

Дифтонг

Культовое местоимение в диалоге с миром Часть I*

Власти предержавшие в России всегда любили крушить старое и строить на его месте новое. Любили преобразовывать хорошо забытое БЫЛОЕ, сносить до основанья, а затем... Одним словом, в России любили реформировать.

Реформировали даже веру, не ту, обрядовую, а генетическую, искореняя язычество и впихивая в сознание русских идеологию смутного для них христианства. Нет смысла перечислять те сферы общественной жизни, которые так или иначе перестраивались или перекраивались. Нет смысла перечислять века и годы; изменениям подвергалось всё, всегда и повсеместно. Более всего вихри новаторских деяний направлялись на черное крестьянство, дабы лучше жилось столбовому дворянству, а также финансы, армию, праведный суд и питье.

Со всем перечисленным были связаны и остальные новшества или обновленная рутина, включая ревизии в просвещении, строительство железных дорог и перешивание пуговиц на мундирах солдат Семеновского полка. Реформировала власть, сильно отставая в своих рекомендациях от естественного хода истории, которая сама по себе сильно менялась в лице народа, природной основе всякого государства. Власть народу — свою очередную реформу, а народ все никак не поймет — думает, что власть напакостить хочет. Власть — она ведь дура, не ведает, что народ ее и так любит: она ведь идол, и он, народ, великая жертва у ее исполинских ног.

* Вторая часть данного текста была опубликована ранее. См.: *Палехова О.* Монофтонгизация (Культовое местоимение в диалоге с миром) // Полигнозис. 2000. № 3. С. 128–145.

В самом начале века XIX один некрасивый маленький приятель очень красивого русского царя, почти немца по происхождению, царя очень умного, образованного, где-то романтического Александра Павловича Романова, подкинул вольнолюбивому государю пафос революционного созидания, который заключался в самой личности этого стремительного и неуправляемого в своих желаниях человека, уже всю повелевающего странами Западной Европы. Приятеля того звали Наполеоном. Вместе с приятельством он принес в Россию свое имперское сознание, войну и дух мирового капитализма. Не усвоивший этого Александр был настолько погружен в чувство родового самодержавия, что даже после Аустерлица ему снился Царицын луг, на лугу — парад, подготовленный личным другом Аракчеевым. Горячо влюбленный в свою волю, власть, порядочность и педантичность, он проглядел себя как средство Наполеоновой цели.

А ведь Кутузов его предупреждал.

За что был пожалован немилостью.

Энергичный и беспринципный Наполеон пришел в Россию в 1812 году. И пришел не за тем, чтобы соорудить стойла для своей кавалерии в соборах сожженной Москвы, а для того, чтобы сделать Россию одной, одной лишь частью своей мировой монархии. Идея мирового господства жгла его великую душу.

Потом пожары потухли. Остров Святой Елены вытравил из Наполеона мечты о короне; странная, не вписывающаяся в окоем Наполеоновых представлений о государстве и государственности Россия оставила в нем страшную рану.

А он и его война оставили в России пока еще очень слабенький и тускленький огонек пред-представления, предпонимания его идеи о прогрессе.

Эту идею, сами того не ведая, не принимая ее за невольный плагиат, подхватили декабристы. В истории ведь нет случайных совпадений. История неподвижна в своей предрешенности; подвижны лишь факты, эту неподвижность *определяющие*. Время в истории условно, а факты упрямы в своей закономерной непредсказуемости. Уничтожение самодержавия и взамен него — власть, дающая стране прорыв в реформации развивающего типа, — идея не столько свободолобивая, сколько Наполеонова, прогрессивно-демократическая. Члены тайных обществ желали своей одинокой евразийской родине и себе союза денег и благоденствия.

Брат Александра Павловича, Николай Павлович также желал этого союза, но все больше для себя. Впрочем, для государства тоже, потому что государство — это он, Николай I. В представлениях Нико-

лая деньги и благоденствие есть прекрасный союз. Тем более, что дух великого комбинатора Бонапарта затронул и его самодержавную стезю 2 декабря (по старому стилю) 1825 года. Бунтовщиков — повесить. Предтеча самой великой реформы — уничтожения монархического единовластия в России, декабристы, ушли в небытие, а дух преобразований остался.

Николай чуял этот дух. Он пугал его.

Когда в 1840 (!) году министр государственных имуществ написал ему докладную записку, в которой приводились доводы об анахроничности крепостного права, Николай выдвинул блиц-идею о написании закона о вольных хлебопашцах. По этому закону получалось, что хлебопашцы есть, а вот с волей... С волей было куда как сложнее. Не примкнувши красивым прилагательным к хлебопашцам, воля выразилась в разуме русского слова, в языке и культуре русского интеллектуального опыта. Пушкин, Гоголь, Лермонтов, Достоевский, Тургенев, Герцен — современники отпихивающего от хлебопашцев волю Николая Павловича. Само понятие воли как свободы существовало только в кругу русской интеллектуальной элиты. Причем свободы не только в узкой трактовке как, к примеру, освобождение от какой-либо внешней силы, угнетающей ЛИЧНОСТЬ, а свободы в широком понимании, представляющей полную независимость сознания в среде типичного ощущения времени и себя в общем порядке хода истории.

На фоне столь бездарно отринутой Николаем воли расширились границы культуры и тех ее сфер, которые были близки к государственно-управленческим: экономики и политики. Эти сферы культуры отгранил как основополагающие на долгие годы Александр II.

Воспитанный и обученный многим азам русской грамоты Василием Андреевичем Жуковским, Александр II не мог не извлечь из его уроков таких понятий, сплетенных в почти идиоматические словосочетания, как «свобода слова» и «земля крестьянам». Усвоил и стал воплощать в жизнь. В результате любивший его Герцен навсегда покинул Россию, а крестьяне оказались освобожденными от... земли.

