

Российская Академия Наук  
Институт философии

**КОЛЛАЖ — 4**  
**Социально-философский**  
**и философско-антропологический альманах**

Москва  
2003

ББК 87.8  
УДК 18  
К 60

**Тексты публикуются в авторской редакции**

**Составитель:** *А.А. Сыродеева*

**Рецензенты:**

доктор филос. наук *В.П. Визгин*  
кандидат психолог. наук *И.Е. Сироткина*

**К 60**      **Коллаж — 4. Социально-философский и философско-антропологический альманах. — М., 2003. — 143 с.**

В очередном, четвертом, выпуске серии коллаж вновь фигурирует в роли структурного принципа: сборник объединяет тексты, демонстрирующие разные точки зрения, методологические ходы, способы повествования. Тем самым выдерживается концепция серии «Коллаж», нацеленная на поддержание дискуссии в философском обществе. В то же время нынешний выпуск ставит и конкретную задачу содержательного порядка: учитывая факт существования коллажа как более или менее работающего социокультурного принципа, попытаться осмыслить ряд общественных явлений и процессов, в частности феномен Другого и возможные стратегии отношения к нему.

## Содержание

От составителя .....	4
----------------------	---

### ОПЫТ ЧТЕНИЯ

*Наталья Простова*

«Тени слов» в «вихре метафор»: о трагической невозможности Другого в философской лирике Пауля Селяна .....	6
---	---

*Михаил Свердлов*

«Посторонний» А. Камю: абсурд и двусмысленность .....	10
---	----

*Михаил Свердлов*

Загадки трагедии Софокла «Эдип-царь»: логика мифа .....	19
---	----

### ОПЫТ ПИСЬМА

*Михаил Хорьков*

Размышления о культуре «молчаливого свидетеля» .....	29
--	----

*Валерий Перевалов*

«Человек»: прикиды звуко-чужих значений .....	44
---	----

### ОПЫТ ПРЕЗЕНТАЦИИ

*Ангелина Ризумова*

Пафос диахронии в филологических текстах круга М. Бахтина и в романе К. Вагинова «Козлиная песнь» .....	87
--	----

*Ольга Палехова*

Жизнь литературы в период ПОСТ .....	104
--------------------------------------	-----

*Ася Сыродеева*

Культурный плюрализм: еще одна надежда или угроза? .....	116
--	-----

### ПРИЛОЖЕНИЕ

*Антонина Лазарева*

Проблема эстетического монизма в философии Вл. Соловьёва .....	127
--	-----

## От составителя

В эпоху, именуемую постмодерном, коллаж стал одним из заметных структурно-функциональных принципов. Но тем самым постмодерн не столько закрепил за собой некое особое место в истории культуры, сколько глубоко укоренил себя в ней. Ибо этот принцип в значительной мере органичен для жизни культуры в целом.

Функция коллажа — коллекционировать. Он «гостеприимен», предоставляя место разному. И за счет этого богат. Но «богатство» в его интерпретации — не только и не столько «многое», сколько «соседство разного». Коллаж демократичен, открыт многообразию усилий, которые предпринимаются людьми на протяжении тысячелетней истории.

Коллаж — игра, сверкание непохожего. При этом вопрос о «связи» постоянно присутствует, но в какой-то свернутой, неявной форме, прежде всего, удивляя тем, что встреча и пребывание рядом разного оказываются достижимы.

Коллаж — прелюдия возможных связей. Тот «нулевой» уровень, на котором все элементы еще самостоятельны и можно обсудить, «как быть дальше». Это — праздник, на который приглашены очень разные гости, а то, как будут складываться и развиваться отношения между ними, — вопрос дня предстоящего.

Вместе с тем коллаж как принцип общественной интеграции по-своему неоднозначен и порождает целую серию вопросов. В самом деле, как обеспечить мягкую социальную сборку, мирное соседство разного, избежав общественной фрагментарности, социальной глухоты и равнодушия? Как не допустить изоляции, одиночества, разобщенности, сохранив свободу социального субъекта? Как достичь взаимопонимания между социальными образованиями, говорящими на разных языках?

Используя непохожие методологические ходы, авторы сборника «Коллаж — 4» в каждом случае по-своему заостряют эти вопросы и расширяют поле поиска ответов на них. Прежде всего на вопрос ключевой применительно к коллажу как социокультурной метафоре — понимание Другого и возможные стратегии отношения к нему.

В очередном, четвертом, выпуске серии коллаж вновь фигурирует в роли структурного принципа: сборник объединяет тексты, демонстрирующие разные исследовательские позиции (в частности, в Приложении дана статья отчетливо антиколлажная, призванная выступить контрастным фоном для обсуждаемых в сборнике вопросов). Тем самым выдерживается концепция серии «Коллаж» — представ-

лять веер точек зрения, методов работы, способов повествования, — нацеленная на поддержание дискуссии в философском сообществе. В то же время нынешний выпуск ставит и конкретную задачу содержательного порядка: учитывая факт существования коллажа как более или менее работающего социокультурного принципа, попытаться осмыслить ряд общественных явлений и процессов.

Данный выпуск не мог бы состояться без отклика со стороны его авторов, конструктивной критики рецензентов, а также поддержки со стороны Ученого совета и Издательского отдела Института философии РАН традиций, сложившихся в стенах Института. Особую благодарность хотелось бы выразить В.А.Кругликову, который, как и в прошлых выпусках «Коллажа», был первым читателем статей сборника, веря в проект, однажды им задуманный и осуществленный.

*Наталья Простова*

## **«Тени слов» в «вихре метафор»: о трагической невозможности Другого в философской лирике Пауля Селяна**

Гул: это  
Попранная людьми  
Сама истина  
В вихре метафор<sup>1</sup>

Если вначале было Слово, то БЫЛО оно лишь до момента произнесения. Когда слово уже сказано, оно — мертво, оно — «имя, испарившееся со стены, на которую каплет Чудесное»<sup>2</sup>. Исчезла его тайна, истинный смысл имени. Произнесенное, оно навсегда приклеилось к Вещи, перестав быть Словом. Поэтому слово, как это ни парадоксально звучит, не может быть сказано. Или то, что сказано — не «собственно слово», но всего лишь «тень слова»<sup>3</sup>. Тень — сама по себе символ зыбкости, иллюзорности, «ненастоящести», равно как и другие часто мелькающие в лирике Селяна образы вечного движения, неустойчивости: песок, вихрь, колышущееся марево. Другими словами, тень — это замена истинного смысла вещей на его искаженное отражение. Тени слов забором-поленицей окружают орудие их «выкорчевывания» (читай: человека, сколь вечно, столь и тщетно пытающегося пробиться сквозь марево к истине)<sup>4</sup>.

Такой великолепный жонглер словами, как Селян, самой их непонятностью и неуместностью дает понять читателю всю степень их бессмысленности. В «вихре» селяновских метафор не стоит пытаться разглядеть некое художественно зашифрованное сообщение, ибо подобная «шифровка» может иметь бесконечное множество смыслов. Само мышление в значительной степени метафорично, ведь человек мыслит образами. А что он, например, ощущает, произнося вслух слово «песок»? Непостоянность? Зыбкость? Сухость? А может, наоборот, сырость прибрежной отмели? Для одного песок — символ бренности мира, а для другого — конкретная картинка из прошлого... У Селяна это Sandknubbe — песчаная опухоль (нарост, короста), то есть не просто песок, а застывший, статичный песок (что уже само по себе нару-

шает стереотип восприятия символа). Да еще не где-нибудь, а в белесой близи (im weissen Daneben) — снова тема марева... И все это в одном ряду со словами «небрежность» и «боль». Именно их предлагается заменить на более шадящую (так выходит по «контексту») песчаную коросту.. Вряд ли все это просто воспоминания о неудачном отпуске в песчаных дюнах.

Слова вполне можно уподобить такому вот застывшему песку. Ибо они создают барьер, дистанцию между говорящим и его ощущениями, отодвигая последние от реального живого человека с его личными переживаниями в той или иной конкретной ситуации. Но барьер этот — непрочный, как непрочен и сыпуч песок. Его легко разрушить, произнеся Слово вслух, сделав его Сокровенное достоянием всех. Сам факт озвучивания, обнародования предоставляет возможность слушателям стать соучастниками этих переживаний и, следовательно, умаляет степень их истинности. Ведь каждый слушатель самим фактом слушания вносит в услышанное свою индивидуальность, «примеряя на себя» чужие слова, выражающие чужие чувства.

Небрежность и боль  
 Не швыряй ей в лицо.  
 Состряпай  
 Песчаную опухоль  
 В белесой близи<sup>5</sup>.

Здесь важен еще один момент. Сам факт отделения слова от вещи создает новую вещь. Ее создатель — человек, произнесший слово. То есть произнесение слова представляет собой акт Творения, акт божественный. Поэтому любое сказанное слово, с одной стороны, совершенно незначительно, так как все равно не передает истинную сущность уже существующей в мире вещи, но, с другой стороны, необыкновенно значимо, потому что создает новую вещь, уже в чем-то отличную от той, которая была. Другой человек впоследствии назовет ее тем же (и одновременно другим, так как оно будет уже его собственным) словом, и это будет уже третья вещь... И, значит, все вещи и все слова одновременно и были, и есть, и будут.

Перед твоим поздним обликом  
 Единственно —  
 Странствуя между ночами,  
 И меня изменившими,  
 Нечто превращается в То,  
 Что, не соприкасаясь с сознанием,  
 Уже было у нас<sup>6</sup>.

Существует некий универсальный источник, Океан слов-вещей, бесформенная материя, подобная хлебному мякишу, в которой заключены в спящем, непроявленном состоянии зародыши всех пока еще-не-суших вещей и из которой каждый человек черпает свой материал творения, становясь, таким образом, со-творцом универсальному Абсолюту:

Изъеденная бессонницей,  
Лишенная покоя, исхоженная Земля хлеба  
Вздывает Гору жизни.

Из се мякиша  
Лепишь ты наши новые имена,  
Которые я —  
Будто у меня твой глаз  
На каждом из пальцев —  
Нашупываю где-то там.  
Я ими к тебе пробудиться могу,  
Блѣклая  
Свеча голода во рту<sup>7</sup>.

Язык Селяна соединяет несоединимое: «одушевленные» эпитеты с неодушевленными существительными и, наоборот, мертвые орудия с живыми организмами, создавая образы причудливых монстров («кочерыжки рук», «глаза на кончиках пальцев», «нахлобученный череп», «искромсанный глаз» и т.д.). И все это не подаваемые статично, словно в анатомическом театре, объекты, но живущие по каким-то своим неведомым законам существа.

...Оторванное ухо вслушивается,  
Искромсанный глаз  
Правильно все разглядит<sup>8</sup>.

Понимая язык как средство коммуникации, обычно исходят из общепонятности и общедоступности его единиц. Действительно, любое представление об общении предполагает, что используемые в его рамках слова и фразы по возможности одинаково понимаются как говорящим, так и слушающим. Язык же Селяна до конца понятен лишь говорящему, которым в этом «вечно заикающемся мире»<sup>9</sup> может стать каждый. Стихотворные зарисовки Селяна оставляют впечатление безгранично отчаянного одиночества человека — гостя среди других людей.

И все же такое одиночество — не столько приговор, сколько данность, единственно возможная для человека форма существования в этом мире. Показательно употребление Селяном личных местоиме-



ний. Чаще всего мелькают «я» и «ты» («он», «она»), реже — «мы», причем, как правило, в контексте, специально подчеркивающим принципиальную разделенность этого «мы». Эти разъятые вечные селяновские двое соединятся лишь у последней черты, в самом конце существования отдельного «я». Не случайно единственное в заключительном VI разделе цикла «Atemwende» («Смена дыхания») стихотворение посвящено этому соединению, возможному только на последнем рубеже жизни. Когда «я» и «Другой» наконец-то начинают слышать друг друга, голоса их вечного диалога смолкают.

Однажды,  
Там его я слышал,  
Там омывал он Мир,  
Незримо, ночь напролет,  
Все так и было.

Единое и Бесконечное,  
Погибнув,  
Мною стали.

Был Свет. Спасение<sup>10</sup>.

### Примечания

<sup>1</sup> Paul Celan. Gesammelte Werke in sieben Bänden. Zweiter Band. Frankfurt am Main: Suhrkamp, 2000. S. 89. (Далее: P.Celan. GW. II.).

<sup>2</sup> Celan P. GW. II. S. 349.

<sup>3</sup> Celan P. GW. II. S. 345.

<sup>4</sup> Celan P. GW. II. S. 345.

<sup>5</sup> Celan P. GW. II. S. 352.

<sup>6</sup> Celan P. GW. II. S. 15.

<sup>7</sup> Celan P. GW. II. S. 12.

<sup>8</sup> Celan P. GW. II. S. 19.

<sup>9</sup> Celan P. GW. II. S. 349.

<sup>10</sup> Celan P. GW. II. S. 107.

*Михаил Свердлов*

### **«Посторонний» А. Камю: абсурд и двусмысленность**

Роман А. Камю «Посторонний» называют философским романом. Спрашивается: что такое философский роман — в данном случае; о чем он и о ком?

Начнем с общеизвестного: присмотримся к уже хрестоматийным философским рассуждениям по поводу и вокруг «Постороннего» — здесь и найдем ключевое слово.

В своем эссе «Миф о Сизифе», вышедшем вскоре после «Постороннего» (1942), А. Камю утверждает, что настоящий роман непременно должен быть философским<sup>1</sup>. А в пример приводит Ф. М. Достоевского, при этом упрекая последнего в философской двусмысленности<sup>2</sup>. С одной стороны, поясняет Камю, герои Достоевского (такие, как Кириллов, Ставрогин, Иван Карамазов) до конца следуют логике абсурда, причем никогда еще до Достоевского логика эта не была представлена столь убедительно<sup>3</sup>. С другой стороны, «под конец автор [Достоевский] выступает против своих героев»<sup>4</sup> и уже, казалось бы, доказанного ими «абсурдного» тезиса.

В этом расхождении автора и героев как раз и видит Камю противоречивость («двусмысленность») романов Достоевского: «Удивителен ответ творца своим персонажам, ответ Достоевского Кириллову: жизнь есть ложь, и она является вечной»<sup>5</sup>. Вывод Камю: в отличие от логики Кириллова — «абсурдной», но «внятной», «классически ясной»<sup>6</sup> — логика самого Достоевского дает сбой; автор не осмеливается сделать то, что делают его герои, — взять на себя бремя «абсурдной истины»<sup>7</sup>. Так Камю подходит к итогу — парадоксальному лозунгу в духе «1984» Дж. Оруэлла: абсурд — это ясность; а все, что противоречит абсурду, внутренне противоречиво — то есть двусмысленно.

Двусмыслен ли Достоевский? Нет. Его романная стратегия заключалась в том, чтобы дать сильное слово «богохульствующему» герою, предоставить ему максимальную «свободу самораскрытия»<sup>8</sup> и из его краха «вывести потребность Христа»<sup>9</sup>. В плане ненаписанного романа «Житие великого грешника» Достоевский отмечал: «Хоть и не объяснять словами всю владычествующую идею и всегда оставлять ее в загадке, но чтобы читатель ясно видел, что идея эта благочестива»<sup>10</sup>. Принцип Достоевского — не двусмысленность, а двуплановость. «Благочестивая» идея автора нигде не выставлена в прямой и декларативной форме поучения и вывода, но сказывается только косвенно, только намеком («в загадке») — скрытая за «pro» и «contra» персонажей, за их идейной борьбой.

