматов.

Задачей первой пятилетки была индустриализация и автомобилизация советской страны. Создание образа технически развитого государства проводилось на всех информационных уровнях. Наряду с освещением реальных индустриальных успехов активно творилась словесная утопия, и Маяковский участвовал в создании иллюзии демократичности и открытости власти. Императивы руководства страны тиражировались в прессе (И.В. Сталин «Год великого перелома» [53]) и подкреплялись агитационными писательскими материалами. Так, № 14 журнала «Даёшь» (декабрь 1929) был приурочен к первому выпуску автомобиля марки «АМО-Ф-15». «Стих как бы шофера» (1929) Маяковского был напечатан в этом номере. В творчестве поэта часто повторялся призыв к автомобилизации страны. Например, в стихах «Технике внимание видать ли?» (1928): «Помни, что, встряхивая быт машиною, / ты продолжаешь дело Октября» [33, с. 12]. Машина для Маяковского олицетворяла ускоренный революцией бег времени, возможность построить новый быт: «Чтоб в эту в самую индустриализацию / веры

шоферия не теряла, / товарищи, и в быту необходимо взяться / за перековку человеческого материала» [34, с. 146].

В своих произведениях Маяковский стремился изменить привычный мир. Он считал, что всё должно соответствовать новым социальным отношениям: научное познание мира призвано заменить религию, искусство – говорить о проблемах дня, поддерживать человека в его борьбе. Организация быта должна воплощать идеи новой жизни: «Коммунизм не только / у земли, у фабрик в поту. / Он и дома за столиком, / в отношениях, в семье, в быту», «Выволакивайте будущее!» [31, с. 129].

С первых шагов в искусстве Маяковский был устремлён в грядущее, поэтому многие императивы его стихов часто утопичны. Как писал В.З. Паперный, «Культура 1» не может ждать реализации своих устремлений [41, с. 45]. Гармония в жизни Маяковскому виделась только впереди – поэтому он и просил о воскрешении за то, что ждал будущее, «откинув будничную чушь», во имя его «вылизывал чахоткины плевки / шершавым языком плаката» («Во весь голос») [34, с. 284]. Поэт был убеждён: «Будущее не придёт само, / если не примем мер» [31, с. 129].

Г.Д. Певцов

(Союз писателей Москвы)

МАЯКОВСКИЙ: КОНТРАПУНКТ К ТЕМЕ

В докладе Н.В. Михаленко «Строительство нового быта и бытия: от газетного лозунга к стиху» был представлен разнообразный и объективно поданный материал, отражающий особенности произведений Маяковского 1920 гг., посвящённых политическим и экономическим темам, вопросам социалистического быта и организации новой жизни, а также раскрывающий взгляды поэта на искусство, время, окружающую действительность и проливающий свет на самый процесс творчества.

Как наглядно показывает Н.В. Михаленко, Маяковский занимался активной пропагандой решений и установок новой власти. Одним из важнейших направлений этой пропаганды было антирелигиозное. В ритме марша воинствующим плакатным языком Маяковский доказывал несостоятельность веры в Бога. Теперь вместо храма и «тёмных попов» у пролетария – планетарий. Автор доклада говорит: «Маяковский выступал против церковной проповеди религии. <...> Он в шутильной форме утверждал, что



научное познание мира должно заменить религиозные представления: „Умри, поповья погань! / Побыв в небесных сферах, / мы знаем – нету бога / и нету смысла в верах”» [34, с. 152]. Странная оценка, не такая уж и шуточная форма, особенно, если вспомнить массовые репрессии и убийства священнослужителей в первые годы советской власти, разве что совсем уж чёрный юмор. Правда, не совсем чёрный юмор в другом: погань, по-русски, в своём коренном значении – это язычники, поганые (об этом советские дети знали из школьной программы, изучая на уроках литературы «Слово о полку Игореве»), а попы – служители Христа.

Тут неувязка, но Маяковского это не смущает. У него свой язык. Для него слова – глина. Мни и клей, как хочешь. Это он – новый хозяин старых форм и смыслов. А не диво ли, братия, старому помолодеть? Конечно, он употребил это слово «погань» уже во вторичном, переносном, обобщённом значении, но в сочетании со словом «поповья», а у поэтической речи свои тайные законы, в ней нет отдельно стоящих и звучащих, как параграфы протокола, слов и слогов. Обычные и вроде бы понятные слова, будучи собраны в строку, в строфу, могут зазвучать совершенно неожиданно и совсем не так, как предполагалось. Чтобы чувствовать это и избежать неприятных сюрпризов, поэту дано особое ухо, которое слышит «за словами» и «над словами». Недочувствовал, недодумал, вот и выстрелили слова – нелогично, агрессивно и злобно.

Не удалось обмануть Всевышнего. Не может умереть «поповья погань», потому что попов-язычников нет. Оголтелый пролетарий с наганом, конечно, этого не заметит, но как же задача воздействия на широкие массы, политическое предназначение поэта-агитатора? Ведь целевые аудитории разные: надо переделать сознание и человека из деревни – мужика, и интеллигента сделать советским, и мелкого служащего. А они могут, даже на уровне подсознания, недопонять, не принять, в них ведь ещё живы старые смыслы. Могут, в конце концов, и не поверить самому агитатору, тем более что тот говорит: «Нету смысла в верах» [34, с. 152]. Это звучит слишком широко. А как же вера в Ленина, под которым Маяковский себя «чистит», в пролетарскую революцию, в светлое будущее коммунизма? Он-то имел в виду веру в Бога, а в сознании и подсознательной памяти стороннего слушателя заключительным акцентом застревает тотальная формулировка с использованием множественного числа. Победила рифма ценою смысла, но это же, скорее, для чистого искусства, а не для агитационного стихосложения.