Реформой, ожидаемой еще с времен Александра I, Александр II подрубил сук, на котором сидел не только он, но и вся монаршая Россия. Этой реформой он вызвал дух Наполеона, дух грядущего капитализма, катящего не только булыжники пролетариата, но и сознание диковатого люмпена, пришедшего в большие города из оборванных и задушенных им, Александром, российских деревень.

Вместе с реформой 1861 года Александр II подарил родине такую сферу политической культуры, как терроризм. 3 апреля 1866 года в царя стрелял гражданин вверенного ему отечества Кара-

козов. Промахнулся. И сказал царю, что стрелял в него потому, что тот всех обманул. Александр удивился и недоуменно пожал плечами: «Я их обманул...»

И начал репрессии в... печати.

А терроризм между тем процветал, внося свою лепту в приближение революционных изменений в русской жизни. После Каракозова раздался выстрел Засулич, а уж потом и вовсе наступило 1 марта 1881 года, после которого царя не стало, а политическое убийство вошло в плоть и кровь русских патриотов, разуверившихся в свободе и доходчивости русского слова.

А ведь это было время Льва Толстого, Тургенева, Островского, Лескова, Фета, в это время начинал писать молодой Чехов, а немногим ранее деяния этого, в сущности, далеко не самого плохого русского государя поразили ум и совесть одного честного русского вице-губернатора, уже давно баловавшегося свободой слова и писавшего странные государственные сказки, в одной из которых миленько показал, как на самом-то деле мужик-крестьянин поживает, господ прикармливая, одновременно дав русской культуре в области искусства такие, ставшие впоследствии программными приемы творчества, как гротеск и сатира, в более чем вековой истории русского искусства определявшими его основные тенденции. Губернатора фамилия была Салтыков-Щедрин.

Почему же слова этих гениальных художников, отвергающих насилие как средство достижения цели, не были услышаны не только душой-властью (да что о ней говорить!), но и изводящими порох царевбийцами?

Потому что сознание русской интеллигенции расслоилось на понятия «надо» и «можно». И первое понятие оторвалось от второго и унеслось вперед, дав русской культуре колоссальный виток развития в области искусства на стыке веков, тогда как второе взорвало на этом же стыке угасающее сознание самодержавной воли и вспыхнуло проклятым для России жерлом демократических свобод.

Но это было чуть позднее.

Александр III, вступивший на престол после растерзанного бомбой отца, пытаясь еще совместить несовместимое, а именно: самодержавие и земское самоуправление — интуитивно почувствовал, что сие ведет к конституции, а этого слова русские самодержцы боялись больше, чем кары господней. Впрочем, кары они не боялись. Господней, во всяком случае. Кара явилась в лице Сергея Юльевича Витте, совмещавшего в себе напор Наполеона и интеллектуальную мощь русской национальной культуры. Александр III был лишним в этом альянсе и, не умея смирить своих имперских амбиций, одновременно

чувствуя, что Россия мчится куда-то, и это «куда-то» явно напоминает движение вперед, царь, как и все Романовы, склонный подавлять расстройство нервов алкоголем, стал употреблять более нормы и в конце концов умер. И вместе с концом Александра III наступил фактический конец самодержавия.

До формального было еще целых двадцать три года. С 1895 года, с дня коронации Николая II, с 18 мая, с Ходынского поля укоренившееся в сознании русского ума могучее желание свободы становилось действительностью. Редкий случай совпадения желаемого и действительного в русской истории. Редкий и тем более замечательный, что произошло это совпадение в невоспитанной психике Николая Александровича Романова, Ники, Николая-кровоавого. Как будто с последним русским царем в генеалогическом древе царской фамилии сверкнули сумасшедшие глаза Павла Петровича и ледяные, запрокинутые в небо верноподданных в волчьих ямах Ходынки.

Этот был царь с абсолютной свободой совести, переделавший всю действительность для своих желаний.

Как он желал, так оно и становилось. «Раз я этого хочу...» — в этой фразе, столь часто повторяемой Николаем, выразилось все его мировоззрение, и не только его, но и всех тех, кто *придет* после него. Грядущих птенцов российской власти он выпустит из своего гнезда.

Это время, время уже мертвого самодержавия, овеванной красным усыпальнице русского помещика, было, пожалуй, самым невероятным, самым парадоксальным для сознания русского человека, для проявления этого сознания в художественном творчестве, да и во всей национальной культуре. Время ее истории еще не закончено.

Что же произошло тогда, когда Россия, все еще оставаясь страной рабов и господ, уже всюю надрывалась заводскими гудками Прохорова, Морозова, Михельсона, Бромлея?

На старый, очень старый царский трон, из кишашей вечными клопами детской взошел человек нового исторического *времени*, так и не осознавший, что время царей закончилось, и ему волей судеб придется царствовать в условном царстве-государстве. Он, Ники, буафорский царь. Он — есть но его уже как будто и нет. Все-таки он как-то чувствовал это. На русский престол воссел не реальный император, а персонаж разыгрываемой по традиции национальной драмы. Николай был опутан этим духом искусственности, отчуждения от естественного развития политической истории, но он не знал этого, не понимал, не хотел понимать. Самолубивый, с порочной физиологической ориентацией, неврастеничный, склонный к тихому, горячечному алкоголизму, слегка «скорбный головою», он желал само-

утверждения. Стоя отшельником перед искрометным Витте, выслушивая его умозаключения, сформулированные в четкие и сжатые программы этого гиганта предпринимательства, Николай, выслушав нахала, все делал наоборот, назло Витте, а заодно и всему белому свету, но с радостью для своего большого тщеславия. Правда, Витте это понимал и все перedelывал по-своему, обходя царя с его замашками хилого государственного чиновника.