Возникает другой вопрос: не двусмыслен ли сам Камю? Сомнения на этот счет появились сразу же после выхода «Постороннего»; так Ж.-П. Сартр при всей своей солидарности с Камю тем не менее заметил (в «Разборе “Постороннего”, 1943), что «даже для читателя, знакомого с теориями абсурда, Мерсо, герой «Постороннего», двусмыслен»<sup>11</sup>. Вслед за героем попадает под сомнение и автор: не надо верить Камю на слово, когда он жонглирует своим излюбленным понятием — «абсурд». «Двусмысленность» — вот ключевое слово для понимания романа Камю именно как философского романа; то, в чем автор «Постороннего» упрекал «Братьев Карамазовых», обращается против него самого.

Двусмысленность героя «Постороннего» обнаруживается не сразу. Сначала читатель еще пытается разгадать характер Мерсо за своеобразным «сказом» — повествованием от первого лица, по стилю иногда напоминающим школьное сочинение на тему: «Как я провел летние каникулы». «Прерывистое следование рубленных фраз», отказ от «причинно-следственных связей», использование связей «простого следования» («а», «но», «потом», «и в этот момент»), — перечисляет Сартр признаки «детского» стиля Мерсо<sup>12</sup>. Для определения этого стиля Р. Барт вводит метафору — «нулевая степень письма»: «Этот прозрачный язык, впервые использованный Камю в «Постороннем», создает стиль, основанный на идее отсутствия, которое оборачивается едва ли не полным отсутствием самого стиля»<sup>13</sup>. Кажется, что с первых слов своего романа Камю намекает на известный афоризм Ж.-Л. Буффона: «Стиль — это сам человек». Писатель столь старательно демонстрирует «отсутствие стиля», что у читателя возникает сомнение в присутствии человека. Так в зачине речь Мерсо иронически сопоставлена с текстом телеграммы — и оказывается столь же краткой, «прозрачной», столь же «посторонней» всякой живой речи

(телеграмма: «Мать скончалась. Похороны завтра. Искренне соболезнуем»; Мерсо: «Сегодня умерла мама. Или, может быть, вчера, не знаю. <...> Не поймешь. Возможно, вчера»). Затем — связывая второй и третий абзацы, Камю подчеркивает общность повествования и телеграммного сообщения демонстративной тавтологией (во втором абзаце: «Выеду двухчасовым автобусом и еще засветло буду на месте»; в третьем абзаце: «Выехал двухчасовым автобусом»). И так далее.

Читатель догадывается: за стилем должна скрываться концепция героя, концепция мира. И находит этому подтверждение, например, в важном эпизоде с «какой-то чудачкой» (часть I, глава 5). Казалось бы, что в нем важного: посетительница кафе всего лишь заказывает обед, подсчитывает, сколько он будет стоить, выкладывает деньги, ест, отмечает птичками радиопередачи в программе на неделю, надевает жакет, выходит из кафе, идет по тротуару — вот и все. Читатель так и остается в недоумении, зачем ему об этом рассказали. Однако автору как раз и нужно недоуменное читательское «зачем?» — чтобы как отдельным эпизодом, так и всей книгой ответить ему: «это незачем», «все незачем». Сюжетный абсурд, по Камю, есть отражение абсурда человеческой жизни.

За каждой «ненужной» подробностью в тексте, за каждым «лишним» эпизодом стоит у Камю философский тезис — конечно, «абсурдный». Так Сартр приводит ряд параллелей к «Постороннему» — из «Мифа о Сизифе»: «Человек разговаривает по телефону за стеклянной перегородкой; его не слышно, зато видна его мимика, лишенная смысла, — и вдруг задаешься вопросом, зачем он живет»; «Люди также источают нечто бесчеловечное. Иной раз в часы ясного ума, механичность их жестов, их бессмысленная пантомима делает каким-то дурацким все вокруг них»<sup>14</sup>. В «абсурде» заключается ответ на все вопросы; там, где читатель видит только нечто невнятное, автор на самом деле дает указание — на истину без смысла. Поэтому чем менее ясным представляется читателю значение эпизода, тем он важнее для автора.

Но «голое» перечисление Мерсо-рассказчика являет не только отсутствие смысла, но и то, что дано человеку вместо смысла — автоматизм. В указанном эпизоде Мерсо сравнивает свою соседку по столику с автоматом («Потом поднялась, теми же отчетливыми движениями, как автомат, надела жакет и вышла»), но ведь и сам он в этот момент подобен автомату. Женщина методично ест в кафе — Мерсо методично наблюдает за ней; женщина идет по тротуару, «строго по прямой, не отклоняясь и не оглядываясь» — Мерсо за чем-то следует за ней.

Позже, во время суда (часть 2, глава 3), они поменяются ролями: теперь уже женщина станет изучающим субъектом автоматического действия, Мерсо же — изучаемым объектом. Они глядят друг на друга, как в зеркало, потому что равны друг другу в автоматизме (она «чудачка» для него, он «чудной» для Мари). И это не частный случай, а закон прозы Камю. Например: когда другой персонаж 3 главы 2 части — репортер — начинает пристально смотреть на подсудимого Мерсо, возникает тот же эффект зеркала («Очень странно — мне показалось, будто это я сам себя разглядываю»). Все персонажи объединены уравнительным автоматизмом жизни.

Автоматизм замещает смысл: повинуясь инстинкту самосохранения, человек хочет уподобиться автомату и так найти спасение от «абсурда» существования. Персонажи «Постороннего» старательно соблюдают ритуалы автоматизма — такова их защита от бессмысленной истины. Мать Мерсо и Перез, Саламано и его пес каждый день гуляют по одному и тому же маршруту, совершают одни и те же действия, говорят одни и те же слова. Горе потери выводит Переза и Саламано из автоматизма; тогда они плачут. Однако однообразный процесс слезотечения, ритм всхлипываний и стонов («на одной ноте», как у женщины, плачущей над гробом матери Мерсо) вновь возвращает их в русло спасительного автоматизма. Используем любимый оборот Мерсо-рассказчика — «в сущности»: в сущности, Мерсо так же растворен в повседневном автоматизме, как прочие персонажи. Но есть в Мерсо и нечто особенное, выделяющее его из ряда автоматических персонажей; здесь-то и коренится ДВУСМЫСЛЕННОСТЬ «абсурдного» романа Камю.

Дело в том, что автоматизм в «Постороннем» раздваивается: когда за ним — физиологическая привычка, это для автора хорошо, когда за ним — социальная традиция, это для автора плохо. Так вот: в том, что касается физиологической привычки, Мерсо — поистине первый среди равных. Он гений автоматической сенсорики, совершенный человек-прибор, фиксирующий явления природы. На этом основании автор и выделяет Мерсо — чтобы в итоге сделать из него положительного героя.

От прибора требуется точность в расчетах и регистрации явлений. Отсюда — педантические ряды числительных в речи Мерсо (начало романа): «восемьдесят километров», «двухчасовой автобус», «отпуск на два дня», «он [Эммануэль] три дня назад схоронил дядю», «от деревни до дома призрения два километра». Прибор находится по ту сторону смысла; поэтому чем бессмысленнее расчеты Мерсо, тем они

точнее. И наоборот: если числу хотят навязать смысл, оно оказывается вытесненным из памяти Мерсо. Так характерно, что он не может вспомнить, сколько лет было его матери.

Тем же автоматизмом Мерсо-рассказчика можно объяснить монотонные перечисления им мельчайших подробностей быта, равнодушное и скрупулезное созерцание явлений «под микроскопом» (двух шершней, бьющихся в стекло, слез Переза, затягивающих его «иссохшее лицо влажной пленкой» — заметим, у гроба матери и на похоронах глаз у Мерсо особенно острый). Наконец, и в его связи с природой видится особенная чувствительность хорошо настроенного прибора; на внешние раздражители он реагирует не хуже собаки Павлова<sup>15</sup>.

Прибор не может лгать — и потому Мерсо честен. В основе же социальных институтов — конвейер лжи. Из этого противоречия честного прибора и лживого конвейера с неизбежностью вырастает конфликт. Автоматизм людского суда над героем проходит лейтмотивом — с первой страницы. Вот он оправдывается перед начальником за вынужденный отпуск («Я ведь не виноват»); вот — объясняется с директором приюта по поводу своего отказа содержать мать; вот — чувствует смущение оттого, что не захотел открыть крышку материнского гроба («не надо было отказываться»). Уже в первой главе звучат два трагических предупреждения герою. Первое — во время ритуала сидения у гроба: «Тут я заметил, что все они [мамины друзья], качая головами, сидят напротив меня, по обе стороны от привратника. У меня мелькнула нелепая мысль, будто они собрались, чтобы меня судить». Второе — во время похоронного ритуала: «Дальше все разыгралось так быстро, слаженно, само собой, что я ничего не запомнил». Во второй части романа машинальный людской суд будет монополизован общественной машиной, которая столь же «слаженно» и «сама собой» доведет дело до смертного приговора.

Социальные институты основаны на ложных посылах (примером тому — следователь и священник с проповедью Бога, обвинитель — с проповедью этического императива); потому-то обществу и нужна репрессивная машина — чтобы обороняться от угрожающей ему истины «абсурда». Выпав из идеологического «постава», Мерсо обречен уничтожению.

Тревожные намеки в первой части романа готовят читателя к завершающей ее катастрофе (6 глава); после катастрофы, во второй части, Мерсо уже убийца и арестант. И вот что важно: между двумя частями и между двумя Мерсо (до и после убийства) — разрыв; пытаюсь сложить этих двух Мерсо в единое целое, читатель сталкивается с фундаментальной, неустранимой ДВУСМЫСЛЕННОСТЬЮ мира

раннего Камю. Единого целого не получается. В первой части Мерсо автомат среди автоматов, во второй части — уже точка приложения философских лозунгов. Честный автомат превращается в мученика истины, «постороннего» социальной лжи. И в этой своей новой роли — становится мифологемой, нагруженной всевозможными культурными ассоциациями, одна выше другой.

С самого начала второй части Мерсо — образец «абсурдной» поучительности, в духе философской прозы XVIII века. Если в первой части романа Мерсо всего лишь отсылал нас к будничным метафорам энциклопедистов (Ж.О. де Ламетри: «человек-машина»; Д. Дидро: инструмент, на котором играет природа<sup>16</sup>), то во второй части он уже подобен вольтеровскому «простодушному», в своей наивности несущему свет истины (видимо, не случайно сходство названий у повести Вольтера и романа Камю<sup>17</sup>). Но этого автору мало: к концу романа Мерсо дорастает чуть ли не до уподобления Христу<sup>18</sup>.

Позже, в предисловии к одному из переизданий «Постороннего», Камю с вызовом подтвердит самые смелые читательские догадки: «Читатель будет близок к истине, усматривая в «Постороннем» историю человека, который без всякой героической позы согласен умереть за истину. Мне случалось говорить, и каждый раз парадоксальным образом, что в моем персонаже я попытался изобразить единственного Христа, которого мы заслуживаем»<sup>19</sup>.

Сознательно ли автор запутывает читателя и впадает в ДВУСМЫСЛЕННОСТЬ? Да, сознательно — и вот зачем. Он не довольствуется изображением «абсурдного» мира и заявлением своей «абсурдной» позиции. Ему надо большего: окружить понятие «абсурда» героическим ореолом. Отсюда — эквилибристическая игра с читателем. Сначала все делается для того, чтобы и для читателя Мерсо стал «посторонним»; чтобы была устранена малейшая возможность сопереживания персонажу, не говоря уже об идентификации с ним<sup>20</sup>. Вся первую часть Камю терпеливо настраивал читателя на «абсурд»: учил его равнодушию к прочитанному, отучал от поисков смысла в написанном; заодно же внушал иллюзию «письма» как неумышленного акта, голого факта и явления природы<sup>21</sup>. Зато во второй части — «парадоксальным образом» — шлюзы открыты: для метафор, риторики и читательского сочувствия. Первая часть устроена так, чтобы читатель привык к «абсурду», вторая — чтобы он поверил в «абсурд».

Без натяжек эту программу никак не осуществить. И вот уже автор готов применить принцип «все дозволено» на уровне поэтики: отменить автономию персонажа, сделать границы его «я» проницаемыми для прямого авторского вторжения. Обратим внимание: речь

от лица Мерсо дана без всякой мотивировки. — это ведь не интроспекция, не речь, обращенная к какому-либо слушателю, не дневник, не письменное воспоминание, а абстрактное высказывание без времени и места<sup>22</sup>. Тем легче автору манипулировать высказывающимся персонажем, подменяя его слово своим. В результате получается «ДВУСМЫСЛЕННЫЙ» Мерсо: то ли «здравомыслящий, равнодушный, молчаливый человек» (Сартр<sup>23</sup>), то ли марионетка в руках философствующего автора.

Например: чтобы изменить статус Мерсо, требуется сделать его убийцей. Однако, следуя логике характера, можно только вовремя привести «абсурдного» героя к месту преступления. На каждой из развилок, в каждый из моментов выбора персонаж говорит: «все равно» — значит, автору ничего не стоит в решающий момент заставить его повернуть туда, куда нужно<sup>24</sup>. Но вот когда дело доходит до выстрелов (а для пушного эффекта надо выстрелить не меньше пяти раз), задача автора резко осложняется: убийство не в характере Мерсо. И тогда на помощь приходят метафоры, одна за другой развернутые в речи «здравомыслящего, равнодушного, молчаливого человека». Чтобы произвести пять выстрелов, нужно было употребить двадцать пять метафор, чуть ли не в два раза больше, чем до этого в тексте<sup>25</sup>. В кульминационный момент речь героя особенно красочна: «Море испустило жаркий, тяжелый вздох. Мне почудилось — небо разверзлось во всю ширь и хлынул огненный дождь»; именно в этой красочности — ДВУСМЫСЛЕННОСТЬ, поскольку неясно, кому принадлежит данное высказывание — персонажу или автору.

К концу романа все сказанное и рассказанное Мерсо воспринимается как ДВУСМЫСЛЕННОЕ; все — в целом. Роман начинался с отметки «нулевого градуса» в речи Мерсо: «Сегодня умерла мама»; а завершился аффектированной театральной декламацией — того же Мерсо: «...Остается только пожелать, чтобы в день моей казни собралось побольше зрителей — и пусть они встретят меня криками ненависти». И при этом от начала к концу — развивается ли характер Мерсо? — нет; прослеживается ли в нем, хоть в какой-то мере, «диалектика души»? — нет. А значит, конец романа так и остается опровержением начала; начало же — опровержением конца.

Подведем итог. О чем «Посторонний» — ясно; достаточно заглянуть в оглавление философского эссе Камю «Миф о Сизифе»: об «абсурдной свободе», например. А вот о ком — неясно; здесь — ДВУСМЫСЛЕННОСТЬ. В чем философская составляющая романа Камю? В насилии тезиса над персонажем.