А ведь когда-то слово «Бог» для Маяковского не было пустым (хотя бы в поэтическом смысле). Вспомним его ранние шедевры, полные очарования и таинственной музыки:

Послушайте!

Ведь, если звезды зажигают –

значит – это кому-нибудь нужно?

Значит – кто-то хочет, чтобы они были?

Значит – кто-то называет эти плевочки жемчужиной?

И, надрываясь

в метелях полуденной пыли,

врывается к Богу,

боится, что опоздал,

плачет,

целует ему жилистую руку,

просит –

чтоб обязательно была звезда! –

клянется –

не перенесёт эту беззвёздную муку! [29, с. 32–33].

А что теперь? Вместо неба – электрический планетарий, вместо звезды – лампочка Ильича, вместо Бога – «главнебзаведующий». Цитируем докладчика: «Обращаясь с призывом к молодым рабочим, поэт находил яркие, полные деятельной фантазии образы: „Пришёл главнебзаведующий, / в делах небесных сведущий. / Пришёл, нажал и завертел / весь миллион небесных тел”» [34, с. 150].

Самый «яркий» образ здесь, безусловно, – «главнебзаведующий». Это типичное для советских времён словообразование – тяжелое, бесформенное, которое невозможно выговорить. Как поэт, который слышит музыку стиха, может поставить в строку это отвратительно звучащее слово, как, вообще, можно написать подобную строфу, имеющую фонетическую структуру, вызывающую при произнесении (когда некоторые согласные становятся прозрачными – глотаются в безударном слоге или сливаются в один звук при совпадении на стыке слов) прямые непристойные ассоциации? А ведь ассоциативный аспект при контакте послания, лозунга с целевой аудиторией – один из самых важных для агитационного или рекламного воздействия. Тем более что в данном случае мы имеем дело с обращением к молодым рабочим.

Есть и другие примеры неудачного поэтического переложения газетных лозунгов, при котором в стихе Маяковского происходит снижение имиджа молодых строителей социализма. Так, они названы «молодой голытьбой» в стихе, соответствующем лозунгам № 13 и № 16 к десятилетию Коммунистического интернационала молодежи (КИМа), в то время как в самих лозунгах они – «комсомольцы», «молодые пролетарии». «Голытьбой»

угнетённые классы были до революции, а в 1929 г. они, в том числе и молодёжь, – уже победители, хозяева новой жизни, крепко стоящие на своих позициях.

Сопоставим стихи Маяковского с лозунгом № 32. Разве могут быть в КИМе паникёры и нытики? Там – лучшие из лучших. В лозунге ведь нет прямой формулировки – «долой нытиков и паникёров из комсомола». Их, конечно, долой, но вообще с производства, а комсомольцы – передовые борцы за выполнение пятилетки. Некоторый негативный аспект стиха, явно снижающий статус КИМа, совершенно отсутствует в лозунге, который, действительно, сделан профессионально.

Иногда стихи-агитки, вышедшие из-под пера Маяковского, в отличие от газетных посланий-прототипов, просто непонятны, тем более, человеку из народа. Яркий тому пример, также приведенный Н.В. Михаленко, – переложение письма слесаря сборочного цеха завода «Динамо». У Перфильева рабочий таскает детей, а у Маяковского почему-то в роли носильщиков выступают сами дети. Представьте себе детку, в пять раз меньше чемодана, которая скачет под ним по лестнице на шестой, а вроде бы должна сидеть в квартире, потому что её саму замучились таскать. Понятно, что слово «дети» и последующее «в-третьих» – хорошая рифма, ну а как же смысл стиха-лозунга, который должен быть понят, должен проникнуть в сердце и сознание?

Это уже вопрос ремесла, мастерства. Когда поэт перестаёт служить Музе и начинает всецело служить политической власти, гармония звука и смысла в его стихах исчезает, музыкальный и смысловой строй его произведений нарушается, деформируется. Наступает профессиональная деградация.

Конечно, практически все поэты, остававшиеся до конца дней верными своему высшему призванию, время от времени выполняли социальный заказ, такова жизнь, но поэтический уровень этих заказных произведений был очень высок, ибо мастера черпали поэтические силы всё же в первичном, священном источнике своего творчества, неведомом и таинственном. Блок написал своё предпоследнее стихотворение специально к пушкинской дате, но там подлинная поэзия: «Пушкин! *Тайную свободу* / Пели мы вслед тебе! / Дай нам руку в непогоду, / Помоги в немой борьбе!» (курсив – А.А. Блока) [1, с. 261–262]. Это всецело относится и к искусству вообще. Моцарт писал свой легендарный Реквием на заказ. А разве не поражают нас своей чарующей мощью великолепные панно Врубеля, красующиеся на «Метрополе» в Москве?