Но русско-японская война, инициированная Николаем, все-таки состоялась, и Витте, несмотря на кипучую деятельность, не смог победить упрямства Николая, тем более, что тот втайне от Витте проявил более чем завидную самостоятельность. Россия пала в Порт-Артуре. Шапка была не по Сеньке. Царь не обладал способностью к государственному мышлению. Но повелевать хотел.

Говорят, что после девятого января он был очень расстроен. А еще говорят, что Лев Толстой, услышав об этом, сказал, что Николай лжет. Что он вообще — лгун. А ведь когда-то этот великий гражданин обращался к Николаю в письме: «Любезный брат...». Любезный брат чувств братских не питал ни к кому. Не царское это дело. Белая он кость. Кровь голубая...

Русская интеллигенция быстро почувствовала всю нелепость происходящей драмы. Как персонаж русской истории Николай вносил в нее онтологический, глубинный трагизм, неотвратимо приближая все ту же трагическую, но уже давно predeterminedенную судьбой развязку. Николай был кульминацией этой драмы, доигравший ее до конца, до усталого падения у суфлерской будки.

Время правления Николая дало сильнейший импульс развитию русской драмы абсурда; это было модернистское направление в драматургии А.Чехова, Л.Андреева, А.Блока. Лев Толстой пишет пьесу «Живой труп», совершенно «толстовскую» и в то же время наполненную целым рядом необусловленных обыденной тематикой моментов. Вместе с драматургией появляются невиданные доселе образцы художественного слова Андрея Белого, а еще чуть ранее издает свои стихи Валерий Брюсов, формулируя постулаты нового направления в искусстве, называемого «декадансом», а по сути являющегося началом символизма. И, наконец, в 1898 году перед страной предстает святое сердце Александра Блока.

Творчеством Блока символизм утверждается как классическое предопределение и уже является принципом не только искусства, но и всей культуры конца XIX — начала XX века. Это очень важный момент, ибо понятие культуры не имеет четко очерченных границ и по степени всеохватности близко к понятию цивилизованности. Различные обла-

сти общественно-политической, социальной и экономической направленности жизни попадают под патронаж уже самого термина «культура», не говоря уже о культуре как понятии историко-временном.

Символизм проявился именно в государственной культуре и искусстве много раньше, чем был провозглашен как направление. Его признаки уже явно присутствуют в творчестве А.Чехова, и не только в драматургии, но и в прозе. Взять, к примеру, повести «Моя жизнь», «Человек в футляре», «Крыжовник», «Душечка», «Ариадна» и др., в которых жизнь персонажей ощущается как некий декоративный фон. Жизнь же иная, которую персонажи лишь предчувствуют, не обязательно лучшая, чем есть, а просто иная, присутствует в них как нечто обязательное, но не существующее вне их представлений о жизни. Причем эти представления не сформулированы и имеют лишь смутный характер иного, характер весьма условный. В этой условности и было то основное, что составляло некое подобие смысла существования для чеховских персонажей.

Мисаил Полознев, герой повести «Моя жизнь», создает вокруг себя такую условную обстановку, в которой находит отрадное оправдание своего места в этой жизни. Все, что выходит за рамки условности: работа телеграфистом, женитьба, развод, беседы с отцом — имеет для него характер временности, фрагментарности, отчужденности от себя; Мисаил в такие моменты и сам становится каким-то кукольным персонажем и все, что происходит с ним, вроде бы происходит не с ним, а с кем-то, который даже не второе «я» Мисаила, а вообще — не он.

Реальный же Мисаил наблюдает за этим фантомом «я» — «не я» со стороны. Чеховские фантомы — интересная деталь в литературе вообще. В конце XIX века Чехов их изобрел, их описал и выпустил за рамки своего творчества. Странное это явление, но вроде бы объяснимое с точки зрения социальной адаптации психо-эмоционального состояния человека в безграничном мире удивлений и непривычного.

Отчетливо фантом прочитывается в рассказе «Казак» еще в 1887 году, где явление некой таинственной силы парализует обыденное восприятие героя; герой удивлен и обескуражен тем, что вот как будто бы есть нечто конкретное, а как-будто и нет. Но подобие присутствия «нет» оседает в сознании его как очевидца. Медитация, игра воображения, сон наяву, способность психики реагировать на то, что позже Блок охарактеризует как общий музыкальный фон реальной, социальной жизни. У чеховских же персонажей жизнь с реальностью не связана, она абсолютно ирреальна и в действительности сосуществует посредством общения таинственных импульсов подсознания и собственно разума, который и удерживает проявление подсознания в рамках реальности.

Практически любой чеховский герой, будь то Мисаил Полознев, или учитель Беликов, или даже «душечка» Ольга Семеновна, замыкает на себе цепь своих желаний, не оформляя их, не выпуская далее своих настроений, и потому действительность носит для них характер временности, декорации, условного момента, а все то, что происходит вне их ощущений условности, вообще отвергается ими как чуждое и таинственно-пугающее. «Человек в футляре» — готовый символ для определения дисгармонии человека как самодостаточной структуры в контексте социально-психологической культуры.

Чехов так живописал ирреальное своих героев, что его даже называли «натуралистом», на что он либо отмалчивался, либо мило иронизировал. Мы еще вернемся к Чехову, ибо его творчество как драматурга, новатора в области создания драмы абсурда открывает для русской классики те формы искусства, которые позволяют увидеть необыкновенное в обыкновенных, казалось бы, но немотивированных вариантах изображения действительности. Да и действительности ли? Или мифа о ней? «Чайкой», написанной в 1896 году, он открывает галерею образов национального эпоса, он собирает типажи из мифа реального музыкального фона собственных жизненных ощущений, того музыкального фона, который растворяет в себе личностное начало, внося в это начало какие-то свои качества, насыщенные новыми тонами, ритмами и мелодиями.