## Примечания

- <sup>1</sup> «В противоположность записным романистам, великие писатели — это романисты-философы» (*Камю А.* Бунтующий человек. М., 1990. С. 79).
- «...Мы сумеем постичь двусмысленность романа — ничуть не меньшую, чем двусмысленность иных философских учений» (Там же. С. 81.).
- <sup>3</sup> «...Никому, кроме Достоевского, не удавалось передать всю близость и всю пытку абсурдного мира» (Там же. С. 84).
- <sup>4</sup> Там же. С. 85.
- <sup>5</sup> Там же. С. 86.
- <sup>6</sup> Там же. С. 82, 83.
- <sup>7</sup> Поэтому «Братья Карамазовы» — «не абсурдное произведение, а произведение, в котором ставится проблема абсурда» (Там же. С. 85).
- <sup>8</sup> См.: *Бахтин М. М.* Проблемы поэтики Достоевского. М., 1979. С. 54–88.
- <sup>9</sup> *Достоевский Ф. М.* Письма. М.–Л., 1930. Т. 1. С. 353.
- <sup>10</sup> Документы по истории литературы и общественности. Вып. I: *Ф. М. Достоевский.* М., 1922. С. 71–72.
- <sup>11</sup> *Сартр Ж.-П.* Ситуации. М., 1997. С. 303.
- <sup>12</sup> Там же. С. 312, 311, 313.
- <sup>13</sup> *Барт Р.* Нулевая степень письма // Семиотика. М., 1983. С. 343.
- <sup>14</sup> *Сартр Ж.-П.* Указ. соч. С. 309, 310.
- <sup>15</sup> См.: «Мерсо обладает поразительным микроозарением, острым видением мелочей, иногда, казалось бы, совершенно незначительных и даже странных: он успевает заметить, что у гроба священник «уравнивал длину серебряных цепочек» кадила; что у директора приюта «коротенькие ножки»; что у Раймона «руки повыше локтя... были совсем бледные и покрыты черными волосами, а у араба «пальцы на ногах широко расставлены» и т.д. и т.д., можно выписывать целыми страницами» (*Семенова С.* Преодоление трагедии. М., 1989. С. 233).
- <sup>16</sup> См. высказывания энциклопедистов — например, Вольтера: «Я емь тело, и я мыслю; больше я ничего не знаю» (Цит. по: *Свасьян К. А.* Становление европейской науки. Ереван, 1990. С. 374); или барона Гольбаха: «...Человек не может быть свободным, любой его шаг необходимым образом управляется реальными или кажущимися преимуществами (или пользой, выгодой), которые он приписывает предметам, возбуждающим его страсти» (Цит. по: *Реале Дж., Антисьерри Д.* Западная философия от истоков до наших дней. Т. 3. Новое время (От Леонардо до Канта). СПб., 1996. С. 510).
- <sup>17</sup> См. описание подобного героя у П. Валери: «Выхватить из одного мира и внезапно погрузить в другой некое умело выбранное существо, остро чувствующее всю безмерность абсурда, для нас неощутимого: странность обычаев, курьезность законов, диковинность нравов, эмоций, верований — все то, с чем мирно уживается масса людей, в гущу которых всесильный бог-сочинитель единым росчерком посылает его жить и непрестанно изумляться, — таков этот литературный прием. Итак, весьма часто в качестве инструмента сатиры выводились то некто турок, то перс, то, иной раз, полинезиец; порой, дабы разнообразить игру и взять точку отсчета на полпути в бесконечность, на эту роль избирался обитатель Сатурна, Сириуса, некий Микромегас; порою же — ангел. Подчас лишь в неведении или в экзотичности этого вымышленного гостя коренилась причина его изумлений и черпала силы

обостренная впечатлительность ко всему, что скрывает от нас привычка; в иных случаях его наделяли сверхчеловеческой зоркостью, искусственностью или глубиной, которые эта марионетка исподволь обнаруживала вопросами и замечаниями неотразимой и лукавой простоты» (*Валери П.* Об искусстве. М., 1993. С. 388).

<sup>18</sup> См.: *Семенова С.* Указ. соч. С. 240.

<sup>19</sup> Там же. С. 240–241.

<sup>20</sup> «...Для нас он тоже посторонний» (*Сартр Ж.-П.* Указ. соч. С. 300).

<sup>21</sup> Сартр поддался на уловку: «Человек абсурда не объясняет, он описывает; ничего эта книга не доказывает» (Там же. С. 301); Барт же — нет: «Беда в том, что нет ничего более обманчивого, чем белое письмо» (*Барт Р.* Указ. соч. С. 344).

<sup>22</sup> Два раза в романе появляется «сегодня» («сейчас») / «завтра» — в начале и конце. В начале: «Сегодня умерла мама»; «Выеду двухчасовым автобусом». В конце: «...Я счастлив и сейчас»; «...Остается только пожелать, чтобы в день моей казни собралось побольше зрителей». Таким образом, перед нами пример правильной кольцевой композиции: в начале — взгляд в завтрашнюю жизнь после сегодняшней смерти матери, в конце — взгляд в завтрашнюю смерть из сегодняшней жизни.

<sup>23</sup> *Сартр Ж.-П.* Указ. соч. С. 305.

<sup>24</sup> «Остаться тут или идти — в конце концов, было все едино. Я постоял минуту, повернулся и зашагал обратно на пляж».

<sup>25</sup> См.: *Семенова С.* Указ. соч. С. 224.

*Михаил Свердлов*

## **Загадки трагедии Софокла «Эдип-царь»: логика мифа**

Трагедия Софокла «Эдип-царь» задает современному читателю трудные загадки; поразмышляем над двумя из них. Первая загадка задана Эдипу Сфинксом (или точнее — Сфингой): «Кто из живых существ утром ходит на четырех ногах, днем на двух, а вечером на трех?» Вторая загадка задана самим Эдипом: почему он, единственный из всех героев греческой мифологии, лишил себя глаз? На каждый из этих вопросов есть два ответа: во-первых, с точки зрения мифа; во-вторых, с точки зрения трагедии. О логике мифа мы поговорим более подробно; о логике трагедии — конспективно.

### **Логика мифа**

1. Для мифа важно не только что загадано, но еще и — кто загадывает? — и кому? «Кто из живых существ утром ходит на четырех ногах, днем на двух, а вечером на трех?» — спрашивает Сфинга у Эдипа. «Человек, потому что он ползает на четвереньках в младенчестве, твердо стоит на двух ногах в молодости и опирается на палку в старости», — отвечает Эдип.

Кто загадывает загадку? — чудовище, архаическое порождение Геи-Земли — Сфинга. Характерна ее «родословная»: от Геи и подземного — ночного и бездонного — Тартара родились змей Тифон («У Тифона не только сотня змеиных голов, но это головы, мечущие из глаз пламя, а глотки этого чудовищного дракона испускают «невыразимые голоса» — то рев быка, то львиный рык, то собачий лай или змеиный свист, а то вдруг внятный голос, доступный для понимания»<sup>1</sup>) и Ехидна (она соединяет в себе «тело пестро разрисован-

ной чудовишной змеи и лик прекрасной быстроглазой девы»; «могучая духом», она «залегает в глубокой пещере под землей, как положено ее змеиной сущности, и несет гибель, заманивая путников обманчивой прелестью своего лица»<sup>2</sup>); от Тифона и Ехидны, вместе с Лернейской гидрой, Химерой, псами Орфом и Кербером, родилась Сфинга — «Душительница с туловищем льва, головой и грудью девы, крыльями хищной птицы, змеиным хвостом. Это чудовище обладало особой мудростью. Не сумевших разгадать загаданную ей загадку Сфинга душила в костистых лапах, так же как ее мать Ехидна душила путников в кольцах змеиного тела»<sup>3</sup>.

Загадка Сфинги — «хтоническая»: это загадка о человеке, загаданная дочеловеческой и доолимпийской мудростью — чудовишной мудростью древней Земли и подземного мира. Однако: в чем же мудрость этой немудрящей (на наш взгляд) загадки? Не стоит обманываться ее явной простотой; в этой простоте таится «мрак» неявного. Вдумаемся: кому загадана загадка? Она предназначена не кому-нибудь, не всем и каждому, а именно Эдипу; ее простота означает, что для разгадки предназначен именно Эдип. Недаром смысл загадки особенным образом повернут к Эдипу. Люди вообще в младенчестве ходят на четырех ногах; Эдип же — в особенности — из-за своих израненных ног («Эдип» означает «с опухшими ногами»). Люди вообще в зрелости ходят на двух ногах; Эдип же — в особенности «крепко» стоит «на двух ногах» — как «агонист» (то есть — «соревнователь», «борец», вступающий в единоборство с Лаем и его свитой, со Сфингой), как «гибрист» (то есть дерзкий и самонадеянный смельчак, бросающий вызов судьбе), наконец, как уверенный в себе властитель. Люди вообще в старости ходят на трех ногах; Эдип же — в особенности — из-за своей слепоты.

В загадке Сфинги — насмешка дочеловеческого мира над «двухногой» зрелостью человека: доля этой зрелости столь же жалка и ничтожна, как и доля предшествующего ей «четырёхногого» младенчества, как и доля сменяющей ее «трехногой» старости. Но объект этой насмешки — не просто человек вообще; в загадке говорится о трех возрастах самого Эдипа: чем крепче он стоит на своих «двоих ногах» сейчас, тем страшнее его «четырёхное» младенчество (здесь завязка его судьбы) и его «трехногая» старость (здесь развязка его судьбы). В каждом слове Сфинги — злоеший и иронический намек, обращенный к самому разгадывающему Эдипу.

Далее: кто есть Эдип — когда он разгадывает «хтоническую» загадку и побеждает Сфингу? Родственные Сфинге чудовища, ее братья и сестры, были побеждены: Химера — Беллерофонтом, Лернейс-

кая гидра, псы Кербер и Орф — Гераклом. Теперь пришла очередь и Сфинге — быть вырванной из мира классической мифологии; Эдипу же — стать «антихтоническим» героем, «очистителем» мира, избавителем от доолимпийской «скверны» — наряду с Персеем, Беллерофонтом, Тесеем и Гераклом.

Но хтонические чудовища никогда не могут быть побеждены вполне; для самого же героя такая победа никогда не может пройти бесследно. В борьбе с чудовищами герой «заражается» от них, становится «причастен» и в некотором смысле — соприроден им. Так Геракл еще в младенчестве соприкоснулся с хтоническим миром, играючи удавив чудовищных змей, — и заплатил за это душевной болезнью, выразившейся в припадках смертоносного безумия; Лернейская гидра (сестра Сфинги) и кентавр Несс побеждены им, но именно от яда гидры и предсмертного коварства кентавра и суждено погибнуть самому Гераклу — в конце концов. Такова же, в самом общем виде, и участь Эдипа. Именно его — как оскверненного и осквернителя (заранее, до всякого деяния) — гонит пифия из Дельфийского святилища: «Прочь из святилища, несчастный! Ибо ты убьешь своего отца и женишься на матери!». Собственно, как вражда с отцом, так и соитие с матерью — характерные признаки архаической, матриархальной мифологии — культа Матери Земли: ведь сама Земля-Гея вступает в брак со своим сыном Ураном, а сын Урана Крон убивает своего отца. Убив отца и став мужем матери, Эдип погружается в глубокую родовую архаику; соответственно сородичами и соотечественниками, узнавшими о его судьбе, он воспринимается как чудовище, принадлежащее тому же древнему, доолимпийскому миру, что и Сфинга (С.С.Аверинцев о «знании» Эдипа: «Им можно одолеть грозящее извне чудовище, но оно не гарантирует от того, что победитель сам обернется чудовищем»<sup>4</sup>). Вот Креонт в ужасе восклицает:

...О, можно ль показать  
Подобный срам?.. Его земля не примет,  
Ни дождь священный, ни небесный свет.

Спорит ли с ним Эдип? Нет: в его восприятии самого себя — тот же ужас:

Молю тебя, раз ты мой страх рассеял,  
Мне — гнусному явившись столь прекрасным,  
Послушай... о тебе забочусь я.

**Креонт**

Какой услуги просишь так упорно?

### Эдип

О, изгони меня скорей, — туда,

Где б не слышал людского я привета.

Как в свое время город надо было избавить от скверны — Сфинги, так теперь тот же город надо вновь избавить от скверны — уже самого Эдипа. Смерть Эдипа будет отмечена той же печатью хтонической архаики. Место, где он должен умереть, — роща древних чудовищных Эриний. Он умирает, поглощенный разверзнувшейся Землей, — по воле подземного божества; так подчеркнута хтоническая природа Эдипа. Судьба Эдипа была предсказана судьбой его прародителя Кадма: убив змея, Кадм после смерти стал змеем.

2. Второй вопрос: почему Эдип ослепил себя? По логике мифа причина — в родовом проклятии. Остается выяснить: каков метафорический смысл этого родового проклятия, какова его логика? Эдип принадлежит к роду фиванских Кадмидов; чтобы основать Фивы, Кадм, подобно многим другим героям олимпийской эпохи, должен убить дракона. Родовое проклятие Кадмидов — результат «заражения» Кадма от хтонического чудовища.

Чтобы понять, как это родовое проклятие разворачивается, необходимо проследить судьбы потомков Кадма. Внук Кадма Пенфей «видит Диониса в оковах, видит обрушенным дворец — но это только морок, бред. Его мать [дочь Кадма] Агава в вакхическом безумии принимает своего сына Пенфея за льва и вместе с другими вакханками разрывает его на части и даже не узнает головы сына, продолжая видеть в ней голову льва. А царь Афамант в дионисийском ослеплении принимает свою жену Ино [дочь Кадма] и сына за львицу с львенком, и Ино, спасаясь от него бегством, бросается с ребенком в море» (Я.Э.Голосовкер)<sup>5</sup>. Дочери Кадма Семеле, которую полюбил Зевс, ревнивая Гера внушила «мысль попросить Зевса явиться к ней во всем своем божественном величии»; «тот, представ перед ней в сверкании молний, испепелил огнем смертную Семелу»<sup>6</sup>. Внук Кадма Актеон «был превращен богиней Артемидой в оленя за то, что увидел ее купающейся»; «после этого он стал добычей своих собственных собак»<sup>7</sup>.

Что объединяет все эти судьбы? Проклятие одних Кадмидов — в «слепоте мнимой зрячести», «в безумии, омрачающем зрение испуганного вакханта» (Я.Э.Голосовкер)<sup>8</sup>. Проклятие других — в том, что они увидели слишком многое — узрели то, что не должно зреть смертному: Семела — Зевса во всем величии, Актеон — нагую Артемиду. Воспользуемся понятийным рядом Я.Э.Голосовкера: «кривая смысла» в судьбе Кадмидов прочерчивается в смысловом поле «видение — не-видение», метафорически соотносящемся с «ведением — не-ве-

дением». Для всех Кадмидов видение равно не-ведению: одни ослеплены не-ведущим видением (обезумевшие, галлюцинирующие Агава, Пенфей, Ино, увлекаемые «мнимым знанием безумца-оргиаста, зверино-яростным, но восторженно-опьяняющим по ощущению и в то же время пустым и часто гибельным по результатам» — Я.Э.Голосовкер)<sup>9</sup>; другие ослеплены видением неведомого (Семела и Актеон).

В своем видении-не-ведении Кадмиды — преступники и жертвы, гибнущие или убивающие; им выпадают величайшие несчастья, но ценой этих бед — и высшее отличие: в пределе каждый из них может быть удостоен божественного статуса. Родоначальники Кадм и Гармония после смерти поселились в Стране Блаженных — Элизиуме; Ино со своим сыном Меликертом превратились в морских богов, Семела стала матерью могущественного бога Диониса и была взята им из Аида на Олимп. Такова логика родового проклятия и родовой славы.

В образе Эдипа эта логика находит наиболее полное и законченное выражение: в его судьбе сконцентрированы, с одной стороны, оргиастическая слепота Агавы и Афананта; с другой стороны, видение запретного, «нескромное проникновение в сокровенное» Семелы и Актеона; ему суждено достигнуть предела человеческих возможностей и предела человеческих несчастий.