Однако, когда поэт становится придатком политической системы и объявляет себя исключительно её служителем, он перестаёт существовать

как поэт. Прочтите процитированные в докладе Н.В. Михаленко строки выступления Маяковского «Левей Лефа», где он манифестирует высшее предназначение писателя как сотрудника газеты, превращая его в особого журналиста, обслуживающего «массового читателя действенным художественным словом». Слог этого доклада – уже не поэта и даже не газетчика-журналиста. Это – речь партийного чиновника. Когда поэты писали подобное? Мог ли написать, пусть даже и манифест, таким слогом Блок, Иванов или Мандельштам?

Первые шаги Маяковского в искусстве – это уносящая на крыльях музыка стихов, звонкие и жизнеутверждающие ритмы, преодолевающие рутину и серость будней, созидание собственной поэтической Вселенной, способность увидеть в обыденном совершенно иной, нездешний мир, исполненный красоты и гармонии, которая тогда была для него не в будущем, а в настоящем: «А вы / ноктюрн сыграть / могли бы / на флейте водосточных труб?» [29, с. 11].

Самими своими стихами, своим неповторимым слогом он выражал тогда блоковскую мысль: «Сотри случайные черты, и ты увидишь, мир прекрасен» [1, с. 274].

Даже после революции ещё какое-то время грядущее становилось для него настоящим, а затем вдруг призрачное «коммунистическое далеко», превратив его «плевочки-жемчужины» в «чахоткины плевки», а музыку «ноктюрна» в глухой, громыхающий ритм, эпатазирующий крик и подчас акцентированные выплески злобы, навсегда увело его от будущего, которое осталось в прошлом. Там, в том прошедшем будущем до сир пор звучат и будут звучать его лучшие стихи-песни:

Есть ли наших золот небесней?

Нас ли сжалит пули оса?

Наше оружие – наши песни.

Наше золото – звенящие голоса [30, с. 29–30].

Литература и искусство во все времена, включая и наше, так или иначе, в той или иной степени были вовлечены в политику. Где начинается и где заканчивается подлинное, истинное искусство, в какой мере оно должно и должно ли вообще быть социально ориентированным? В чём его непреходящая ценность? Эти вопросы волновали литераторов, критиков и теоретиков искусства на протяжении всей человеческой истории.

«Можно ли обвинять писателя, – спрашивает Мережковский, – за отсутствие сознательной намеренной тенденции, даёт ли оно достаточное основание для признания его деятельности праздною, ничтожною или прямо развращающею, вредною для общества?» [36, с. 42]. И отвечает: «Тенденция вполне законна, если она является таким же бессознательным, произ-

вольным, органическим продуктом художественного темперамента, как и все другие элементы, входящие в состав творческого акта, но, только что она навязывается извне, как теоретическая формула, она либо портит и калечит художественное произведение, либо является мёртвым, несрастающимся придатком ...» [36, с. 46].

Невозможно заподозрить такого художника, как Шиллер, «в общественном индифферентизме, в отсутствии идейности» [36, с. 46] и органически связанной с его темпераментом (т.е. вполне законной) тенденциозности, а ведь и он определяет творческий акт как что-то «непроизвольное, стихийное, над чем не властны никакие внешние предписания, теоретические формулы и рассудочные требования» [36, с. 46]:

«Не мне управлять песнопевца душой», –

Певцу отвечает властитель:

«Он высшую силу признал над собой, –

Минута ему повелитель.

По воздуху вихорь свободно шумит,

Кто знает, откуда, куда он летит?

Из бездны поток выбегает:

Так песнь зарождает души глубина,

И тёмное чувство, из дивного сна

При звуках воспрянув, пылает [36, с. 46].

В.Х. Гильманов

*доктор филологических наук, профессор
(Балтийский федеральный университет имени Иммануила
Канта, г. Калининград)*



ГЕРМЕНЕВТИКА СПАСЕНИЯ И КОШКА ШРЁДИНГЕРА

1. Страшная диастема между человеком и Богом, ведущая к последней черте экзистенциального отчаяния, отражена в известном вопросе Ипполита в романе «Идиот» Достоевского: «Для чего мне ваша природа, ваш Павловский парк, ваши восходы и закаты солнца, ваше голубое небо и ваши вседозволенные лица, когда весь этот пир, которому нет конца, начал с того, что одного меня съёл лишнего?» [9, с. 415]. Это – неизбежный и главный вопрос любой человеческой судьбы, в сути которого при всей «невозможной необходимости» ответа на него заключена основная антропологическая тайна мировой истории: это –