Музыкальный же фон был таков: Россия продолжала реформироваться. Стихийно и непредсказуемо, подталкиваемая общим ходом мировой истории, вполне весомо и зримо. И это несмотря на то, что пребывала в состоянии тяжелейшей политической депрессии, которая охватила властные структуры с приходом на трон Николая II. Депрессия депрессией, а Витте, будучи с 1892 по 1903 гг. министром финансов, пополняет *государеву* казну реальным богатством. Он проводит блестящие кредитные операции, утверждает монополию на спиртное, подписывает ряд финансовых документов, поддерживающих крупную промышленность; мастер косвенных налогов, он берет деньги везде, даже там, где их, казалось бы, и нет — в сельском хозяйстве.

И, наконец, он проводит денежную реформу, проводит быстро, резко, действуя чисто административными методами, после чего бюджет государства значительно пополняется. Все, что делал Витте, было направлено на улучшение условий развития крупного промышленного капитала, и это не понравилось... государю императору. Нет, конечно, реформы Витте не понравились не только самому крупному русскому помещику, но и практически всем тем, кто существовал за счет собственных земель и постылого мужика. Николай же все при-

нимал исключительно как личную обиду, и Витте был смещен, переведен на должность премьера, что, с точки зрения Николая, несколько умаляло его полномочия. Когда же Витте не стало, Николай неслышанно обрадовался и не счит нужным скрывать своей радости от сторонних глаз и ушей.

Между тем в воздухе опять запахло конституцией. Николай забегал как черт от ладана. Тем не менее, существование хотя бы формальной конституции давало России возможность поклониться за границей очередной денежный заем. Николай решил, что пусть будет конституция и Дума, потому как всегда можно сделать вид, что всего этого нет. Как все просто! Николай своими руками сотворил *время подтекста*, это была его философия, его жизненное кредо. Философия жизни его императорского величества осела двуглавым орлом под русским небом. Подтекст был средством коммуникации, языка, культуры. Казалось, сам дух народа пропитался многосмысленностью, таинственностью угадываемой правды под сенью столь же таинственной и великой лжи.

Это было время культуры гротеска, причудливого изображения реальных вещей в ирреальных формах. Искусство конца XIX — начала XX века выхватило гротесковую форму изображения из щедринских произведений, сделав гротеск не только приемом для формирования художественного образа, но и мировоззренческим уставом творчества. Гротеск стал стилем мышления целого ряда русских писателей. Это был стиль и А.Чехова, и Л.Андреева и... русских символистов.

Гротесковый стиль мышления сформировал весь русский модерн, который начался, пожалуй, все-таки с Чехова, ухватившего самую суть настроения героев своего времени, чьим поведением управляет некая сила, тот самый фантом, перетасовывающий реальное мира с ирреальным его восприятием. Случайна ли в это время мода на спиритические сеансы с их полоумными медиумами, распоряжающимися судьбами растерявшихся участников действия? Государь Николай Александрович, и без того суеверный, сделал спиритизм культовым для себя и своей семьи, принимая в объятия фантома Распутина, персонажа в истории вымышленного, карикатурного и одновременно реального и трагического.

Гротесковый стиль мышления дал русской классике новый виток развития, оформляя художественный образ как символ, условный знак, который вырастает не из типажа реальности, а из той самой силы, фантома настроения, ощущения фона, декоративности, предопределения, судьбы. Сочетание реального персонажа, живой плоти произведения, и условно существующего героя вне его, побуждающего его либо к действию, либо к бездействию, лишенного обо-

лочки и тем не менее мотивирующего все поступки персонажа, создает впечатление подавленности, замкнутости, алогичности развития действия. Динамика сюжета будто отсутствует, и выразительность художественного произведения заключается в трансцендентальный круг, где стирается грань между физическим героем и символом, выражающим его внутреннее состояние. И уже все средства выразительности направлены на символику ощущений, на озвучивание условного фона, на оформление символа как средства изображения образа.

Символизм стал лазейкой традиционной русской классики для эпического изображения эпохи. Тот же Чехов был более эпичен, нежели эпохален: время — миф, и Чехов описал его мифологические черты для эпохи, в которой миф статичен как форма и подвижен как деталь повторяющегося исторического сюжета. Время мифом осело в сознании Л. Андреева, в творчестве которого оно выглядит как духовный кошмар.

В его повестях, рассказах, пьесах отражена вся пластика ужаса, которую он чувствовал и символизировал в образе тающего от огня натопленной печи воскового ангелочка. Рассказ «Ангелочек», написанный в 1899 году, очень показателен для всего Л. Андреева. В нем главное зло — ребенок, тринадцатилетний Сашка, о котором в самых первых строчках рассказа говорится, что ему, Сашке, «временами хотелось перестать делать то, что называется жизнью», то есть не умываться, не ходить в гимназию, не слушать, как его ругают. Сашке хотелось делать то, что было вне жизни, то есть представление об отвлеченном существовало в сознании, причем настолько сильно, что он даже пытался реализовать это представление: когда в драке ему разбивали нос, он расковыривал его еще больше, чтобы кровь лилась сильнее, и оглушительно орал.

Оторвав положенное время, он рисовал карикатуру на себя, орущего, и на всех тех, кто слушал его ор. Он органически испытывал потребность в вынесении своих эмоций за линию внутреннего круга, за черту плоти, он изображал движения своей души во вне. Крик в виде карикатуры — графическое отражение вопля ли, стона — характерная для Л. Андреева деталь в изображении мистического, замкнутого внутри человека страха, страха не только перед реальностью, но и перед таинственным ощущением себя — вне себя; страх конкретного человека существует уже как бы независимо от носителя, он погружается в атмосферу его окружения и существует самостоятельно.