Оргиастическая слепота проявляется в «гибрис» («дерзости») Эдипа: он «очень забывчив, он действует как бы во сне, ибо опьянен своей мудростью, своей славой, своей властью. Пока он — герой и пользуется привилегией героя — совершать «деяния», его деяния оказываются слепыми и пассивными претерпеваниями» (С.С.Аверинцев)<sup>10</sup>; отсюда в нем — дерзкая порывистость и вспышки самозабвенной ярости: «вспыльчивость, нетерпеливость, самообольщение, безграничная уверенность в умственном превосходстве являются теми причинами, которые ослепляют Эдипа еще до его слепоты» (О.М.Фрейденберг)<sup>11</sup>. Так, взбешенный, он убивает Лая и его спутников — не ведая (не видя), что убивает своего собственного отца; столь же слеп он, поспешно гневаясь на старца Тиресия и Креонта — он ищет в них врагов, не ведая (не видя), что худший враг себе — он сам.

**Эдип**

Негодный из негодных! Ты и камень  
Разгневаешь! Заговоришь иль нет?

**Тиресий**

Меня коришь, а нрава своего  
Не примечаешь. — все меня поносишь...

**Эдип**

...Умертвить, а не изгнать;  
Тогда поймешь ты, что такое зависть.

**Креонт**

Настаиваешь, значит, и не веришь?

**Эдип**

Нет, ты доверья мне внушить не мог.

**Креонт**

Безумен ты!

Аналог запретному веданию-видению Семелы и Актеона — инцест Эдипа. Совершив инцест, он неосознанно «вторгся» в триеди- ную тайну — «эротическую», «политическую» и «сакральную». По- чему «политическую»? Дело в том, что для античного сознания со- итие с матерью — устойчивый символ тиранической власти: «тиран в своем отношении к родине-матери переходит от роли гражданина- сына к роли повелителя-супруга, он «овладевает» и «обладает» род- ной землей, как «отдавшейся» женщиной. Но ведь Эдип и есть «ти- раннос», а происхождение Иокасты от одного из землерожденных «спартов» делает ее особенно явной заместительницей фиванской земли» (С.С.Аверинцев)<sup>12</sup>. Почему «сакральную»? Вновь апеллируя к античному сознанию, С.С.Аверинцев подчеркивает: для греков и римлян инцест прочно связа- н с магическими обрядами и тайноведе- нием: «Кровосмешение запретно и страшно; но ведь и тайны богов тоже запретны и страшны»<sup>13</sup>. Сойдясь с матерью, Эдип «извержен из рода человеческого», но тем самым причастен к «миру надчеловечес- кому»; тот же вне- и над-человеческий смысл в самоослеплении Эди- па: слепота для грека — предел унижения и несчастья («лучше не ро- диться, чем ослепнуть», — утверждает в «Эдипе» хор) и вместе с тем — начало сверхчеловеческих возможностей и способностей (примера- ми тому, помимо Эдипа, — Тиресий и Демодок). Таким образом, не случайно в завязке и преддверии развязки драмы говорится о божес- твенности Эдипа — как хором, так и самим героем. В завязке он об- ращается к фиванскому народу: «О чада»; хор же в ответной речи на- зывает его «лучшим среди смертных». В преддверии развязки Эдип называет себя сыном Судьбы и братом Месяцев, хор же гадает, не сын ли он Пана, или Аполлона, или Гермеса. «Софокл в «Эдипе-царе» воспользовался ритуальной схемой очищения полиса и космоса пу- тем изгнания (или убийства) «тирана», объединившего в себе божес- твеннейшее и позорнейшее» (А.Ахутин)<sup>14</sup>.



Ирония заключается в том, что Эдип, действительно, причастен к священной тайне, но сам не знает об этом; тем более не знает он, что это за тайна и сколь страшна она для него самого. «Изведав — не ведает», «увидев — слеп» — такова первая половина эдипова парадокса; вторая половина: «ослепнув — прозрел». Узнание о том, к какой чудовишной тайне он был причастен, подобно для Эдипа вспышке ослепительной молнии — той молнии, что испепелила Семелу. Для Кадмидов вообще характерны эти «вспышки» зрения-как-слепоты, слепоты-как-зрения: «Пенфей в безумии «видит» двойное небо и двойные Фивы»; «пришедшая в себя Агава «видит» небо в большем сиянии, чем прежде» (О.М.Фрейденберг)<sup>1 5</sup>.

Впервые по ходу действия трагедии обе половины этого парадокса совмещаются в диалоге Эдипа с Тиресием. Судьба Тиресия, потомка фиванских «спартов» (детей земли, проросших из посеянных Кадмом зубов дракона), параллельна судьбам Кадмидов. В юности он, подобно Актеону, увидел обнаженной другую божественную деву — Афину, и та вырвала у него глаза; взамен зрения Тиресий получил от Зевса всеведение. Итак, слепой-но-ведающий (Тиресий) встречается со зрячим-но-неведующим (Эдипом); последний, не ведая, видит в первом свою будущую долю: Эдипу самому суждено вырвать себе очи и после этого, подобно Тиресию, получить дар всеведения. Открывшееся в слепоте Эдипа всеведение столь непостижимо и страшно для смертного, что Тесей, свидетель его смерти, чувствует себя едва ли не в положении Актеона или юного Тиресия: он прикрывает рукой глаза, «словно при появлении чего-то страшного, он не в силах смотреть». Такова схема «зрения — слепоты» Эдипа — в мифе.

### Логика трагедии

1. Кратко: что означает, по логике трагедии, загадка Сфинги? Чтобы ответить, необходимо уяснить себе: трагедия переводит историю об Эдипе в сферы этики, закона и познания; соответственно меняется и ее смысл. О загадке Сфинги в трагедии говорится всего один раз — но более чем многозначительно — в диалоге Эдипа и Тиресия.

**Тиресий**

Сегодня ты родишься и умрешь.

**Эдип**

Опять слова неясны, как загадки.

**Тиресий**

В отгадывании ты ли не искусник?

Одна загадка замещается другой; новая загадка освещает старую новым светом. «Сегодня ты родишься и умрешь» — что это значит? «Родишься» — то есть: пока не познаешь себя — не родишься, останешься тем, кто «утром ходит на четырех ногах, днем на двух, а вечером на трех», но еще не человеком. «Умрешь» — то есть: познав себя, познаешь страшное, все отменяющее и равное смерти. Итак, смысл загадки Сфинги в свете загадки Тиресия глубоко ироничен: «Что есть человек, кроме того, что он утром ходит на четырех ногах, днем на двух, а вечером на трех?» «Все известное [о человеке] оказывается неизвестным, полюса оборачиваются, значения меняются на обратные. Открывается не поучительный смысл, а неустранимая, коренная загадочность бытия и человека... “Это напряжение... делает трагедию вопрошанием, не имеющим ответа. В трагической перспективе человек и человеческое действие рисуются не как реальности, которые можно было бы определить или описать, а как проблемы. Они оказываются загадками, двойной смысл которых никогда не может быть ни устранен, ни однозначно зафиксирован” (Ж.-П.Вернан). Так Эдип, разгадавший загадку Сфинги о человеке, открывает в конце концов себя, человека, как неразрешимую загадку» (А.Ахутин). «Его истинное величие состоит именно в том, что предельно выражает его загадочную природу: в вопрошании» (Ж.-П.Вернан)<sup>16</sup>.

Сфинга не просто спрашивает о человеке — она ставит его под сомнение. Другое — связанное с хтонической мудростью — божество раскрывает смысл заданного Эдипу вопроса: «Ходит стародавнее предание, что царь Мидас долгое время гонялся по лесам за мудрым Силеном, спутником Диониса, и не мог изловить его. Когда тот наконец попал к нему в руки, царь спросил, что для человека наилучшее и наипредпочтительнейшее. Упорно и недвижно молчал демон; наконец, принуждаемый царем, он с раскатистым хохотом разразился такими словами: «Злополучный однодневный род, дети случая и нужды, зачем вынуждаешь ты меня сказать тебе то, чего полезнее было бы тебе не слышать? Наилучшее для тебя вполне недостижимо: не родиться, не быть вовсе, быть ничем. А второе по достоинству для тебя — скоро умереть»<sup>17</sup>. То, что открылось Эдипу в его ослепляющем прозрении, — это первоначальный хаос — бездна «ничто», зияние бессмысленности. Так «породившее» его «в этот день» знание в тот же миг и «убивает» его. «Что есть человек, кроме того, что он ходит утром на четырех ногах, днем на двух, вечером на трех?» Ничто.

2. Вопрос о самоослеплении Эдипа ставится трагедией в форме апории (логического противоречия). На вопрос хора:

О, страшное свершивший! Как дерзнул  
Ты очи погасить? Внушили боги? —

Эдип дает в высшей степени противоречивый ответ:

Аполлоново веленье,  
Аполлон решил, родные!  
Завершил он мои беды!  
Глаз никто не поражал мне, —  
Сам глаза я поразил.

Так «Аполлон» или «сам»? И тот, и другой. За Аполлоном — сила непреложной, предначертанной судьбы: трагедия «показывает человеческую волю (даже самого чистого человека!) и божественное предначертание в виде расходящихся стрелок. Все побуждения и поступки Эдипа, все события трагедии направлены на рациональный выход из бедствия, в какое погружена вымирающая страна. Добра хочет Эдип, об исцелении молятся жрецы, умилоствуют богов граждане. Эдип вопрошает оракула и следует его указанию. Он проклинает осквернителя, вызвавшего мор и бесплодие страны. Он приказывает обнаружить его и придать погибели. Он полон решимости до конца выполнить долг благочестия. <...> Но <...> суть кроется в том, что Эдип обречен своей участи еще до появления на свет. Осквернитель — это он. Проклял он самого себя, не зная об этом» (О.М.Фрейденберг)<sup>18</sup>. Эдип — орудие и объект — игрушка — безразличного рока.

И все? Нет, не все: за Эдипом — сила его волевого, сознательного подчинения воле Аполлона и судьбы. Он как гарант справедливости поклялся избавить город от скверны — и избавил — своей рукой от себя же (вспомним еще раз, что для грека слепота хуже смерти). Клятва исполнена, «юридическая» справедливость, «ритуальный» смысл восторжествовали. А это значит, что, ослепив себя, Эдип героическим усилием претворил бессмысленную «истину» хтонического «ничто» в человеческую, этическую «истину» вины и наказания. Не будучи виновным в преступлениях, им совершенных, Эдип признал вину и тем самым вернул человеку человеческий смысл; говоря словами Гамлета, «вправил вывихнутый сустав». Таков ответ трагедии — мифу.

**Примечания**

- <sup>1</sup> Тахо-Годи А.А. Греческая мифология. М., 1989. С. 39.
- <sup>2</sup> Там же. С. 39–40.
- <sup>3</sup> Там же. С. 40.
- <sup>4</sup> Аверинцев С.С. К истолкованию символики мифа об Эдипе // Античность и современность. М., 1972. С. 98.
- <sup>5</sup> Голосовкер Я.Э. Логика мифа. М., 1987. С. 55.
- <sup>6</sup> Мифы народов мира. М., 1991. Т. 2. С. 425.
- <sup>7</sup> Там же. Т. 1. С. 56.
- <sup>8</sup> Голосовкер Я.Э. Указ. соч. С. 55.
- <sup>9</sup> Там же.
- <sup>10</sup> Аверинцев С.С. Указ. соч. С. 92.
- <sup>11</sup> Фрейдберг О.М. Миф и литература древности. М., 1978. С. 482.
- <sup>12</sup> Аверинцев С.С. Указ. соч. С. 93.
- <sup>13</sup> Там же. С. 95.
- <sup>14</sup> Ахутин А. Тяжба о бытии. М., 1997. С. 131–132.
- <sup>15</sup> Фрейдберг О.М. Указ соч. С. 418.
- <sup>16</sup> Ахутин А. Указ. соч. С. 128.
- <sup>17</sup> Ницше Ф. Рождение трагедии, или эллинизм и пессимизм // Ницше Ф. Сочинения: В 2 т. М., 1990. Т. 1. С. 66.
- <sup>18</sup> Фрейдберг О.М. Указ соч. С. 471.

*Михаил Хорьков*

## **Размышления о культуре «молчаливого свидетеля»**

Общество, формирующееся в рамках культуры, определяемой далее как культура «молчаливого свидетеля», симптоматически обнаруживает себя посредством особым образом институционализированного феномена насилия. Данный феномен раскрывает не столько природу насилия как такового (разве существует феномен, способный исчерпывающе это продемонстрировать?), сколько особенности отношений, легитимирующих насилие. Насколько можно судить, рассматриваемый феномен не определяется конкретным историческим моментом, но относится к числу факторов, обуславливающих исторический процесс и потому имеющих в известной степени внеисторический характер.

Анализируя обозначенный феномен, мы по возможности стараемся избегать аналогий с конкретным состоянием того или иного общества в тот или иной период времени, исчисляемого с помощью той или иной системы хронологии. Аналогии имеют слишком специальный и условный характер и обычно ассоциируются с вполне определенными предметами или качествами, познанию которых они в той или иной степени помогают при условии, что эти предметы или качества не могут быть познаны непосредственно, то есть без аналогий. Как правило, это имеет место в случае предельно обобщенных, абстрактных понятий. Классической социологии, стремившейся построить модель и выработать понятие «общества» вообще, при анализе конкретных обществ действительно не оставалось ничего иного, как прибегать к аналогиям: аналогиям одних исторических состояний с другими, кажущимися более известными либо более типическими, или аналогиям с точным и достоверным знанием, ка-

ким считается в первую очередь знание математическое (этой аналогией обосновывается в конечном счете широкое внедрение методов точных наук в социологию и политические науки). Однако общество — это вполне конкретная реальность, и как всякая конкретная реальность она отнюдь не требует от познающего его субъекта мышления на основе аналогии в качестве главного и единственного способа познания.

Феномен насилия, говоря в общем, характеризуется специфическими отношениями между насильником, жертвой и свидетелями насилия. Именно эти три стороны — насильник, жертва и свидетель — образуют единую структуру переживания насилия. Но опыт жертвы и насильника ограничен только ими самими; его невозможно достоверно сообщить другим. Для других и насильники, и жертвы немые, так как предел высказываемости их опыта задан не ими самими, но рамками среды актуализации, лежащей за пределами существования насильника и жертвы как конкретных живых существ. Но будучи всегда внешней, и потому объективной, эта среда способна характеризовать отношения «насильник — жертва» исключительно посредством социально-правовой категории «справедливости», отрицающей в своем универсализме опыт насилия как он дан лишь насильнику и жертве. И поэтому только опыт свидетеля, который молчит, то есть такого, который не становится своим свидетельством на сторону насильника или жертвы, не связан тематически ни с насильником, ни с жертвой, и способен характеризовать опыт насилия как универсальный опыт.

Вследствие этого именно феномен «молчаливого свидетеля» формирует сознание насилия как сферу общезначимого осмысления опыта насилия. Свидетель юридический в ситуации насилия не может выступать как свидетель в полном смысле этого слова. Высказываясь в пользу насильника либо жертвы, свидетель перестает быть свидетелем, вставая на ту или иную сторону и таким образом утрачивая общезначимую универсальность своего опыта. Именно поэтому независимый и справедливый суд, превращающий молчаливого свидетеля в свидетеля говорящего, не может быть в полном смысле слова независимым и справедливым, так как он осуществляет переход от «свидетеля» к «насильнику», а от «насильника» к «палачу», то есть не осуждает насилие, но лишь превращает его в формально легитимированное. В этом состоит наиболее очевидный и наиболее непреодолимый абсурд справедливости.

Но «молчаливый свидетель», оставаясь неспрошенным в невысказываемости своей реальности и сохраняя тем самым нетронутой возможность подлинной справедливости, тем не менее фактически

*переживает* насилие и *живет* им; он формирует сознание тотального насилия, что для его собственной автономной личности означает деградацию. «Молчаливый свидетель» во многом становится «насильником» из-за самого страха быть допрошенным, быть услышанным, то есть перестать быть молчаливым и тем самым превратиться в «жертву» либо «палача». Поскольку в обществе «молчаливых свидетелей» можно жить только этим страхом, страх становится тотальным. А бесконечная вариативность реакций на страх лишь подчеркивают эту тотальность.