тайна свободы. Христос, обращаясь к ученикам, связывает её с истиной: «И познаете истину, и истина сделает вас свободными» (Ин 8: 32–33). Какую свободу – от чего и для чего? – имеет в виду Христос? И каково место каждого отдельного человека в тайне этой свободы? Апостол Павел указывает на это место, связывая вопрос о спасении человека в тайне свободы с его ответственностью за освобождение природы, повреждённой грехом «не добровольно, но по воле покорившего её»: «Ибо тварь с надеждою ожидает откровения сынов Божиих, потому что тварь покорилась суете не добровольно, но по воле покоившего её, в надежде, что и сама тварь освобождена будет от рабства тлению в свободу славы детей Божиих. Ибо знаем, что вся тварь совокупно стенает и мучится донныне; и не только она, но и мы сами, имея начаток Духа, и мы в себе стенаем, ожидая усыновления, искупления тела нашего» (Рим 8: 18–24). Так мучится и тяжело больной, но не только чахоткой, а и гордыней, Ипполит, который совершенно в духе современной объективистской науки означает то, почему эта наука и здравый смысл верящих в неё Ипполитов отказываются от надежды победить смерть через веру в Воскресение. Описывая своё впечатление о картине Гольбейна «Мертвый Христос», увиденной у Рогожина, Ипполит ставит решающий «один особенный и любопытный вопрос: если такой точно труп (а он непременно должен был быть точно такой) видели все ученики его, его главные будущие апостолы, видели женщины, ходившие за ним и стоявшие у креста, все веровавшие в него и обожавшие его, то каким образом могли они поверить, смотря на такой труп, что этот мученик воскреснет? Тут невольно приходит понятие, что если так ужасна смерть и так сильны законы природы, то как же одолеть их?» [9, с. 410]. Душевный вопль Ипполита – «Бедный я человек! кто избавит меня от сего тела смерти?» (Рим 7: 24–25) – обращен к князю Мышкину, который не может ответить, поскольку, будучи «Человеком» хоть и с большой буквы, бессилен против «князя мира сего». «От закона греха и смерти» (Рим 8: 2–3) может освободить только «закон Духа жизни во Христе Иисусе» (Рим 8: 2), «от лица Которого бежало небо и земля» (Откр 20: 11) мира, «своею мудростью» (1 Кор 1: 21) не познавшего Бога. Эта «своя мудрость» прячется, прежде всего, за законы природы науки Нового времени и оправдывает себя их кажущейся непреложностью и эссенциальной необходимостью, заменяя «истину Божию ложью» и поклоняясь, и служа «твари вместо Творца» (Рим 1: 25).

Вопль Ипполита из его «тела смерти» – это вопль «душевного человека» (1 Кор 2: 14), умирающего в губящих «структурах повседневности» «лукавого века» (Гал 1: 4), но не принимающего «того, что от Духа Божия, потому что он почитает это безумием» (1 Кор 2: 14).

По мнению Татьяны Горичевой, Россия жива литургией, которая «в её беспримерной „плотности” и полноте состоит из предельно интенсивных „воплей”» [6, с. 51] тех, кто, будучи в быту отдельными, соборно соединяются в общей пневматосфере единого Логоса и голоса. «И если общество ещё не совершенно распалось, если люди не дышат полною, непримиримую ненавистью между собой, то сокровенная причина тому есть божественная литургия», – цитирует она Гоголя [6, с. 50].

Но как быть с теми, кто вне этой пневматосферы в пространственно-временной плотности литургической герменевтики? Кто – в перманентных «структурах повседневности»? С теми, кто «требуют чудес <...> и ищут мудрости» вне «Христа распятого», проповедь о Ком для одних «соблазн», а для других «безумие» (1 Кор 1: 22–24)? Как быть с теми, кто не замечает, что давно уже обратил «Бог мудрость мира сего в безумие» (1 Кор 1: 20)? А если и замечает, как Фуко, Деррида, искусство и массовая интуиция тревоги, в том числе на Западе, то, как побудить их «не упразднить креста Христова» (1 Кор 1: 17)? «Ибо когда мир своею мудростью не познал Бога в премудрости Божией, то благоугодно было Богу юродством проповеди спасти верующих» (1 Кор 1: 21–22).

2. Парадоксальным образом определённые симптомы такого юродства проявляет один из самых известных физиков XX в., лауреат Нобелевской премии Эрвин Шрёдингер (1887–1961). В последней своей книге «Мой взгляд на мир», опубликованной в год его смерти, он писал: «Теоретические и практические достижения западной мысли за последние полтора столетия не слишком обнадёживают <...> Требования – всё трансцендентное должно исчезнуть – не может быть последовательно проведено в теории познания, то есть именно в той области, для которой этот тезис и предназначался в первую очередь. Причина заключается в том, что мы не можем обойтись без путеводной нити метафизики <...> Положение ужасающе похоже на финал античной эпохи и не только в отношении безрелигиозности и отсутствия традиций. Сходство ещё и в том, что в обоих случаях у современников создается впечатление, будто обе эпохи в области практического знания вышли на твёрдую и надёжную дорогу – тогда это была философия Аристотеля, ныне современное естествознание» [48, с. 16–17]. Этот диагноз Шрёдингер предвосхитил в своём знаменитом вопросе о судьбе кошки, находящейся, согласно условиям поставленной им задачи, в суперпозиции «ни жива, ни мертва». Кошка Шрёдингера, помещённая в ящик с радиоактивным атомом, откроет нам тайну своего состояния только в момент его «измерения», то есть, когда мы выполним призыв Филиппа на сомнение Нафанаила: пойд и посмотри (Ин 1: 46–47). Но кошка Шрёдингера в «апофатической суперпозиции» никак не согласуется с нашим здравым смыслом о

том, что независимо от «смотрения» она, кошка в ящике, должна быть либо жива, либо мертва. Однако научное юродство Шрёдингера ведёт к тому, что именно судьба кошки объективно решится в момент открытия ящика и результат объекта в ящике есть функция от нашего измерения-«смотрения». Этот ящик с кошкой невольно становится мифологемой, воспроизводя в современности «ящик Пандоры» и богиню-кошку Бастет. Лишь в момент наблюдения я пойму, жива кошка или мертва, что одновременно ставит вопрос о том, а не является именно моё понимание тем, что производит конечное состояние кошки? Понимание есть *actio*, а кошка – *re-actio*. Но по законам герменевтики, понимание обусловлено структурой предпонимания, что уже давно связывается философами с проблемой бессознательно-го. Поэтому если бессознательное захвачено Танатосом (диагноз Фрейда), то кошка будет убита.