Эффект присутствия некто, фантома прудумотрен, некто существует уже на уровне иного сознания, оно предугадано контуром линий на бумаге, оно сформировано. Но, обретя форму вне человека, страх не

умолимо возвращается в круги своя, потому что пугает человека и оттуда, **из** вне, ищет завершения, спасения там, откуда вышел. Сердце мальчика, изобразившего свой внутренний кошмар, было изъязвлено этим возвращением, его не радовал мир, в котором не было его страха, он привык к нему и регенерировал вновь и вновь, не думая даже о том, что существует еще и то, что не смогла пока охватить его детская душа, что в мире существует торжество. В рассказе это торжество изображено в виде сверкающей рождественской елки, которая была воспринята Сашкой как враждебная, а блеск свечей на ее ветвях — наглым.

Ему захотелось толкнуть елку, толкнуть так, чтобы она упала на светлые головки стоявших вокруг нее детей. У ребенка нет удивления, восхищения перед очевидно прекрасным для детской души, есть только желание разрушения, стихия уничтожения. На самой темной стороне елки он увидел воскового ангелочка и вымолил, выпросил, грубя и унижаясь одновременно, эту игрушку у хозяйки дома. Что увидел в ангелочке недобрый, психопатичный ребенок, чья душа уже в детстве была истерзана ненавистью и ужасом действительности, которую он сам и создал?

Что — отдохновение, понимание своей собственной, никому неведомой торжественности, красоту или новый кошмар? Или душа тосковала о Боге? Все может быть. Но то, что на короткое мгновение вспыхнуло мечтой об отраде надежды, было безжалостно превращено в бесформенный слиток расплавившегося воска — ангелочек, повешенный у горячей печки, растаял и упал, став предметом любопытства таракана. Тепло очага повергло мечту в небытие. Пантомимическая драма несовместимого предопределяет дальнейшую трагедийную развязку: ребенок проснется, а ангел улетел.

Есть этот мифический ужас и в «Большом шлеме», и в «Красном смехе», и в «Молчании» — везде витает дух изгнания из себя надежд и сакрального повиновения почти сознательно культивируемому страху.

Героям Л. Андреева страх удобен, он вполне укладывается в контекст их духовности, где гармония несовершенств таинственно сочетается с черной пустотой их свершений.

Кающийся Василий Фивейский, герой повести «Жизнь Василия Фивейского» (1903 г.) — такая же черная пустота поступка, как и вся его жизнь, наполненная исканием пути к Богу, которого не было. Бог для священника Фивейского — знак, предначертанный слиянием некоего образа и сущего, видимого им одним. Причем и образ Бога, и сущее Бога он воспринимал лишь через свои собственные прегрешения, которых, впрочем, тоже не было, если рассматривать грех с точки зрения обыденного сознания — он не крал, не лгал, не убивал.

Можно ли считать грехом покаяние в том, чего не было? Пожалуй, но только в том случае, если сам он не то что создал, а изобразил покаяние как предмет своих страданий.

Василий Фивейский придумал себе боль, сотворил своими руками страдание, стал их рабом, абсолютно зависимым от абсурдности своего искусственного порока. Вот в этом-то он и был до конца порочен — в смаковании своего греха, в возведении его в абсолюте, в арабесках трагического угасания всех тех, кого он включил в круг своего падения. Страдающая запоями попадья, замкнутая и озлобленная дочь, утонувший в ясный летний день мальчик Вася — вот этот декоративный фон желанного греха, который Фивейский сделал для себя монументальным. Но участники драмы, все те, кого священник ставил на этот ложный путь, обошли стороной его направленность на утилизацию личности вне его готовности к игре «грех-покаяние», и попадья родила идиота, Васю, еще одного Васю, клиническое отторжение души от радости и света.

Плоть священника отозвалась правдивее самых искренних раскаяний в содеянном. Уродливый ребенок убил мать, изгнал из дома сестру и остался один на один со своим отцом. И отец, и сын, и святой дух покаяния — сокровищница утех Василия Фивейского. Боль, ужас пожирания своих детей, видения во время отпевания в церкви погибшего работника — фантазмагория самовнушаемого уничтожения — вот истинный грех Фивейского. Отчаяние и уныние, обрисованные Л. Андреевым в образе слабоумного ребенка, которого домашние предпочитали называть «он», а не Вася, и есть главный, невыдуманный грех священника.

Кошмаром увидел свое время Л. Андреев, кошмаром, приправленным душком лжи и порочной, низменной правды. Он утрировал свои впечатления в созданных им образах — символах его восприятия духа времени. Он настолько сильно переживал гиперболу воспринятого им ужаса, что Лев Толстой даже сказал, что, мол, Андреев пугает, а мне не страшно. Страх Андреева слишком выпячен, слишком отточен, слишком гротесков, он почти сказочен, но не это главное, а главное то, что как художник он оказался сам сильно подверженным духу подтекста, иносмысла, действительность воспринималась им чрезвычайно искаженно, и в то же время очень точно соответствовала тому, что вывел Николай II в ореол народного сознания — доминанту порока. Отсюда страх, и ложь, и отсутствие перспективы в динамике развития действия. Художественное время героев Андреева завершено в каждом конкретном произведении.