Тотальность превращения «молчаливого свидетеля» в «насильника» легитимирует абсолютную взаимозаменяемость всех индивидов (а не наоборот, как в классической теории отчуждения: общая экономически обусловленная механизация жизни, тотальное отчуждение являются причиной тотального насилия). Лишь механическая взаимозаменяемость индивидов избавляет насильника от ответственности и делает насилие желательным и прогрессивным (чем быстрее один, более свежий, индивид сменит другого, тем это выглядит прогрессивнее). Эта тотальная сменяемость индивидов означает, тем не менее, тотальную индивидуализацию человеческого существования, при которой, однако, личностная уникальность жизненных проявлений утрачивает всякий смысл.

Политической власти, для того, чтобы остаться в таком обществе властью, калькулирующей счастье индивида, то есть объявляющей об ответственности за него, нельзя не прибегать к насилию. Политическое насилие, не обязательно прямое и физическое, становится не просто одним из способов достижения политических целей, которые сами по себе с насилием не имеют ничего общего, но оно превращается в главнейший механизм легитимного существования власти как таковой. Поскольку прямое политическое насилие становится в такой ситуации — с точки зрения рационально-прагматического анализа соотношения целей и методов их достижения — совершенно неоправданным, но, тем не менее, власть без него не может обойтись, не перестав быть властью, насилие часто переводится в искусственно-символические формы. Эстетику таких форм создает культура — не музейная, но реально поддерживаемая и поощряемая политически признанной экономической системой (музеи являются лишь симптоматичным и, как мы далее увидим, важным элементом этой культуры). Моральным же оправданием и одновременно сферой реализации конкретного нравственного поведения становится для власти механизм взаимодействия властных групп, иногда оформленных как партии. Инстанцией политической морали оказываются властные группировки.

Именно поэтому в культуре «молчаливого свидетеля» государственной власти вовсе не обязательно прибегать к прямому физическому насилию и террору, поскольку последние и так существуют в обществе без какого-либо вмешательства государства, становясь основой социальных отношений и морали. Однако, не применяя насилие, власть рискует удалиться от «народа», стать непонятной, утратить авторитет, сделаться слабой, иначе говоря, перестать быть в глазах общества властью. Факты прямого насилия — преступность, терроризм, война, государственные, социальные, бытовые формы проявления прямого насилия — с одной стороны, легитимируют общество «молчаливых свидетелей», а с другой стороны, консолидируют, сплачивают его, придавая смысл его в основе своей иррациональным, точнее, сознательно нерационализируемым внутренним отношениям и взаимосвязям. Таким образом, все перечисленные формы прямого насилия органически необходимы обществу «молчаливых свидетелей». Вследствие этого оно кровно заинтересовано в формировании специальных общественных институтов, вырабатывающих и реализующих различные формы прямого насилия.

Соответственно не политическая власть, не законы и не властные отношения оказываются источником насилия, но структурированная (хотя часто и не эксплицитно) сложившейся общественной моралью легитимизация насилия. Подобная не-эксплицитность легитимирующей насиле морали совсем не требует повседневного, чуть ли не бытового проявления насилия. Скорее подобные формы насилия, наоборот, делают моральную легитимизацию насилия сомнительной. Моральная легитимизация насилия требует высокой степени абстрагирования от реальности, иначе говоря, культурных, искусственных форм подтверждения и институционализации. Именно институционализированные сферы культуры — образование, наука, изобразительная, визуальная и аудио-эстетика, музыка и т.д. — независимо от воли и нравственности отдельных своих представителей становятся важнейшим инструментом легитимизации насилия.

Культура «молчаливого свидетеля» — «культура тотального насилия» — живет постоянным забвением, и поэтому ей требуются перемены и революции, в которых в максимальном масштабе осуществляется забвение. Без этого забвения ни «насилыники», ни «жертвы» не могли бы (не имели бы смысла) переживать насилие и превращаться в «молчаливых свидетелей», утверждая этим превращением через акт забвения (без которого жить в обществе «молчаливых свидетелей», принадлежать этому обществу — а иной формы жизни, кроме «принадлежности», это общество не предполагает — невозможно)



тотальность насилия. Сознание тотального насилия характеризуется: 1) механизацией насилия, когда все одновременно являются палачами (насильниками) и жертвами, хотя кажется, что никто; 2) виртуализацией насилия посредством отдельных видов искусства, форм поведения, языка, эстетических и коммуникативных норм, иначе говоря, культуры в целом.

Механизм культуры насилия — насилие культурой. Эталоном властной иерархии оказывается иерархия кодов доступа к информации. Горе, если вы не знаете нормативного текста и кода его прочтения! Горе человеку, не овладевшему текстом, будь то таблица умножения или уголовный кодекс! Роль такого человека социально ущербна. В соответствии с «природой» существующего текста он воспринимается как раб.

Подобного рода состояние тотального насилия поэтому постоянно нуждается в новой идеологии. Это всегда пост-идеология, жаждущая новой идеологии, но не способная ее создать (она способна создавать лишь одни суррогаты, эрзацы идей). Причина этого кроется не в бессилии насилия (о подобном бессилии речи идти не может!), но в том, что всякому насилию идеология насилия имплицитно уже дана, а эсплицитно она не может быть закончена, завершена, не нарушив принципа *тотальности* насилия.

Пост-идеология *не спрашивает*, так как ее вопросы не имеют ответа, и то, что она преподносит в качестве вопросов, не есть вопросы. Она лишь идеологически утверждает, обосновывает существующую *безответность* человеческого существования. Причина тотальной *бессмысленности* жизни «молчаливого свидетеля» кроется в заранее данной *осмысленности* безответных идеологических, в том числе и оформленных философски, вопросов. Всякая возникающая в такой культуре философия неизбежно оказывается философией «молчаливого согласия». Тексты и речи лишь подчеркивают тотальное «молчание». С другой стороны, молчание философии оправдано тем, что все высказываемое, все публикуемое сразу же превращается в пост-идеологию, отрицая и уничтожая само себя.

В культуре «молчаливого свидетеля» легитимизация насилия осуществляется, по сути, посредством морали, абстрагированной до уровня культуры. При этом необходимо учитывать, что эта мораль практически утрачивает такую важную составляющую традиционных и классических форм морали, как представления о добре и зле. Точнее, эти представления остаются, но в сфере морали они утрачивают всякий смысл. Используя расхожую формулировку Ницше, можно сказать, что легитимирующая насилие мораль находится как бы «по

ту сторону добра и зла». В том смысле, что для адекватного описания этой морали классические моральные категории, основанные на тех или иных представлениях о добре и зле, «хорошем» и «плохом», оказываются неадекватными, неуместными, лицемерными, такая мораль лежит действительно «по ту сторону». Однако в реальности она существует именно по эту сторону, потому что представляет собой ту повседневность, которая структурирует все акты морального поведения человека в обществе.

В таком обществе возникает, конечно, много конфликтов между моральной оценкой (как самого себя, так и других), особенно если она исходит из «старых добрых» представлений о добре и зле и реальным моральным поведением. Подобные конфликты оказываются тем более неразрешимыми, чем больше человек, настаивая на том, что данный конфликт разворачивается исключительно в сфере реальности (хотя в действительности это конфликт между реальностью и фикцией), стремится его разрешить, оформляя и выражая его фиктивными, хотя и оправданными культурной традицией понятиями и тем самым переводя в сферу чистой эстетики. Однако реальная, а не фиктивная сторона этого конфликта — с позиции которой он только и может быть разрешен — заключается в том, что имплицитность морали насилия оказывается, тем не менее, эксплицитно тотальной, то есть, действуя, человек может легитимированно действовать только так, а не иначе. Разумеется, легитимированность такого поведения может допускать и, как правило, допускает выбор, часто даже широкий выбор альтернатив, но эти альтернативы, создающие иллюзию свободы выбора или, в рамках культурной институционализации, образующие атмосферу свободы вообще, лишь усугубляют эксплицитную тотальность культуры легитимизированного насилия. Подобная атмосфера свободы лишь обостряет внутренний конфликт, присущий морали насилия, а отнюдь не решает его.

Вместе с тем либо интуитивно, либо вполне осознанно и целенаправленно в рамках культуры «молчаливого свидетеля» формируются механизмы узкогруппового оправдания фактически существующей морали (морали насилия), не всегда понятийно оформленные. Собственно говоря, этого понятийного либо просто словесного оформления и не требуется, так как сама группа, реальность ее фактического существования становится оправданием тех или иных форм нравственного (или безнравственного — что в данном случае то же самое) поведения, специфически выражающих имманентно присутствующую обществу «молчаливых свидетелей» мораль насилия. Такая группа определяет и оправдывает поведение каждого из своих членов,

являясь именно моральной инстанцией, причем, по-видимому, единственной действенной моральной инстанцией общества «молчаливых свидетелей». При этом ей вовсе не обязательно формулировать свою мораль, так как она «обучает» своему моральному коду не словесно, то есть не опосредованно, но непосредственно вовлекая людей в рамки характерных групповых отношений.

Понятно, что подобных групп, различающихся между собой размерами и степенью устойчивости, может быть сколь угодно много. Однако при всей иллюзии свободы выбора между группами якобы прямо пропорционально зависимой от количества таких групп, все эти группы лишь оформляют тотальность морали насилия. Открывающийся перед каждым человеком «шанс» найти свою группу, то есть, если называть вещи своими именами, его обязанность стать в обществе тотального насилия «моральным» человеком, на самом деле не оставляет человеку никакого выбора: чтобы жить, он должен идентифицировать себя с той или иной группой как носителем морального кода, даже если это группа «непримкнувших ни к кому одинок». При этом каждая из групп существует совершенно независимо от остальных. Такая формальная независимость групп в социуме друг от друга и от законов существования самого этого социума, за которой просматривается призрак новоевропейского представления о суверенитете, является необходимым условием осуществления и поддержания в обществе насилия морали, возможной здесь лишь на узкогрупповом уровне. Со свободой, даже понимаемой с педантичных позиций формально-институционального либерализма, это не имеет ничего общего. Свобода не может объединять легитимирующие мораль насилия группы общества «молчаливых свидетелей». Это было бы абсурдом. Единственное, что действительно объединяет охарактеризованные группы — это их общая ответственность (как носителей морали) за сохранение существующих общественных реалий. Поэтому данные группы способны заменять одна другую, что лишь подчеркивает тотальность и общность природы навязываемых ими различных моральных кодов насилия.

Разделение на группы, приобретающие характер институтов морали, как в политике, так и в других общественных сферах, с одной стороны, усиливает конфликтность внутри общества, поскольку в современном сложном полифункциональном обществе каждый человек неизбежно вынужден принадлежать нескольким, иногда исключаящим друг друга группам одновременно; с другой стороны, это же самое разделение способствует консолидации общества, объединяемого общностью вариантов морали насилия. Чем выше групповая

дифференциация общества насилия, тем выше потенциал внутриличностной (психологической), межличностной и межгрупповой конфликтности и одновременно тем монолитнее и устойчивее общество в целом. Имплицитный же характер подобной групповой морали как нельзя более способствует социализации «молчаливого свидетеля» и как нельзя более точно подчеркивает момент «умолчания» как главный механизм такой социализации.

Ценностный мир «молчаливого свидетеля» образуется поэтому эгоцентрически, это концентрический эгоизм. В центре его находится «я» как эмоциональная, интеллектуальная, жизненная референция, затем семья, имущество, друзья, группа «своих». Другие «я», как и социум в целом, располагаются на периферии. Но мир концентрического эгоизма парадоксальным образом не распадается, хотя это и предельно атомизированный мир. Более того, социально этот мир очень прочен. Происходит это потому, что мир концентрического эгоизма управляется также по принципу концентрического эгоизма. Лидеры этого мира — «великие личности», «звезды», «кумиры». Таким образом, ценностная структура в данном случае практически идентична социальной, а также моральной, потому что «великие личности» становятся также и (гибким) воплощением моральных добродетелей и критериев нравственного поведения. И все же такое общество некорректно называть «обществом эгоистов», так как каждое «я» удостоверяет состоятельность своего эгоизма в рамках обязательного для всего социума ценностного мира, то есть практически через «эго великих» или «великое эго общества».

Тем не менее идентификация «я» с какой-либо группой и контакт между группами с различной моралью всегда остаются проблематичным. Решением проблемы обычно становится выработка общего морального кода, достаточно доступного, простого, даже примитивного, и в то же время соответствующего природе общепринятого поведения. Чем будет такая общественная мораль, точнее, мораль, делающая возможным межгрупповые контакты и, таким образом, скрепляющая общество в единое целое, как не оправданием насилия с позиций нравственности, причем не лицемерно-прагматичной, но самой что ни на есть высшей? Эта высшая, легитимирующая насилие мораль отнюдь не остается при этом отвлеченной; она не имеет ничего общего с морализаторством, с философией морали, отделяющей нравы общества от рафинированных научной теорией моральных принципов. Как ни странно, она оказывается воплощенным гуманизмом, так как дает человеку возможность интегрированно и полноценно существовать в общественном целом.

Но и это не все. Действительность общественной морали тотального насилия таит в себе невероятное множество удивительных моментов. Каждый член общества, формирующегося в рамках культуры «молчаливого свидетеля», задумываясь, то есть оперируя принятыми в его культуре мыслительными схемами, понимает, что если мир превратится в мир исключительно *моего* насилия, то *тотальность* насилия и, следовательно, само общество и существование в нем человека ставятся под вопрос. Но рефлексия на этом никоим образом не заканчивается. Наиболее целесообразной и, следовательно, логически оправданной становится, как правило, следующая мыслительная конструкция: «Невозможность мира *моего* насилия вовсе меня не смущает. Я не могу не мечтать о таком мире. И сам он не может не присутствовать в моих мечтах, не может не существовать как мир мечты именно потому, чтобы не нарушить *тотальность* насилия». Таким образом, невозможность, нелегитимность и нецелесообразность *моего* насилия в обществе тотального насилия осуществляет такой мир как мир мечты в качестве вполне существующего.

О глубине и тотальности морали насилия свидетельствует та важность, которой в обществе тотального насилия придается так называемому «золотому правилу нравственности», которое обычно формулируют следующим образом: «Не делай другому того, что не желаешь себе». Однако *не делай* не может быть формулой позитивного нравственного действия, ориентированного на реализацию добра. Мораль «*не делай*» есть не что иное, как принцип морали насилия, потому что *не делай* не может быть моралью. Можно возразить, что речь идет о неделании зла; требовать большего от человека, тем более в ситуации, в которой отсутствуют четкие представления о добре и добро часто оказывается злом, невозможно. Но отсутствие четких критериев добра означает и отсутствие четких критериев зла, а в такой ситуации отказ делать зло всегда означает и отказ делать добро, иначе говоря, аморализм. Причиной этого аморализма, а отнюдь не выходом из него, как раз и является призыв *не делай*. Однако в социальном плане уже само слово *mores* (нравы) предполагает активное действие. Мораль и пассивность несовместимы друг с другом. Если они тем не менее совмещаются, то это можно назвать не иначе, как злом. Зло усиливается, превращаясь в мораль пассивности, в стратегию воздержания от нравственного действия. Но дистанцированность зла от нравственного действия, иначе говоря, от действия как такового, вовсе не означает, что оно перестает принадлежать сфере моральных оценок.