Шрёдингер невольно в самой постановке проблемы на фоне известных парадоксов квантовой физики, выразил сомнение в «жизнеспособности кошки» по причине кризиса современного сознания, не способного решить проблему онтологического статуса законов природы. В своей книге «Природа и греки» он, лауреат Нобелевской премии по физике, пишет: «Сегодняшний кризис в современных главных научных вопросах указывает на необходимость пересмотра основ науки вплоть до самых начальных уровней» [64, с. 18].

Вольно или невольно кошка Шрёдингера ставит проблему «убивающего познания», тематизированную в книге Цветана Тодорова «Завоевание Америки. Проблема Другого» с его выводом о герменевтическом терроризме завоевателей. Кортес понимает ацтеков лучше, чем Моктецума испанцев, но, понимая по-своему, Кортес и испанцы убивают 25 миллионов исконного населения завоёванных земель. Это понимание по-своему есть убивающее сознание, проблематика которого в контексте объективирующего идеала современного естествознания и отразилась в юродстве задачи Шрёдингера о кошке. Конечно, юродство в слове о кошке – далеко от того слова, которое у апостола Павла: это – «слово о кресте», каковое «для погибающих юродство есть», а «для спасаемых – сила Божия» (1 Кор 1: 18–19). Но представляется, что интеллектуальная гордыня против научного юродства создателя уравнения волновой функции ставит массовых потребителей техномагических продуктов этого уравнения в зловещее и двусмысленное положение «погибающих».

Парадокс, однако, в том, что именно уравнение Шрёдингера является математическим оператором современных «структур повседневности», поскольку большинство нанотехнологических «чудес» создано именно на его основе. Эта техномагия искушает, глушит экзистенциальную остроту

исторической и антропологической трагедии, означенной Христом для нашего «лукавого века»: «Боже Мой! Боже Мой! для чего Ты Меня оставил»? (Мк 15: 34–35). Но самое главное в том, что в этих «структурах повседневности» стремительно нарастает динамика забывания души о том, что в «здесь-бытии» мы уже давно живём «после смерти» и что спастись от неё можно лишь со Христом, если «жить будем с Ним, зная, что Христос, воскреснув из мёртвых, уже не умирает: смерть уже не имеет над Ним власти» (Рим 6: 8–9). И именно с Ним каждый из нас может выйти из несвободы постулированных наукой Нового времени необходимых «законов природы», ставших внешней основой «тайны беззакония», где мы – «рабы греха к смерти» (Рим 6: 16). В этом освобождении, став «рабами праведности» (Рим 6: 19), каждый из нас, соделавшись «причастниками Божеского естества» (2 Петра 1: 4), может помочь в спасении кошки Шрёдингера, если примет «ум Христов» (1 Кор 2: 16).

3. В русской религиозной философии и литературе это спасение имеет отношение к категориям-константам русской культуры с её «русской идеей» – всеединство, соборность и т.п. Эту «идею» А.В. Гулыга пытается сформулировать так: «...русская идея – это предчувствие общей беды и мысль о всеобщем спасении» [7, с. 25]. Несмотря на неизбежные секуляризованные коннотации и отличия от святоотеческой эсхатологии, ясно осознающей то, что в сложившихся «структурах повседневности» действие «тайны беззакония» (2 Фесс 2: 7) остановит только «день Господень» (2 Петр 3: 10), Гулыга всё же точно отражает то, что, несмотря на сгущение ада, русский культурный архетип связан не только с пасхальной доминантой ожидания «нового неба и новой земли, на которых обитает правда» (2 Петр 3: 13–14). Он связан также и с идеей «удержания» (2 Фесс 2: 7–8) для того, чтобы помочь Христу «избавить нас от настоящего лукавого века» (Галат 1: 4). Только нам для этой помощи кошке Шрёдингера нужно «умом Христовым» наполнить зазор между природой, попавшей в рабство греха к смерти, и свободной волей, в которой мы «стали рабами Богу» (Рим 6: 22). Тогда мы её спасём до поры, когда «стихии же, разгоревшись, разрушатся, земля и все дела на ней сгорят» (2 Петр 3: 10). Ведь кошка – уже давно на раскалённой крыше: таково название легендарной пьесы Т. Уильямса. У Пушкина в повести «Дубровский» «... кошка бегала по кровле пылающего сарая, недоумевая, куда прыгнуть, – со всех сторон окружало её пламя. Бедное животное жалким мяуканьем призывало на помощь. Мальчишки помирали со смеху, смотря на её отчаяние. „Чему смеетесь, бесенята, – сказал им сердито кузнец. – Бога вы не боитесь: Божия тварь погибает, а вы сдуру радуетесь...”» [45, с. 167–168]. В отличие от «кошки»-Мэгги в пьесе Т. Уильямса, самой спасающей себя и мужа ложью о своей беременности для получения наследства от Большого Папы, пушкинскую кошку спа-