Глава государства сеял вокруг себя порок, страх, ложь, которая называлась «Союзом русского народа»; он опутывал столицы и губернии сетью шпионско-полицейских организаций, называемых «охранными» и призванных охранять лично его величество от потенциальных убийц. Да кому он был нужен?! Николая презирали, а слово «дурак» произносили с испуганным придыханием, дабы окружающие не подумали, что это про царя. Дурак дураком, но он был хитер и изворотлив. Оболгав кого-либо, наведя на человека словесную порчу, он моментально сваливал вину с больной головы на здоровую и сетовал, как этот человек нехорошо наврал на ближнего! Он приворовывал чужие письма, читал их, сваливал на прислугу, подглядывал, подслушивал, сплетничал. Но это был очень сильный человек.

Сила была в тотальности лжи, подлости, лицемерии; он был инициатором убийства Плеве, покушений на Столыпина; он взял на государственное обеспечение Евно Азефа и рядил уголовников в рабочие робы, а эти рабочие-уголовники с радостью потом раскидывали знамена черных сотен и инсценировали веру и правду в дикости еврейских погромов. Красивым, аккуратным подчерком он писал свои государственные речи, которые сразу после издания были изъяты из обращения — сподвижникам государя было стыдно за их однолинейную пустынную. Завитушки, закорючки — и ни одной мысли, ни малейшей аналитической фразы... Ничего!

И при этом ряженность, камуфляж лицедея: то офицерская форма, то черкеска с газырями, то косоворотка с поясом. И домино, домино после затажной стрельбы по воронам. Все остальное — так, ерунда, я — царь, стало быть, надо. Лучше бы по воронам стрелял, а не делал бы то, что Вите, а потом Столыпин делал куда как лучше. Но тщеславие ныло, душа страдала — и он самостийно творил то, что считал нужным для себя, а не для государства. Но лучше его никто бы не смог придумать такой способ убийства, как военно-полевые суды, в которых было предписано стрелять и вешать в течение 48 часов. Военно-полевой суд — его детище. Оно было куда как здоровее, чем страдающий гемофилией наследник. Запах крови, в буквальном смысле слова пропитавший землю, будил в Николае азарт главаря стаи, и он с садистским наслаждением смотрел на багровый снег на площади Зимнего дворца, прижавшись бледным от возбуждения лбом к оконному стеклу, зажмурившись от бликов золоченых хоругвей.

Это был самый крупный после Петра I идеолог русских реформ. Он был невольным инициатором взлетов и «вольных» падений России, повергшим ее в пучину братоубийств, повсеместного сыска и бес-

толковости социалистического строя. Болезненно-амбициозный, он отрекся от престола, давно отрехшись от России вместе с ее народом, и отдал власть как гулящую девку толпе голодранцев и мародеров. Государь был государственным преступником. Николай Александрович, Ники, Николай-крававый.

Время быстро меняющихся событий, оскудевающих помещичьих земель и приближающегося аж с самого начала XIX века капитализма было не только временем мифа о Боге и Дьяволе в одном лице, эпически запечатленным в художественном сознании русского народа, но оно еще было и временем мифа о Прекрасной даме, временем мечтаний и надежд на острие штыка, временем Гамлета у трактирной стойки, временем масок и чучела подстреленной чайки.

Художественное творчество, искусство художественного слова модернизировало формы модернизированной Николаем действительности. Изобретая новые формы для выражения своих ощущений, уже описав атрибуты нового направления в искусстве как символистски направленные, В. Брюсов указывает на новые тенденции в традиционной классике; в этих тенденциях отсутствует дух соиздания и пророчества. Символистская литература может сделать все, что угодно, но никак не может посвятить Отчизне «души прекрасные порывы». Отчизна грязная, окровавленная, изуверившаяся во всем светлом и прямолинейном. Литература кишит призраками. Поэзия самого В. Брюсова — в особенности. Его душа в сырой темнице и совсем не просится на волю. Там, на воле, страшно, пугает неизвестность. Верный товарищ — фантом. И не машет крылом.

Да и товарища нет. Нет и быть не может. Человек одинок и замкнут в себе, на себе. Пафос побега из замкнутого круга тоже отсутствует. Брюсов почти не употребляет глагола «открыть» с его производными, но вот глагол «закрыть» во всем его многообразии употребляется им достаточно часто. Углядев в галлюцинации морфиниста бледные ноги Христа, Брюсов и ему советует: «Закрой!» И упоение мраком темницы, и пленом, и отсутствием любви к женщине... Даже погруженный в летаргию бесчувственного эфира после укола морфием Брюсов не отрывается от своих более чем реальных ощущений холода и пустоты — в желании любви трагедии больше, чем в ее отсутствии.

Из глубины столетия, от времени В.А. Жуковского, а позже А.А. Фета, поднимается жажда выразимости мысли без слова. Начинается развитие пластических искусств. Пластика движений захватывает и собственно словесные искусства, в том числе поэзию, становится модной аллитерация, звукопись, несколько позже трансформировавшиеся в русский футуризм. Но до футуризма был Чехов,

Чехов-драматург, который своей тончайшей интуицией предвосхитил подобное явление, обозначив его как «звук лопнувшей струны», показавший пластичность слова через заключенный в нем смысл душевных движений героев.

Но до *звука*, обозначенного в «Вишневом саде» (1904 г.), была «Чайка» — самая провальная пьеса на русской сцене, где Чехов впервые изобразил существование чувственного мира людей вне их самих; он показал в пьесе диалог ощущений, обозначил их движение как действие, он изобразил космические связи души и разума, их невольную несовместимость, ложность высказанного слова и искренность того, о чем *люди* молчали; молчание было много откровеннее того, что оформлялось в беспутное словосплетение. Люди не понимали друг друга. Непонимание прочитывалось через первый, невысказанный пласт действий. Текст же пьесы заложен во внутренних связях персонажей, а сценическое действие, динамика явлений — истинное и необратимое взаимодействие — проходят подтекстом в чувственном притяжении героев.