Помимо прочего, культура «молчаливого свидетеля» оказывается культурой тотального насилия также и потому, что данный «молчаливому свидетелю» опыт насилия, в отличие от опыта «насилыника» или «жертвы», не ограничен во времени. Может показаться, что тезис о хронологически линейной тотальности легитимирующей насиле культуры «молчаливого свидетеля» опровергается тем обстоятельством, что прямое насилие испытывает, как правило, лишь ограниченное количество поколений. Таким образом, первое и все последующие поколения, переставшие быть объектом насилия, неизбежно должны оказаться в ситуации свободы, институционально закрепляемой политическим, социальным и экономическим либерализмом. Однако институциональный либерализм лишь констатирует факт ослабления одного вида насилия — прямого политического насилия. Иначе говоря, он является не причиной общественной свободы, но в лучшем случае ее следствием. Закрепленный социумом через механизмы культуры «молчаливого свидетеля» факт насилия институционализированным либерализмом не снимается, но лишь закрепляется, становясь по отношению к сфере публичной политики латентным. Более того, в своей имплицитности он заполняет образовавшийся вакуум открытых и одобренных законной властью форм политического насилия; иногда это происходит и при сохранении старых форм политического насилия, наполняемых новым смыслом. Таким образом, факт прекращения прямого политического насилия и либеральная институционализация публичных свобод отнюдь не означает прекращение насилия как такового; чаще всего он лишь создает основания для нового витка развития культуры «молчаливого свидетеля», то есть для нагнетания общественного насилия.

Именно поэтому политическая свобода, понимаемая как институционализированный либерализм, оказывается иллюзией свободы, так как требует от человека тотального участия в политическом. В этом смысле с ней нельзя быть несогласным. От такой свободы невозможно эмигрировать, и поэтому она оказывается единственно возможной формой тотального мирового господства. При этом она соблазнительно предоставляет возможность реализации своего «я» в вещном мире политического путем примыкания к той или иной группировке, создания своей группы, формирования вокруг себя центра влияния и т.д. Эта наживка оказывается довольно действенным механизмом вовлечения человека в аккумулирующую насилие политическую реальность. В такой политической реальности человек *обязан* быть свободным. Иначе он не сможет жить. Но может ли доставшаяся современ-

ному миру от античных полисов и раннебуржуазных республик обязанность быть свободным под угрозой смерти на самом деле являться институционализацией именно свободы, а не насилия?

В культуре «молчаливого свидетеля» свобода провозглашается высшей ценностью как состояние, для достижения которого и обладания которым предписывается жертвовать всем, в том числе и жизнью. Таким образом, свобода ставится выше человеческой жизни. Жизнь перед свободой не имеет никакой ценности. Социум тотального насилия культивирует и поощряет подобную бухгалтерию жертвенности, связанную с представлением о движении к свободе как отказом от всего, но поскольку тот, кто это движение осуществляет, то есть человеческое «я», должно при этом сохраняться (иначе достигать свободы будет некому), то всему, что не входит в сферу «я», всему Другому, отказывается в праве на существование. Свобода, которую требуется достичь, и Другое несовместимы друг с другом и противоположны друг другу. Конечно, подобное состояние свободы реально никогда не может быть достигнуто. Но в обществе тотального насилия только свобода может быть целью и смыслом отношений в обществе. Таким образом, свобода оказывается важнейшим основанием легитимизации насилия.

Парадоксальным образом логической путаницей причины и следствия изначально свободного человека именно для того, чтобы он стал свободным, вынуждают, обычно нагнетая внутреннюю либо внешнюю угрозу, постоянно выбирать между свободой и рабством. Но такой выбор на самом деле есть не что иное, как подменяющая понятия и маскирующая насилие фикция свободы. Для свободного человека выбор между свободой и рабством может быть только гипотетическим, потому что он уже свободный, следовательно, не может выбрать свободу. Ставя свободного человека в ситуацию выбора между свободой и рабством, его на самом деле вплотную подводят к рабству, не оставляя никакой свободы выбора. Выбор между свободой и рабством способен осуществлять, а не имитировать, лишь тот, кто не имеет отношения ни к свободе, ни к рабству. Таким образом, выбирая между свободой и рабством, человек должен руководствоваться не фактическим наличием свободы и рабства в его обществе, но тем, что выходит за пределы всякой общественной реальности, то есть выше и рабства, и свободы, и при этом связано с ними как их подлинная причина — связано именно потому, что превышает их. В результате вместо свободы он попадает в пути метафизического идеала либо начинает мнить себя богом или существом, близким к богам.

Тотальность насилия в прогрессирующей культуре «молчаливого свидетеля» логически приводит к тому, что возникает необходимость участия все большего количества людей в выработке, реализации и исполнении властных действий, сводя при этом на нет или кардинально трансформируя традиционные институты власти. Демократия атомизируется и превращается в умение каждого ее члена навязывать свою волю (добрую или злую) другим. В результате решающее значение приобретают институты формирования воли индивида, причем любой воли любого индивида. Среди этих институтов важнейшая роль (в силу их универсальности) отводится массовой культуре и стандартизированно-примитивизированным средствам массовой информации, позволяющим контролировать предельную иррациональность и непредсказуемость принятия политического решения и его осуществления в условиях демократического атомизма. Правда, этот контроль становится возможным лишь благодаря примитивизации и последующему овеществлению человека, замыкающегося исключительно на реализации вовне, то есть в вещном мире своей индивидуальной воли.

Иррационализм ориентированного на реализацию индивидуальной воли каждого члена общества демократического механизма приводит, тем не менее, к прямо противоположному результату, так как воля одного индивида оказывается заведомо слабее воли всех остальных членов общества и поэтому перспектива ее реализации оказывается призрачной. Вследствие этого индивид не может не охватывать чувство страха, выступающего симптомом общественного насилия и одновременно, отчасти в качестве ответной реакции, стимулирующего дальнейшее нагнетание насилия. Чем более активно действует человек, тем более он оказывается окруженным враждебными силами. Действительными являются эти силы или мнимыми, в данном случае не имеет значения, так как вызываемый ими страх и ответная реакция вполне реальны. Разрешением этой ситуации для человека и выходом для провозглашающего свободу реализации индивидуальной воли общества становится концентрация тотальной борьбы в солидарных мелких группах, каждая из которых, осуществляя максимально возможную реальную свободу индивида, противостоит остальным и, как было отмечено выше, одновременно выступает носителем морали насилия. Парадоксальным образом эти группы почему-то принято называть «меньшинствами».

Говоря о насилии в контексте общества, как правило, имеют в виду насилие над человеком. При этом под «человеком» обычно понимают определенный комплекс представлений, получивших назва-



ние «антропологических», то есть позволяющих рассуждать о человеке в рамках специальной темы, отличной от всех прочих тем. Однако в обществе «молчаливых свидетелей» как раз именно этот антропологический комплекс представлений о человеке и требует в первую очередь умалчивания или фальсификации, являющейся в данном случае одним из вариантов умалчивания. Человек, таким образом, становится «ничем». Вместе с тем, чтобы сохранить собственное «я», свою идентичность, человеку не остается ничего иного, как выйти за пределы своего превратившегося в ничто человеческого существования. В разных обществах и исторических ситуациях это может происходить по-разному. В современном обществе (хотя в большей степени это, по-видимому, характерно для примитивных обществ) наиболее вероятным представляется тотальное слияние человеческого «я» с внешним миром вещей. В настоящее время это тем более оправданно, что предыдущая современному состоянию общества эпоха была эпохой высокоразвитой «внутренней культуры». Человек же «внутренней культуры», для которого характерно рассматривать свое «я» как важнейшую культурную и социальную ценность, если он не научится овеществлять свое «я» в мире внешних вещей, сохраняя его путем полной трансформации, ведущей к уничтожению значимости общества «внутренней культуры», неизбежно превращается в вещь. Именно в этом состоит природа реально возможного на сегодняшний день гуманизма. Естественным и одновременно логическим следствием распространения подобного рода гуманизма оказывается функциональная важность в современном обществе таких хотя и виртуальных, но все более активно влияющих на поведение человека антропоидных ориентиров, как мутанты, супермены, клонированные организмы и т.п., и полный отказ рассматривать в качестве важнейших структурных элементов общества такую органически человеческую реальность, как рождение, детство, старение, болезнь, смерть, разделение на полы. Любопытно, что носителем гуманизма тотального овеществления человеческого «я» оказывается не все общество, но отдельные группы, кружки, на членов которого этот гуманизм и распространяется. Данный процесс — не психологический, но социальный — проекции «я» во внешний мир происходит чаще всего иррационально, спонтанно, неконтролируемо. Именно это и способствует его прогрессирующей динамике, так как рациональный контроль означал бы в данном случае эскалацию культурного консерватизма и социальную стагнацию. Страхуя себя от подобной стагнации, общество начинает рассматривать существующие институты рационального общественного контроля как традиционные и

поэтому иррациональные, отождествляя их с теми или иными формами символических сообществ (школой, группой «своих», конфессией, нацией, государством и т.д.) и подчиняя в итоге общей реформаторской тенденции.

Поскольку все в культуре «молчаливого свидетеля» ориентировано на сохранение существующего порядка «умолчания», то культурным ориентиром, эстетическим каноном, художественно-выразительным стандартом становится классика, но классика, задрапированная в одежды постоянных культурных переворотов и ежедневно меняющейся моды. Классика гарантирует уход злободневности от реальности, превращение актуальности в моду. Вечность смысла классики обеспечивается вечностью игры в нее. Смысл этой игры — сохранение господства умолчания. Классика поэтому всегда неизбежно эфемистична, загадочно высока, таинственно недосягаема. Как же можно следовать такому едва ли воспроизводимому образцу?

Понятно и концептуально оформляемая классицизмом идеология общества «молчаливых свидетелей» чаще всего основывается на мифе прошлого (прошлое таково, каково настоящее) и вере в будущее (настоящее таково, каким видится будущее). Ориентация на лучшее будущее (прогрессистский социальный оптимизм) предупреждает протест против настоящего, но еще в большей степени его предупреждает история: против силы законов исторического развития протестовать бессмысленно. Будущее при этом всегда диктуется прошлым; оно выступает своего рода «кредитом истории», расплатиться по которому невозможно. Не допуская автономии не только настоящего, но и будущего, классический идеал надежно обеспечивает свою непреодолимость.

Подобно любому другому элементу культуры «молчаливого свидетеля» классика служит отнюдь не тому, что она так шепетильно провозглашает. Заведомо далекий и нереализуемый классический идеал (не случайно он поэтому всегда отнесен в прошлое — не только далекое, но заведомо недостижимое, и оттого идеальное для классики время!) в функциональном плане репрезентируется кумирами и авторитетами, иногда совпадающими в одном лице. Но эти кумиры и авторитеты, для того, чтобы соответствовать репрезентируемому ими идеалу, также, в свою очередь, должны быть далекими и недосягаемыми для «простых смертных». В противном случае идеал исчезает, то есть исчезает важнейший (ценный, и потому ценностно окрашенный) регулятив социальной нравственности, в рамках которого ответственность за нравственные/безнравственные действия не несут ни деятели (ведь не они устанавливают правила), ни кумиры/автори-

теты (ведь не они действуют). При этом ощущение нравственной состоятельности общества прямо пропорционально степени безответственности нравственного действия. В ситуации тотальной нравственной безответственности нравственный регулятив классики достигает своей максимальной эффективности, так как остаются только одни действия, санкциям же нет места. Иначе говоря, *любые* действия становятся заведомо нравственными и ни одно из них не наказывается. В результате функциональная эффективность общества становится максимальной, а «высокий» мир нравственных ценностей от этого нисколько не страдает.

Именно в силу такого всепроникающего принципа функционализма культурная авторитетность постепенно превращается в культуру авторитетов, где любая «культурность» обусловлена простым социальным (или социально-психологическим), но не культурным фактом авторитета. И поскольку подобного рода авторитет реально соотнесен с настоящим, хотя идеально – с недостижимым прошлым, функционально как факт настоящего он оказывается отношением власти, а не отношением культуры. Таким образом, власть в настоящем, противостоя самой себе через недостижимый культурный идеал, отнесенный в прошлое, в действительности лишь укрепляет свои позиции, подменяя и вытесняя собой культуру. Культура становится фикцией, реальной жизнью которой оказывается власть. Но парадокс заключается в том, что реально, а не формально или фиктивно, власть в данном случае может существовать только как культура.

Эстетически это фиксируется тем, что *все* становится предметом искусства, и различия между пошлым и возвышенным стираются настолько, что именно пошлое и оказывается преимущественно предметом искусства как такового. Это отнюдь не умаляет, но утверждает, раскрывает во всей полноте недостижимую высоту выбранных классических идеалов. Кроме того, привлекательность эстетики «пошлого искусства» как апофеоза классики заключается в том, что в ней и с помощью нее каждый может стать кумиром.

*Валерий Перевалов*

### **«Человек»: прикиды звуко-чуйных значений**

В Океан-море определений человека нас волнуют звуко-чуйные значения. По Далю, чуть или чуютъ — «познавать чувствами, ошущать, чувствовать, слышать, особенно осязаньем, обоняньем, вкусом, также слухом, но не зрением»<sup>1</sup>. Если рациональность зрела зрением, оптикой света, то для чуйности прозрачные видения ума не столь важны, не играют решающей роли. В предлагаемых изысках приоритет отдается звуку. Мы существа глаголящие. Стихия звука весьма неопределенна, границы между шумом и речью трудно уловимы, постоянно ускользают. Речевую определенность звукам придает их сопряжение с письмом. Но главное для звуко-чуйности в том, чтобы ее значения были весомы для обеспечения самой жизни человека. Ее смысло-образы не просто переживания наряду с жизнью, а максимально тождественны ей. В пределе звуко-чуйные переживания и есть самая что ни на есть живая жизнь человека. Звуко-чуйные образы плетут ткань существования человека, а рацио и видение им верно служат, без страха за свое достоинство и без упрека своей чести. Чуйное переживание жизни самой в себе как волнующей и волнующейся у себя стихии, оваянной звуками, изначально ошущимо сознанием, интуитивно для мышления. На челне письменности, вооружившись веслами рацио и парусом логоса, предлагаю всем желающим пуститься по волнам и ветрам звукочуйности в поисках новых значений человека.

#### **Значение «значение»**

По инерции начнем как бы с методологического введения. Не со звуко-чуйного уловления человека, а с платы «выхода» (дани) достойному философскому сообществу, то есть с вопрошания: что зна-

чит значение? Но и в этих условиях ига «вообще» платим, плача, тем, что имеем на «плечах» (иначе поворота и тем более переворота в традиции не произойдет, останемся на твердью обетованном берегу логосной философии). Отвечая же звуко-чуйно на вопрос чистого рацио о возможностях значения вообще, исподволь отчаливаем от обустроенного в стихию неопределенного, возможно, неопределимого. «Поминайте иногда бывшего студента».

Итак, вменяется меню: на первое звуко-чуйное осмысление писанного слова «значение». Переживание его. По-русски. С чувством, с толком, с расстановкой. В нем буквы и слоги надо так смаковать, чтобы не только слюнки потекли, но и жизнь сама бы перестала быть мила, свет почернел бы, коли б в нем все не сошлось клином, все не слилось, не отозвалось, не заиграло б. Но и в пределе, часто за пределами, переживаний главы не терять. И рацио найдется на пиру жизни уха-горла-носа почетное место. В истине всего всем хватит (такова презумпция старта).