сает из огня кузнец Архип. Это спасение в чём-то парадоксально, поскольку, живя в страхе Божьем, Архип своей совестью исходного народного архетипа распознает право кошки на спасение: она сохраняет в его глазах признаки «божией твари». Совсем иначе – сожжённые им приказные, каковые, будучи ответственны за юридический закон, умножают беззаконие мерзости неподобия. Что это? Ведь это – против «не судите, да не судимы будете» (Мф 7: 1)? Сам Христос говорит: «не противься злему» (Мф 5: 39). Может быть, гений Пушкина уже видит в своеволии Архипа ту эсхатологию русской истории, в которой, «когда умножился грех, стала преизобиловать благодать» (Рим 5: 20–21)? И тогда русские Архипы «не под законом, но под благодатью» (Рим 6: 14) и Богом обращены «в орудия праведности» (Рим 6: 13)? Независимо от «игры в ответы» на эти вопросы, важно то, что «полуобгорелый кузнец» спас кошку, подчеркнув в своём волевом стихийном решении то, что имеет прямое отношение к тайне кошки Шрёдингера...

Важнейшее следствие кошки Шрёдингера – герменевтическое, это – «квантовый вызов» для герменевтики, поскольку доводит вопрос о бессознательном или сознательном понимании до проблемы производства квантовой реальности физического мира, до грани производства «онтологии присутствия» и, соответственно, «онтологии отсутствия». В христианском смысле это – проблема соотношения благодати и природы, в научно-философском – сознания и природы. В эсхатологическом пределе это – вопрос о душе с её тайными энергиями памяти и воображения, которые в опыте русской словесности нередко разрушают «структуры повседневности», не чуждаясь «огненного искушения, для испытания вам посылаемого» (1 Петр 4: 12). Пушкин почувствовал это «огненное искушение», невольно прервавшее в его «структурах повседневности» 19 января 1830 г. звон «струны лукавой» [45, с. 157] в поэтической переписке с Филаретом: Твоим огнём душа пала // Отвергла мрак земных сует, // И внемлет арфе Серафима // В священном ужасе поэт» [45, с. 157].

Ещё раньше, однако, в незавершённом отрывке от апреля 1822 г. Пушкин честно признаётся, что его «священный ужас» вызван также орфической любовью к «кошке», олицетворяющей «мир земной»:

Конечно, дух бессмертен мой,
Но улетев в миры иные,
Ужели с ризой гробовой
Все чувства брошу я земные
И чужд мне будет мир земной?
Ужели там, где все блистает
Нетленной славой и красотой,
Где чистый пламень пожирает

Несовершенство бытия,
Минутной жизни впечатлений
Не сохранит душа моя,
Не буду ведать сожалений,
Тоску любви забуду я... [Цит. по: 65, с. 39]

Пушкин точно отражает проблему двух Любостей, решающих судьбу кошки. В первой, по слову апостола Иоанна, «нет любви Отчей» (1 Ин 2: 15–16): это любовь к миру, в которой – «похоть плоти, похоть очей и гордость житейская» (1 Ин 2: 16). Вторая – любовь Божия, открывшаяся в Сыне.

Кошка Шрёдингера открывает в конечном итоге то, что ставит «структуры повседневности» в прямую зависимость именно от тайны любви в причинно-следственной обусловленности: 1) реальность, соответственно, «симулятивная гиперреальность», (Бодрийяр), производна от понимания; 2) понимание (сберегающее или убивающее) производно от предпонимания, уходящего в глубины бессознательного психики, или души; 3) предпонимание обусловлено энергией воли, то есть любовью, задающей, в конечном итоге, «бытие-к-смерти» (Хайдеггер) или бытие к жизни. В любви сосредоточен дух, который решит судьбу кошки. Поэтому, призывает апостол, «не всякому духу верьте, но испытывайте духов, от Бога ли они <...> так: всякий дух, который исповедует Иисуса Христа, пришедшего во плоти, есть от Бога; а всякий дух, который не исповедует Иисуса Христа, пришедшего во плоти, не есть от Бога, но это дух антихриста, о котором вы слышали, что он придёт и теперь есть уже в мире» (1 Ин 4: 1–3).

Другим важнейшим следствием кошки Шрёдингера является парадоксальное в структурах технократической повседневности возвращение к реабилитации идеи о личностном измерении «здесь-бытия», включая его пространственно-временные формы, что не соответствует современному внеличностно-объективистскому идеалу научного знания. В христианском понимании молитва Господня «Да будет воля Твоя и на земле, как на небе» – это свидетельство того, что именно человек есть связующее звено между Богом и природой, и поэтому только синергичное взаимодействие двух воль – Божественной и человеческой – спасёт кошку. Другая синергия – «дух антихриста» (1 Ин 4: 3) и воля человека – несёт смерть. Внутри человека пульсируют энергии, созидающие и разрушающие вселенные: весь вопрос в том, как человек распорядится свободой воли в отношении этих энергий, выбирая в конъюнкции – «раб греха к смерти» (Рим 6: 16) или «раб Богу» (Рим 6: 22). Вот почему в контексте суперсовременной провокации кошки Шрёдингера в «структурах повседневности» русской истории по-прежнему решающим является вопрос Иоанна Крестьянкина: «Русь, любишь ли ты Господа?» [Цит. по: 48, с. 1].