Никто из действующих лиц пьесы так и не понял, почему? зачем? Треплев подстрелил чайку, из которой Шамраев по просьбе Тригорина (о которой тот забыл) сделал чучело? Дело в том, что Треплев не стрелял в чайку, он ни в кого не стрелял — он искал себе самовыражение, форму мироощущения, обозначая таким образом свой чувственный мир, пытаясь найти связь своего самовыражения с представлениями о нем. «Декадент!» — негодует Аркадина. С «декадентом» она, конечно, права.

А вот негодует она напрасно. Вся модернистская литература, к которой ее сын, несомненно, имел самое прямое отношение, начиналась с мучительных поисков именно форм для выражения старого как мир смысла — что есть «я», условное, абстрактное, в этом реальном мире, который мифологичен в моем восприятии? Что есть «я» в мифе? Сначала «я» и миф — первая фаза познания, затем «я» в мифе — вторая. Момент связи самый долгожданный и не всегда происходящий. Личные ощущения Чехова сформировались в образ Треплева, в котором и заключался смысл направления русского искусства в конце века, совершенно не укладывающийся в рамки традиционного классического воспроизведения действительности хотя бы потому, что действительности как таковой не существовало — художественный образ дисбалансировал формальные границы мышления в той действительности, которая утратила статус привычного. Именно в такие моменты мышление приобретало гротесковую направленность. Тенденция к иным приемам выразительности основных идей *эпох* и вырастала в направления, имеющие свои программы и формулировки.

Символизм же, заявленный как направление, был при всей своей независимости воплощением системы образов гротескового мышления русской классической литературы. Отсюда и поиск форм выразительности в их изначальной гротесковой предопределенности. В досимволистский период, период так называемого «декадентства», огульно представленного как первый этап развития символизма, формы были лишь на подходе, они еще не существовали, они лишь фиксировались избирательностью сознания художника и были наивно-чисты и легкокрылы. Треплев воспринял поиск новых форм как трагедию.

Чехов трагедии в этом не видел. Хотя драматизм становления иных прерогатив в сознании художника предусмотрел. Более того, испытал на себе. Треплев застрелился — никто не захотел, да и, пожалуй, не смог бы почувствовать его исканий. Это было начало. Оно всегда мучительно. Дорн, который к Треплеву испытывал хоть какое-то сочувствие, его просто-напросто проглядел. Весь Треплев материализовался в чайке, летающей над вечным озером, он выразился в прозрачности форм, в их перевозданной белизне; формы изменчивы как время, замыкающее в эпос происходящее в определенную эпоху. Пьеса, где главными действующими лицами были человеческие чувства, не могла не провалиться. Чужие чувства трудно прочесть. Вот и прочитали Заречную чайкой, тогда как она к ней никакого отношения не имеет. Заречная сама давала подсказку, дабы путаницы не было. Подсказка идет рефреном в ее последнем монологе: «Я — чайка... Не то...» Или: «Я — чайка. Нет, не то...» Чайка — это Треплев. Это символ вечно существующего нового, попытка самоутверждения, восторженная и драматическая для одних и шаржированная и неприемлемая для других.

Сложность еще и в том, что модернистские приемы, используемые для определения формальных моментов, в новой направленности искусства были весьма иллюзорны. «Казалось» — «оказалось» — пробы, пробы, пробы, совсем не обязательно ошибки. Тем более, что те приемы, к которым прибегал, к примеру, А. Блок, определяли творчество на многие годы. В случае с Блоком — навсегда. А уж более иллюзорных художественных образов нет, пожалуй, даже у Андрея Белого, одержимого навязчивой манией отцеубийства и подстроившего под нее всю знаковую систему своих обусловленных символами идей. Искажение действительности в системе условностей Блока достигало таких глубин, что он сам перестал различать действительность и искажение.

Одно предопределяло другое, и искажение доминировало в сознании поэта как основополагающее не только в образной картине мира, но и вполне обыденной, бытовой. И эта жизнь также становилась для него условной. Вот вам и Юрьев день автора революцион-

ной поэмы «Двенадцать»! Просто Блок оказался слишком светел для своей эпохи. Он бессознательно отвечал условностью на условность. Очень любил театр. Немного актерствовал сам. Когда театр закончился, и драма быта взяла свое, он тяжело заболел. Поставить диагноз медицина не смогла. Немногие из очевидцев его угасания говорили, что он сошел с ума.

Блок рефлексировал своими масками на тот мир вымысла и туманов, которым был заполнен миф о времени перемен. Туман рассеялся, и миф о Прекрасной Даме искрометно сменился мифом «прекрасного» далека, картаво расшифрованного маленьким скифом, за спиной которого стояли «тьмы, и тьмы, и тьмы» таких же маленьких и картавых, говорящих: «Попробуйте, сразитесь с нами!» Какое уж тут сражение, когда «по вечерам над ресторанами» сгущаются клубящиеся синевои дымы солдатской махорки, предвещающие гражданскую войну. Мог видеть это Александр Блок, влюбленный в иллюзию о прекрасной даме, своей стране, *своей* России? Ерническая частушка «Двенадцати» — последняя иллюзорная попытка помирить себя с эпохой, которую его современник Маяковский назовет эпохой — «плохо».