Звучание первого слога «зна» обычно легко и бесследно проглатывается. Разобьем его на «з» и «на». Значимы ли они сами по себе? С «на» особо мудровать не приходится. Это предложение — и очень объемное по смыслу предложение. Предложение чего-то, воспринимаемое «нающим» (дающим) как нечто нужное и положительное для того, кому сие «на» предлагается. Объем «на» не исчерпывается пассивом и вещно-наличным видом («на н-наку», конфетку съешь). «На» активно, действенно уже в очень вкусной конфетке «Ну-ка, отними!». И активность может быть устремлена к ясной цели, а может быть окутана поиском в неопределенном неопределенного, вроде поди туда, не знаю куда, принеси то, не знаю что. То есть «на» может быть наказом, выбором между очевидной гибелью в обретении совершенно невозможного «на» и наказаньем казнью (на-получи-казнь) здесь и сейчас. То, что «на» не всегда и во всем «на», правда (иначе все было бы иначе). Но правда и то, что вышеозначенное, слегка и мимоходом, разверзает слишком глубинные объемы, сложные контексты, вариации «на», в коих она с помощью других звуко-смыслов превращается в иное, не переживается как «на».

В стремлении учесть всяческие возможности в определении «на» и отлить их в непротиворечиво всеобщую форму строгого и ясного определения сказывается инерция классического логоса. Чтобы освободиться от самодовления чистого рацио, нужна «универсальность» наивности. В поле звуко-чуйных волнений наивность равна «на»-и-в-«на». Непосредственное и прямое сложение с собой внутри себя.

переживание «на» как позитив позитива (есть так (как) есть) таково искомое «на». Я звуко-чуйен в переживании из наива в наив. Заорал, на бел свет явившись, матушка покоит: на-на-на!.. свою н-н-ку.

В смакуемом звуком слове «на» следует за «з». «З» — звук звонкий, одновременно взрывной и тормозящий, резко останавливающий произношение. Переживается, по крайней мере, на мой первый слух как запуск, старт, быстрый отклик на зов и/или как решимость завершения, окончания (возможно, только паузы, отдыха в процессе). «Z»ет в английском алфавите буква последняя. В бескрайней амплитуде «из» и «за» опорной, хотя и подвижной, дрейфующей, точкой отплытия слышится «здесь» как место переживания. В наиве «на» «з» — это «здесь»: стой, получи, ищи «на».

Совсем не обязательно (эмпирически не просчитано и логически не выведено), но и не исключено, случайно, угадочно, что в «з» слышится достаточно резкий прерыв, грань одного звукодействия, являющегося, возможно, предпосылкой, началом следующей активности. Внутреннее напряжение звукового зова «з», не монотонно-плавное переключение, а взрывная преемственность в нем еще более акцентируется в единстве с другим, особенно звонким, согласным, например с «д». Здесь, здание, вздор, здравие и т.д. Замечательна серия взрывных согласных в словах в-з-д-р-о-г и в-з-г-л-я-д. Но вернемся к «на».

Чутье мне внушает, подталкивает к тому, что в единстве с «на» «з» есть редуцированное «здесь», зов: будь готов, где-то в этом месте «на». Но как потенция, как скрытое, как «до», которое на-до искать/уловить/получить. Можно предположить, что в сравнении со «з+да» в «з+на» больше потенциального, поискового, причем это находится в каком-то соответствии с различием осязательно-вещного и ментально-идеального. Здание налицо, а за-дание, за-дача — в потенции, как и знание. Правда, «зна» может быть и просто указанием-констатацией (через символ) присутствия: зна-мя, т.е. здесь мы наше «на» утверждаем — твердо, до конца (до «я»). Открыто, чтобы все ведали, даже если не видят своими глазами, заявляем: здесь наше, мы встали-стояли, стоим и будем стоять навека. До донца. Присутствие в «з», где наше «на», мы крепим нерушимо, утверждаем вечное пребывание, страсть расти и расти все без старости. Мы зна-мы — знамя суверенно-суверенное.

Что же предлагает искать/получить «зна» в «значении»? Вероятно, «че». В окончании «ние» нет нового, нет прерыва. Это повторяющееся «на», повторяющееся в продолжительном понижении «а» в «ие». Если догадка (мое чутье сплошь в дебрях, лабиринтах загадок.

играет в угадку по приметам, случаям, которые — не исключено — порой могут образовывать и весьма сносные с точки зрения радио ансамбли устойчивости, самостоятельности, гармонии и т.д.) правильна, манит нас в верном направлении к приемлемой в данной ситуации отгадке (не разгадке как универсальному ответу), то полнокровное «на» и «на» в понижении-распространении, но и в рассеивании и стихании истекания окружают «че». «Че» по звуконаписанию оказывается внутри «здесь», в котором «на» искать/получить надо. «Че» есть искомое «на» в «до».

Если здесь «че» таит «на» как исток нашего положительного утверждения, ради дления коего мы готовы пойти до конца, в(за)предельность жизни, то имеет смысл представить «че» как сердце всего слова, проникнуть в его собственную чуйность в конкретности «значения». Что же есть «че» в срашенности «значение»? Ответ просится на язык в озвучивании, если поставленный вопрос переживать в концентрации чутья («в контексте выводов») остальных звуко-смыслах слова. Зайдем от противного, от результата (интересно: результат (в чем-то) противен). Допустим «на» найдено, знамя водружено, изменится ли «че»? Непременно, иначе... Вот именно: «и-на-че»! Положительная связь, со-в-местность «на» и «че» невозможна, бессмысленна без изменения искомого, т.е. намеренное и найденное не тождественны, обретенное искомому как приемственно, так и противно. Оба сопряжены в процессуальности и результате, которые вмещают в свое единство не-что ненамеренное, неопределенное, «до» их актуального взаимодействия, но подключившееся к нему в самом процессе актуализации, может быть в силу случая, оказии. Но все же и указность налична и, направляя процесс, наполняет его искомым как найденным. Приемственности, срашенности в одно иначе нет.

«На», меняясь само, расширившись в удовлетворенном стихании «ние», наполняет «че». Как именно? «Точка» выводится дедуктивно и в звукочуйности: положительным наполнением, «а» из «на» переходит в «че», замещая в нем «е». Это превращение-замещение/вымещение «че» в «ча» среди «на» и «ние» прогрессисты определили бы как восхождение, а логики как отождествление (явно не строго однозначное и не всеобщее необходимое). Звуко-чуйно же, что случилось, то случилось. Двигаясь с начала слова «зна-че-ние» и с конца, обратно ни-схождению получаем «ча» как ис-полнение «че». Случился случай «ча». «Ча» — отгадка «зна-че-ние», в нем тайна истока, сердцебиения конкретности, срашенности звуко-чуйных смыслов да-н-на-го слова.

Общая динамика «значения» образуется из двух этапов. Первый состоит в указании-констатации: здесь на. Второй: меняет «на», исполняет «че» в «ча» и распространяется в «ние». При этом оба могут сливаться в одно, преимущественно первое действие, как бы не углубляясь в сердцевину слова, устремляясь от одного указателя-констатации «здесь на» к другому «здесь на», тем самым постоянно вынося «ча» за скобки, выталкивая за пределы значимости, образующую конкретность.

Когда объем «зна» ограничен, закрывается<sup>2</sup> для поиска и исполнения сердцевину охваченного «здесь», тогда в означении второй этап отличается от первого. Двойственность чутья придает глубину, магию звукоосмысления, объем тайны в произносимом внятно. Впрочем, и однослойное, редуцированное к поверхности соотносимых значений звучание является скорее спящей царевной, чем полым гробом хрустальным, полным отсутствием сверхсказанного. Если же в исполнении «здесь» поиска «че»-го-то в «ча» акцентируется находка, радостная встреча, то «ча-ча-ча» становится отгадкой самой по себе. Восторг от звукосочетания «кукара-ча» или «муча» не требует от поющего «предметного» знания с чем или с кем он встретился. Напротив, провозглашение «ча», особенно сладкое от запрета и преследования, часто резко идет на убыль, когда поющий узнает предметное, часто прозаическое значение того, в чем он утверждался, как у стилиаги, узнавшего содержание протестной песни его молодости «бессемемучи».

В большинстве случаев игровая связь между двумя слоями звукочуйности более взвешена, взволнованно дрейфует вокруг их стечения в подвижном перекрестье. Не могу судить о звукозначении «чача» для популярности грузинской водки, но мнится мне, что в признании народным героем Чапая без мистики звука не обошлось. Звонком должен быть примечен вначале, чтобы хотелось многим о нем молвить снова и снова, не особо стремясь различать правду от вымысла, ибо не приврешь — не расскажешь, без ошибок дела не сладишь.

Искомое исполнилось, «че» стало «ча» и встреча длится. «Ча» соедино здесь с... Ни с чем более кроме «с», ча+с определены, а предметность неопределена, метрика времени в том числе. Это не час на часах, именно потому, что на часах он, в массе опосредований вне звукочуйных. Это переживание связи с ча, его нельзя даже противопоставить «или никогда», отравить протекающее ограничением, выбором. Этот час часов не наблюдает, невозможно ему выходить из себя, собой оставаясь. Сам пройдет, как и пришел — наивна. Попытки прикрепить «ча» связями со всех сторон с любой предметностью, утвердить последнюю как устой, крепостную зависимость во всеоб-



ше универсальном «ча» призрачны, ущербно супротивны. Час-на сей-час, «С-ча-ст-ье» час-но. Даже час-тое оно не сплошно в звукочуйном осмыслении жизни. Страшно произнести: чаша непролазная счастья. Час — довольно для нас. Не совсем уже редкий, но и не невыносимо густой и вовсе не одинаковый во всем с остальными (не общее выражение лица залепят кисельные берега).

«Час» то полнится, то, ширясь или восходя, рассеивается. Эта пульсация перекликается с тем, что мы заметили в «значении» с «на», оборачивающимся в «ние» через «че». Угадывается напряженность их встречи и оборачивания-превращения во взаимодействие, согласовании звучания в целость слова. Перекресток «на-ча» или «чана». Здесь возникает — на час — динамичная устойчивость, в срашивании поиск и обретение искомого результативно стихают, образуются в одно, «образумливаются ради целого и в нем». Единение предполагает компромисс, допустимый прежде всего в озвучивании гласных (письмо вначале концентрировалось на согласии согласных, допуская тем самым изменчивость гласных, их большую валентность и вариативность в обретении смысловой целости, в образовании единиц дописменной речи). Наиболее компромиссна в союзообразованиях «и» и, вероятно, «ы» как придание твердости, нерушимости достигнутому единению.

Окунемся в шум перекрестка «на-ча» и «ча-на». Последнее как на-полнение «ча» успокаивается в чане, бывшем до сего часа полым, полным не «ча», иным. Наши переживания-чаны то полные, то полые. В Советской Армии новобранцев звали «чайниками», подчеркивая их первую, низшую ступень в службе, неумелость и зависимость исполнения «че» в «ча», наива понимания службы в ее официально-уставном и налично-обыденном течении. Чан(ы) более нейтрально к отрицательным оценкам, сказывается как «чаша» наша, общая, значимая в «час»е или как частно-приватная, обиходная, личная — «чашка». Чан, чашу как процесс надо постоянно чанить, порчу починять пополнением «ча». (У) На-с чин-по-чин, за-чин. «Че»→ «ча»=причинение, при-чал. Частота, способы, средства и формы связывания «ча» с «на» образуют «чанность», «Ч-ванность», «причашность» или более привычно для нынешнего слуха «причастность». Или на-у-чно «чин». Здесь фиксируется связь (и устойчивость ее) между «ча» и «на». «Чин» (как бы) гарант часов, того, что он наступит, и не однажды. Хоть раз, на час, значение наше исполнится чином (чаном), по-быть при-чин-на. Чиним(ся), причиняем и подчиняем себя и других от порчи «ча», раздаем и пересдаем чины вокруг общего «чана», вырываем только себе или можем мимо пронести ту или иную чашу, пере-

полняем ее через края и опрокидываем опустошенную до дна или разбиваемую вдребезги. Чистим, частим... Мельтешение и круговорот, возведение и сокрушение чинов в звукочуйном чане.

«На-ча» передает, сеет ее же волнение как процесс, процесс, протяжение с определенности какой-то тянущееся. На-ча чанить. Полнится начинкой, искать чем бы при-чинит(ся). Счас сказанного достаточно для осмысленного озвучивания пульса срашивания «нача» и «чана».

Не лишне освежиться в струе чи-стого звучания «чи». Посмаковать музыку слов, полнящихся магией от непредметного произношения. Чио-чио-сан. Для тех, кто не выносит бессмыслицы и околесницы, позволим напомнить фамилию одного приобретателя, чинного необычайно со всех возможных и еще более невозможных сторон. Чую гений Гоголя, одарившего покупателя мертвых душ самой чиновной фамилией. Несравненно и незаменимо: чи-чи-чи! Душка Павел (или Савл?) Иванович! Многое хочется услышать из уст господина Чичикова, да умчался, говорят, на птице-тройке и час нашей звукогимнастики истек.

Остался в конкретности значений «значение» последний шаг. Решающий. Существует ли «значение вообще», потусторонним «само по себе» или лишь в единстве с поюсторонним, с более или менее исторически конкретными, самостоятельными, совершенными образованиями? Отвергая зависимость от рациональной обеззвученной оптики, утверждаясь в стихии звуко-чуйных переживаний случая «ча», я вслушиваюсь во второе. Существование-вслушивание в случай за случаем. Ответить на вопрос, что есть «ча» вообще без «уточнения» (=смены принципов мировзаимодействия) кому принадлежит сердце «значения», как оно бьется в разных лучах счас, нельзя. С этой интенцией звуко-чуйного переживания значений перекликаются и выводы современной логики о неполноте формализации и нерешаемости многих проблем без выявления их соотнесенности с субъектом. Собственно, все мои рассуждения о значении были пропитаны тем, что они (со)переживаются кем-то. Настал час артикулировать специально их носителя. Знамя значения на ось нос(а)-и-тела вчинить. Звуко-чуйно «че+ча» — процесс ис-полнения и у-текания, пульсация закрыто-открытого дления их носителя-актера-деятеля-субъекта, его самоотождествления в различениях и разностях, сопряженное с различением развития усложняющегося тождества, с идентичностью самовитости. Проще с «мы» и «я». Звуко-чуйно образуется «мычаяние».

Ну, что получил! Домыкался до мычания! Прост, как мычание! Оскотинился!

Что делать, из звуко-чуйного переживания словленного не выкинешь. То-то-и-мызм. Но и Вы-то гордецы какие! Свою особенность ни с чьей другой особенностью сопоставлять и измерять не желаете, заранее утверждаете, что Вы не от мира сего. То есть воспроизводите ловушку потустороннего «вообще», исключаете себя, любимого, из мира исторически-конкретных естественностей. Воля Ваша, а я от простоты мычания не отказываюсь. И бог обращался в быка — Европа началась с ее похищения Зевсом именно в этом облике. И скот был вовсе не мифологическими ваучерами, а съедобными в день черный деньгами. И первая буква многих алфавитов «а» первоначально означала быка, алеф. И много еще чего можно сказать о чайности мычания в жизни людской, не так-то оно просто, не так непереносимо обидно. Для начала вполне могло сгодиться. Но ссориться с гордостью человеческого рацио не будем, тем более для звуко-чуйных переживаний выбор единственно верного начала и строгая непрерывность однозначно друг за другом следующих логических выводов не столь судьбоносны. Оставим «мы» в покое, займемся любимым «я».

Я — чаяние, погруженный в волнующуюся и волнуемую меня стихию «че→ча», шепот, ропот, бури завыванье з(десь) «на-ние». Значения есть чаяния, встреча с на-полне-нием их и рассеиванием исполненного в поисках новых встреч в и-на-х здесь, в откликах на частый зов счастья вплетается мужественный ответ — я-зык самовитости носителя чаемых значений.