Литература:

1. Блок А.А. Собрание сочинений: в 6 т. Т. 2. Стихотворения и поэмы 1907–1921. Л.: Художественная литература. Ленинградское отделение, 1980. 472 с.
2. Болотина И.С. Проблемы русского и советского натюрморта. Исследования и статьи. М.: Советский художник, 1989. 191 с.
3. Брик О.М. Так называемый формальный метод // Леф. 1923. № 1. С. 213–215
4. Бродель Ф. Материальная цивилизация, экономика и капитализм. XV–XVIII вв. Т. 1. Структуры повседневности: возможное и невозможное. М.: Прогресс, 1986. 622 с.
5. Гальцева Р.А. Христианство перед лицом современной цивилизации // Новая Европа. Милан-Москва, 1994. Вып. 5. С. 3–13.
6. Горичева Т.М. Христианство и современный мир. СПб.: Алетейя, 1996. 290 с.
7. Гулыга А.В. Русская идея и её творцы. М.: «Соратник», 1995. 310 с.
8. Гуревич А.Я. Проблемы средневековой народной культуры. М.: Искусство, 1981. 359 с.
9. Достоевский Ф.М. Собрание сочинений в 15 томах. Т. 6. Л.: «Наука», Ленинградское отделение, 1989. 670 с.
10. Дурылин С.Н. Автобиография // МА МДМД. Фонд С. Н. Дурылина. 1928. КП-614/16. 7 с.
11. Дурылин С.Н. Рассказы, повести и хроники: / сост., вступ. статья и коммент. А. И. Резниченко, Т. Н. Резвых. СПб.: Владимир Даль, 2014. 863с.
12. Дурылин С.Н. Статьи и исследования 1900–1920-х гг.: / сост., вступ. статья и коммент. А. И. Резниченко, Т. Н. Резвых. СПб.: Владимир Даль, 2014. 895с.
13. Есаулов И.А. Пасхальность русской словесности. М.: Круг, 2004. 560 с.
14. Есаулов И.А. Постсоветские мифологии: структуры повседневности. М.: Академика, 2015. 608 с.
15. Ильин И.А. Наши задачи // Ильин И.А. Собр. соч.: в 10 т. М.: Русская книга, 1993. Т. 2. Кн. 1. 492 с.
16. Касаткина Т.А. О творящей природе слова. М.: ИМЛИ РАН, 2004. 480 с.
17. Кисёлева И.А. О познавательльно-ценностном подходе к творчеству М.Ю. Лермонтова: телеология текста // Вестник Московского государственного областного университета. Серия: Русская филология. 2013. № 6. С. 82–87.
18. Киселёва И.А. «Когда волнуется желтеющая нива...» // М.Ю. Лермонтов. Энциклопедический словарь / гл. ред. и сост. И.А. Киселева. М.: «Индрик», 2014. С. 228–229.
19. Корниенко Н.В. «Нэповская оттепель»: Становление института советской литературной критики. М.: ИМЛИ РАН, 2010. 504 с.
20. Ленин В.И. Полное собрание сочинений. 5-е изд. Т. 45. М., 1964. 730 с.
21. Лермонтов М.Ю. Стихотворения, 1828–1831 изд. // Лермонтов М.Ю. Сочинения: в 6 т. Т. 1. М.; Л.: Изд-во АН СССР, 1955. 452 с.
22. Лермонтов М.Ю. Поэмы // Лермонтов М.Ю. Сочинения: в 6 т. Т. 4. М.; Л.: Изд-во АН СССР, 1955. 427 с.
23. Лермонтов М.Ю. Проза, письма // Лермонтов М.Ю. Сочинения: в 6 т. Т. 6. М.; Л.: Изд-во АН СССР, 1957. 900 с.
24. Литература факта. Первый сборник материалов работников Лефа / под ред. Н.Ф. Чужака. М., 2000. 286 с.

25. Личность М.Ю. Лермонтова: миф и реальность (круглый стол) / Киселёва И.А., Сахаров А.А., Пугачёв О.С. и др. // Электронный журнал Вестник Московского государственного областного университета. 2015. № 1. URL: <http://evestnik-mgou.ru/Articles/View/635> (дата обращения: 31.09.2015).

26. Лосев А.Ф. Диалектика мифа. М.: Издательство «Мысль», 2001. 558 с.

27. Лотман Ю.М. Культура и взрыв. М.: Гнозис, 1992. 272 с.

28. Любомудров А.М. Духовный реализм в литературе русского зарубежья: Б.К. Зайцев, И.С. Шмелёв. СПб.: Дмитрий Буланин, 2003. 272 с.

29. Маяковский В.В. Полное собрание сочинений: в 13 т. Т. 1. Стихи, поэмы, статьи 1912–1917. М.: Художественная литература, 1935. 122 с.

30. Маяковский В.В. Полное собрание сочинений: в 13 т. Т. 2. Стихи и поэмы 1917–1924. М.: Художественная литература, 1936. 482 с.

31. Маяковский В.В. Полное собрание сочинений: в 13 т. Т. 6. М.: Гос. изд-во худож. лит., 1957. 544 с.

32. Маяковский В.В. Полное собрание сочинений: в 13 т. Т. 8. М.: Гос. изд-во худож. лит., 1958. 459 с.