Вместе с Блоком умер сам критерий духовной культуры эпохи Николая II. Духовность нашла иное пристанище, приобрела иные формы, еще более гротесковые и очень мобильные в художественном творчестве того же Маяковского. Но это было уже другое время, иной миф рвался в эпическую завершенность образа истории. Но время Блока было еще временем Льва Толстого, и временем появления в интеллигентской среде русских писателей «челкаша» художественной литературы М.Горького. С приходом в историю России эпохи Николая II Лев Толстой, начиная с 90-х годов XIX века и заканчивая 1904 г. XX-го еще много работает в области прозы. «Крейцера соната», «Смерть Ивана Ильича», «Дьявол», «Отец Сергей», «После бала», «Фальшивый купон», «Воскресенье» — весьма неполный список всего, написанного Толстым. Гениальная повесть «Хаджи-Мурат» начата им в 1886 и закончена в 1904 году.

Это было последнее, с чем он выступил как художник. «Хаджи-Муратом» Толстой закончил свой диалог с эпохой, отказавшись от изображения ее черт в художественных образах современности. Действия повести происходят в 1851 году; прием «опрокидывания» времени назад был излюбленным для Толстого в постижении смысла определенного исторического времени в общем контексте его развития. Этот прием был использован им в «Войне и мире», романе, в котором наряду с поэмой «Мертвые души» Н.Гоголя раздвинуты границы жанров до историко-философского трактата о государстве и государственности в войне и мире космоса.

Через прошлое Толстой искал понимание и определение современного ему времени как эпического, прослеживал закономерные связи событий, художественно изображал типичное в тех или иных исторических фактах, повливающих на сознание человека вообще, вне времени и событий. Слепок сознания, заключенный в статику мифа, входит в общую структуру исторических взаимодействий, тем самым оказывая колоссальное влияние на духовную культуру государства в данный исторический момент. «Хаджи-Муратом» Толстой связал эпохи двух Николаев Романовых, углубленно описывая время царствования одного и игнорируя второго.

Создается впечатление, что Толстой избегает касаться самой личности Николая II, но никак не его времени — Толстого трудно обвинить в гражданской меркантильности. Он апеллирует к Хаджи-Мурату как действующему лицу еще одной исторической драмы, отнюдь не спонтанно разыгравшейся в ходе бесконечной Кавказской войны. Хаджи-Мурат красив и горд, честен и благороден; неплохи и русские военные; одно лишь плохо — в них отсутствует чувство достоинства, они любое свое действие сопровождают закулисной игрой, иносказанием, подтекстом. Даже гибель Хаджи-Мурата прорисована Толстым как примитивное убийство, шакалий пир над отрубленной головой поверженного.

Этой повестью Толстой поставил последнюю точку в своем художественном творчестве. Современные исторические личности не будили в нем чувств, способных вызвать потребность художественного обобщения, — Толстой отрешился от них, отрешился от церкви (но не церковь от него), отрешился от мирской суеты: Толстой устал. «Отец Сергей» — программа духовного ухода Толстого от мира, в котором он почувствовал себя одиноким. Повесть была задумана еще в начале 90-х гг. XIX века; уже тогда Толстой все предрешил для себя, почувствовав, что ему не совладать с условностью и одухотворенностью великой исторической лжи, итогом которой вполне может быть изодранная и изрубленная Россия, такая же страшная и печальная, как отрезанная голова одного из самых красивых его героев — Хаджи-Мурата. Толстой поставил последнюю точку в своем писательстве как раз в тот момент, когда в литературе утверждался М.Горький. Последний был смел и решителен, горячка провинциальной непримиримости толкала его в лебединую стаю интеллектуального русского модерна. Он обратился буревестником, и из далекого захолустья большая птица кинулась в стан белокрылый.

Самодовольство начинающего писателя было удовлетворено быстро: Горький был далеко не бесталанен. И несмотря на то, что талант его распространялся на область не столько художественную,

сколько общественную, так как он хорошо чувствовал потребу дня, литературные круги и, в частности, Лев Толстой, проявили к нему, говоря его же (Л.Т.) словами, «этнографический» интерес. С Горьким в литературу вошла новая деталь духовной разновидности, которую можно охарактеризовать как лубочную по отношению к литературе классической. Это было то, что когда-то офени несли в народ — босяцкая литература социально-психологического контраста, очень актуальная и духовно-организованная.

В лице Горького русский модерн обрел направленность придворной литературы, на долгие годы утвердившейся как чисто политическое средство воздействия на сознание. С приходом Горького искусство художественного слова стало обладать определенной целью, утратив себя как самодостаточную структуру. Русская классика, стремительно вымирающая физически, уносящая с собой свою духовную ауру, уступила место описательно-дидактическому направлению художественного творчества, скудная тематика которого укладывалась «на дне» невзрачного мещанского бытия.

Но Горький еще пытался наладить диалог с уходящими: он встречался с Толстым, позднее — с Блоком, но если Толстой со свойственным ему гражданским любопытством к новому явлению духовной жизни его России с Горьким был весьма лоялен, то Блока тот откровенно раздражал: для Блока это был человек другого мира, другой культуры, других свойств мышления. Блок, святой стиха и самоотречения в своей любви к маске России, с чисто исторической точки зрения Горькому все-таки проиграл: он искал истину, которой не было в представлениях Блока, Горький же ничего не искал — он утверждал веру в человека.

Обозначенные выше художественные явления в России на рубеже двух веков — XIX и XX — представляют собой интерес отнюдь не исторический, но мировоззренческий, художественный, технический (собственно эстетический, т.к. имеется ввиду мастерство и особая, чувственная культура художника). В истории культуры эти явления остались именно потому, что внеисторичны — они имеют свой особый смысл, свою реальность и актуальность, качественно определяемые как эстетическая ценность. Художественные явления тогда становятся произведением искусства, когда его ценностные показатели выносятся за пределы какой-либо эпохи, существуют везде, всегда, независимо от временных и пространственных ограничений. И особый вид, вид образца, явления приобретают тогда, когда входят в динамику событий своей эпохи, образуя одну из составляющих ее духовных структур.