33. Маяковский В.В. Полное собрание сочинений: в 13 т. Т. 9. М.: Гос. изд-во худож. лит., 1958. 611 с.

34. Маяковский В.В. Полное собрание сочинений: в 13 т. Т. 10. М.: Гос. изд-во худож. лит., 1958. 384 с.

35. Медовой М.И. Изобразительное искусство и творчество В.Ф. Одоевского [Электронный ресурс]. URL: http://az.lib.ru/o/odoewskij_w_f/text_0580.shtml (дата обращения: 11.07.2015)

36. Мережковский Д.С. Акрополь. Избранные литературно-критические статьи. М.: Книжная палата, 1991. 352 с.

37. Москвин Г.В. Герой нашего времени // М.Ю. Лермонтов. Энциклопедический словарь / гл. ред. и сост. И.А. Киселева. М.: «Индрик», 2014. С. 75–78.

38. Моторин А.В. Духовные направления в русской словесности первой половины XIX века. РГПУ им. А.И. Герцена (СПб.). Новгород: [б. и.], 1998. 212 с.

39. Одоевский В.Ф. Сочинения: в 2 т. Т. 1. М.: Худ. лит., 1981, 365 с.

40. Отечественные записки, учено-литературный журнал, издаваемый А.А. Краевским. СПб., 1839. Том VI. № 11. Отд. III.

41. Паперный В.З. Культура Два. М.: Новое литературное обозрение, 1996. 384 с.

42. Правда. 1929. 20 ноября. № 270.

43. Правда. 1929. 27 декабря. № 307.

44. Пролетарий. Харьков. 1929. 16 января.

45. Пушкин А.С. Стихотворения. 1827–1836 // Пушкин А.С. Полное собрание сочинений: в 10 т. 4-е изд. Л.: Наука. Ленингр. отд-ние, 1977–1979. Т. 3. 362 с.

46. Пушкин А.С. Романы. Повести // Собрание сочинений: в 10 т. М.: Художественная литература, 1974. Т. 5. 576 с.

47. Резниченко А.И. О смыслах имен: Булгаков, Лосев, Флоренский, Франк et diiminos. М.: Издательский дом РЕГНУМ, 2012. 415 с.

48. РОССИЯ перед вторым пришествием (Материалы к очерку Русской эсхатологии). М.: Адрес-Пресс, 2002. 560 с.

49. Сергей Дурылин и его время: Исследования. Тексты. Библиография. Кн.1. Исследования /Сост. А. Резниченко. М.: Модест Колеров, 2010. 512 с.
50. *Солженицын А.И.* Размышления над февральской революцией // Солженицын А.И. Публицистика: в 3 т. Ярославль: Верхне-Волжское книжное издательство, 1995. Т. 1. С. 457–503.
51. *Сорокин П.А.* Кризис нашего времени // Сорокин П.А. Человек. Цивилизация. Общество. М.: Издательство политической литературы, 1992. С. 427–504.
52. *Сорокин П.А.* Социальная и культурная динамика: Исследование изменений в больших системах искусства, истины, этики, права и общественных отношений. СПб.: Издательство Русского Христианского гуманитарного Института, 2000. 1056 с.
53. *Сталин И.В.* Год великого перелома («К XII годовщине Октября») // Правда. 1929. 7 ноября. № 259.
54. *Степун Ф.А.* Бывшее и несбывшееся. Т. II. Нью-Йорк: Изд-во им. А.П. Чехова, 1956. 432 с.
55. *Торопова В.Н.* Сергей Дурылин: Самостояние. М.: Молодая гвардия, 2014. 349 с. (ЖЗЛ: малая серия: сер. биогр.; вып.73).
56. *Третьяков С.М.* ЛЕФ и НЕП // Леф. 1923. № 3. С. 78.
57. *Троцкий Л.Д.* О культуре будущего (1922) // Троцкий Л.Д. Собрание сочинений. Т. XXI. М.; Л., 1927. 452 с.
58. *Турьян М.А.* Владимир Одоевский и Лермонтов: К истокам религиозных споров [Электронный ресурс]. URL: <http://odoevskiy.lit-info.ru/review/odoevskiy/002/175.htm> (дата обращения: 11.07.2015).
59. *Успенский Б.А.* Споры о языке в начале XIX в. как факт русской культуры // Успенский Б.А. Избранные труды. М.: Школа «Языки русской культуры», 1996. Т. 2. С. 411–572.
60. *Февр Л.* Бои за историю. М.: Наука, 1991. 527 с.
61. *Холл Д.* Словарь сюжетов и символов в искусстве. М.: Издательство АСТ, 2004. 656 с.
62. *Хомяков А.С.* «Три стакана шампанского» //«Московский вестник». 1829. № 13.
63. *Чужак Н.Ф.* Под знаком жизнестроения (Опыт осознания искусства дня) // Леф. 1923. № 1.
64. *Шрёдингер Э.* Мой взгляд на мир. М.: КомКнига, 2005. 145 с.
65. *Шрёдингер Э.* Природа и греки. М.; Ижевск: Регулярная и хаотическая динамика, 2001. 80 с.
66. *Юрьева И.Ю.* Пушкин и христианство. М.: Издательский Дом «Муравей», 1999. 279 с.