Как быть, если мое чаяние заключается в том, чтобы отвлечься от всех-всех остальных-чаяний, кроме чистого значения в себе и для себя? Вложить свое «я» в обретение и накопление таких отрешенных от других чаяний значений, в абстрактное знание. Значение без «че→ча» есть знание, отвлеченное от всех мет физических, есть абстракция Мета-физики, мышление в себя и для себя. В утверждении его говорят о воле к знанию (и «воля» вне чаяний неизвестно что и откуда взявшееся), а знание-то само якобы только в чистоте самодовления существует. Когда же мета-абстрактное знание утвердится в расширяющемся эго-центризме, в перестройке значений чаяния по своему, и о воле забывают, мышление машинизируется в самонарастании. Правда, о воле вспомнят, когда придет пора воплощать Знание оттуда сюда, тогда пробьет час воли к власти «сверх» над сырым сырым миром. Но о чаяниях людей и вещей (не все же они «мертвые» и все не «первоматерия», готовая воспринять внедряемое с охотой и любовью) и здесь предпочитают не вспоминать, не дают им свободы бытия и самовыражения. Внутри границ абстрактного знания замкнутость на «я» забывает о своей неразомкнутости, неразмыкаемости

с на-полненным чаяниями «я»; первое мнит, что возвышается путем отстраненности и принижения второго. Такое знание есть здание, обиталище отрешенностей, абстракций как самоцелей, пребывающих вне стихий, в вакууме чайний. От-чаянное знание. Но не абсолютное, не ото всех чайний бесповоротно и окончательно отрешенное, так чтобы нас нет вообще, а оно бы осталось, даже бы освободилось от забот просвещать инобытийное своим воплощением в него. Дерзостное чаяние возвести здание абстрактного, но не абсолютного («вавилонского») здания на своем месте необходимо и возможно, и именно отрешенность — на время — от пульса остальных чайний полезно и эффективно для него и в «смягчениях» несоизмеримостей, в обусловленности восприятия его результатов для носителей всех чайний. И лишь самодовление — не самостоятельность, не самодостаточность, но именно и только самодовление, чистота (якобы) совершенства замкнутого (изолированного, негативного вакуума от всех и против всех «ничтожеств») — выталкивает и замыкает абстрактные знания ума в заумь Абсолюта. Там он обнаруживает себя в объятиях веры, которую трактует как сверхразумность. Не первосортность в зауми сводит ум с ума (или тянет назад из зауми?) вопросами о том, как ужиться с абсолютностью веры? Что есть знание и зачем знать? Мучение о своей сути, о родности и чужеродности, распятие в «началах» и «концах» от-чаянны для знания, дерзнувшего отрешиться от чайний живого. Пусть добровольцы-гордецы мучаются (чаю и они не избавлены от участи мычания на свой лад) проблемами «чистого» знания; я не чую, разрешим или нет вопрос сей сугубо рациональными способами и средствами. Для звуко-чуйной глуши тот вопрос не вопрос, а всего лишь вопрошишко. Знание — как постоянное, устойчивое (контролируемое — для управленцев и отцов-командиров) значение пребывает в свете чистого разума, определяется его концептами, структурой, формой и свет этот ослепляет, скрадывает зависимости знания от пульсации «че→ча», на-полнении чайний своего живого носителя: мы, вы, я. Ответ проще пареной репы. Если чуют, то знающий — знать. Чаю знать, чтобы знатно чаять. Чающий знатно знает чаяние в подлинности здесь и сейчас (в Идее не обязательно). Значение значимо как жизнь, иногда больше жизни, своего искателя-носителя в его чаяниях. «Что» — и в абстрактном «вообще» — напряженно (диалектически, не без труда, не сразу, не с теми, не так) совпадает с «для чего», «за-че-м» в «кто есть и кем надо быть», день на-полняя данью чайний.

В контексте звуко-чуйного смакования «знать в Знании вообще» приоткрыла тайну своей чистой «замкнутости», призналась в у-вязности нераздельной с чаяниями кого-то. Удельный вес и динамика

значений слов у Знания вообще отличны от сих параметров в «восторгах» чаяний. Генеалогическое древо и статус знати от-чаянной не те, что у знати чаяния, важна в первой — суший пустяк, а то и небывальщина во второй. Переключки несоизмеримых (в строгих однозначностях), транзит меж ними, изменяющий своим вторжением волнение обычных границ сосуществования — все особы сиятельные, чинные и чопорные, требующие знатного почтения, соблюдения почитания во всех деталях и тонкостях. Не будем их тревожить, довольно им докуки нашей.

Добавим напоследок пару примечаний, следов, отметин звуко-чуйности в гнезде значения «знание-чаяние». «Знак»: здесь «на» (исходная в поиске, довольно неопределенная направленность) усилена и более точно, жестко определена в направлении, ограничена конечностью — «к». «Знак» — примета, метка, пред-угадка чаяния, его орудие-оружие, средство достижения, входящее в на-полнение, в цель-целое. Вооруженная метами в примеченное чаяние примечает, привечает места, где оно исцеляется, наполняет свою полость полнотой цели. Знакомство (знаков ком) позволяет чаянию — ум-е-ло умному, мышцей ума владеющему знатно — быть метким, метать в цель целно, без промаха. Вы-метаясь из себя, полнится больше и лучше пораженным, вырванным «из вне и мимо нас» бывшим. Приметно-приветное чаяние поразительно встречаемо<sup>3</sup> выскакивающим вдруг перед ним. Здесь не зевай: чтобы означиться в его противу-знатности и обознаться (утратиться) в своей, от-чалить от себя прежнего ради в-ча-я-ния во вне, оборачивающегося тобой буд-ним, т.е. настоящим-будущим. Будна набута (ныне «обут», полон «на-на», истекающим в будущее). Ух, пора передохнуть, приправить наполненность чаяний тишиной и покоем. Здесь чаяние молчание.

Не тут-то было. Критик всегда сверх любого верха, одно слово — профессиональный супер. «Логика никакой. Начал неизвестно почему отсюда, привел, нет, оборвал в никуда, видишь ли, молчания вдруг захотелось. Кое-как плел что-то, скажем мягко, полувнятное, где густо — где пусто, кидался из стороны в сторону. В общем, чудил. Не то что закона, мало-мальской регулярности, повторяемости в той... как ее там? да, в звуко-чуйности (ну, и названье, прости господи) не просматривается. Калейдоскоп встрясок, гам переключек, произвол, каприз — к→приз! — фу ты, черт, никак заразился — крайняя необоснованность переливов-перепрыгов в звучаниях слов. Измени букву, написание буквы, разбей иначе слово, переставь ударение — из-за любого такого пустяка Смысл изменится, вернее, исказится, рассыплется в пух и прах. Кратилово течение: не успел приметиться, а уж

утекла примета (предмета нету! — точно, с ула сошел). Гиперинфляция смыслов, вакханалия, случай на случай скачет и от случая к случаю случает. Хаос...»

Пока я чаялся в молчании, Критик (во мне) не унимался. И не уймется ни на минуту. Впрочем, так ему на роду написано: непрерывность тождества. Прерыв равен гибельной опасности пропасть в пасти бездонной разности, потерять нити следования от истока к устью. Сосредоточься на определенности (почти пред-определенности) необратимого, плавного, ясного, четко руслом ограниченного тока речения от истока до устья, однозначно утверждай всеобщность и необходимость внутренних связей целого, но о началах и концах молчи. Ибо в начале есть начало начала и т.д. до бесконечности. Конец конца аналогичен. Неопределяемую неопределенность их выносят за скобки постигнутого (в возможностях Вообще). Поэтому если логика не чудо, то только потому, что в ней утрачено (не исключено в сознательном договоре умолчания профессионалов о самом-самом, о своей ахиллесовой пяте) чутье на чудо. Атрофировалась чуйность «на» и «да»: надо, дано, день в день, надень, на-на, да-да. Чудо есть чутье «да» в его потенциях «до». Я хочу быть чудачком, хоть однажды, пусть совсем случайно.

Через случайность и в ней я пытаюсь приоткрыть тай-ну (ну-ну тай) чуда, вернуться к истокам интуиций рацио, возникающим, как мне мнится, из образований переживаний воображения. Образы воображения не в видимостях рацио, а в звуко-чуйном проживании, сплетающих саму ткань (не видимые рисунки на ней) жизни. К чуду ведут следы звуков живого языка, отпечатанные в письме. В этом шуме-гаме не могу не чудить, не гадать, не воображать, не измысливаться из мысли, не прикидываться то тем, то этим, не кидаться в омут нечаянной встречи незнамо с чем и кем. Ошибаться не хочу, но без сбоев, сшибок и ошибок, про-махов в поражении-заражении приметозвучания, увы, не обойтись. Искры вы-шибают(ся) ошибающимися, они выше — в Вас, нас не от-торгнувших лучи случая лучшего.

Если затея сия взволнует других, они ее подхватят, поддержат, выправят мои ошибки, залатают дыры, пополнят пустоты, не избежав и сами неточностей звуко-чуйного переживания. Если затея заглохнет, то любое меткое звукочаяние будет не гранью истины живой, а чудоковатостью одиночки. Не признающие звукочаяного слова смысла, чайтесь иначе, от-чаянием логики формальной, например. Не хочешь — не случай, а забаве дитяти не мешай. «Вообще» прощай, не чай лихом. Я продолжу чайть звукозначения сейчас. Сей час! Чёс, сечу логической косматости слов в чане своем проведу.

Какое молчание испортил, логак! Глянь и оставил бы чудик торбу писаную не озвученной, но супротив суперкритическому умнику попер на принцип, он же случаи сличения чайний чинов. Выиграло ретивое: логоснусь на всю катушку, просмакую косточки, системообразующие слова Аваса доцента до цента.

Пан запаниковал, как Паниковский: «А ты, кто такой?» Да такой же, какой и Вы — Человек. Спасибо, за подсказку-указку. Начну чес с почтения «человека». Сейчас сей час? Чайния человека.

### Чаяния человека

Не счесть томов, не обозреть умов логосно и не очень логосно стремившихся определить: что есть человек. Без ответа на этот вопрос, попадешь в тупики незнания очень многого. Мнится, что Пилат не знал, что есть истина, из-за презрения и равнодушия к человеку. Изверг звуко-чуйные возможности из его определений, заведомо отнес их к ничтожеству как в цивилиности, так и в варварстве, как в кладе, гладе и смерти, так и на троне сиящей удачи — все суета сует и всяческая суета. Равнодушен, ибо скептически оценивал потуги рацию выбраться из лабиринта проблемы: буди взят человек сам по себе как мера всего и вся, буде приобщен и поднят до Космоса Природы и Богов бессмертием у(ю)ных, сильных и прекрасных. Есть ли среди людишек — и были, и будут ли — Гераклы, смертные бессмертье Олимпа обретшие? Нет, говорит наблюдение и опыт, знающий «кухню» дворцов. Не было вовсе, то басня, забава пустая — точку рассудок холодный поставит.

И все «в воле к знанью» о человеке писали неугомонно блестящие строгостью точные перья, в фундамент клады рассуждений определенья рассудка (разума, логики). Но для чайний печи царство строений логичных тридесатое ныне.

Учуйного в очаге значения «значений» достаточно для начальной ориентации, первичного прислушивания к тому, в ком он трещит и трепещит, чьим зна-ме-н(и)ем является. Не лишне познакомиться ближе. Раскланяться, протянуть рекомендации от лиц известных и уважаемых. Звуко-чуйные смыслы «значение» представляют чаяния «человека», зовут любить и жаловать.

Начинаем смакованием звучание слогов конкретности (срашенности) «человек», пытаюсь разжевать каждый из них до изюминки особого веяния. Че-ло-век — так представляет нам предмет современная грамматическая разбивка слова на слоги (молекулярный уровень). Если оставить в тени (вынести за скобки) смысл «че»→«ча», обнару-

женный в слове «значение», поскольку мож. в случае с «человеком» эта молекула звукочуйности проявит иные свои свойства (валентности), то проникновение в загадку «человек» легче всего начать с последнего слога: «век».

Век — 100 лет жизни в современной метрике. Не многие называющие себя «человек» дожили до столь почтенного возраста, да еще сохранив ум и память, вообще какое-либо значение помимо долгожительства. Всеобщий, кучный «демократический» подход к наделению значением «человека» подавляющего большинства не доживших до 100 лет людей предполагает уступчиво-мягкое толкование сего значения: не как эмпирически-фактического рубежа, до которого дожил или нет претендент, а как пожелание (зашевелилось в тени «че») прожить 100 лет и более. Следовательно, «век» не жестко фиксированная единица времени. А неопределенный срок (долго ли, коротко ли; но чем дальше, тем лучше при тех же условиях) жизни в значении «человек». Если же мы разложим молекулу «век» на атомы согласных, редуцировав главную «е» в направленности от первой ко второй, то возникнет, выявится как на проявленном негативе, остов слога-окончания: в→к. Направленность, скорее всего идущая изнутри активность= «в» к чему-то= «к», можно трактовать не только во времени, но и в пространстве, таким образом максимально расширив диапазон значений «век», что и есть возведение его в философский — универсальный — статус. Направленность, устремленность того, что дано каждому из нас, скажем «жизни» как непосредственно чуемой при всей ее неопределенности, к чему-то — прямо ли, криво ли, достигаемое ли постепенно, капля за каплей или враз и полностью. Последний вариант очень похож на чудное мгновение, в котором бы желательно было остановиться и остаться навсегда<sup>4</sup>.

Прекрасный человек — мгновенен: миг на век = навек свеяны. Миг=навек. «Мгно» — это перестраиваемое веянием «много» и свеянное так, чтобы, вместив весь позитив века, в пределе бесконечного, законсервировать его герметично, замкнуть абсолютно в переживаемом чаянии, исключив веяния остальных чаяний. Чудо часов не наблюдает, ибо само есть час и только сейчас. Миг-навек, или мгновек — это полная и окончательная мера человека. И коль он измерен совершенно и смирен со своим мигом-веком, то, сколько сие веяние ни длись, это его с-мер-ть. Смерть как позитив полного исполнения чаяния, совершенно тождественного повторения совершенного образца в бесконечности.

Простой, обычный-живой-человек мигает, моргает веками, мигами-веками. Живые затворяют на крепкий замок веки умершему, как двери дома закрывают: пока длится сон, будь (с)покоен. Отворятся



ли века для пробуждения вновь в новую жизнь, будет ли в ней чудный миг=навек? Моргание веком требует особой силы. Опущенные до земли веки Вия поднимали его сподручники и могли помочь сморгнуть (какими?) глазами своему начинщику-зачинщику (шефу) нечестью только в ночи. Ясно, что сила пробуждения в ясности ясной — особая среди особых, исключительная: чудо чудное, диво дивное.

Специально математически и логико-рассудочно необработанное, житейское понимание человека, получающего все разом, говорит о «неотъемлемости элемента» неожиданности, вдруг происшедшего: и веком не мигнул, не успел сморгнуть. «И ахнуть не успел» — у И.А.Крылова о встрече мужика и медведя. Чаемое чается, но случается нечаянно. Если нечаянный миг-век положителен, то в нечаянной радости сияет с-ЛУЧ-айность. От-чаянный логос подчеркивает в случайности прямо противоположное и стремится исключить ее из непрерывности «вечности самой по себе».

Звучоуно «человек» век част веча «на», веч-но-сти с-ЛУЧА-ев жизни. Мигающий веком чает стать в счастье и смерти (обыкновенной, коль она неизбежна) мгновеком. А-вось в пределе случается как «весь», полнота, целось. Отморгавший своими веками, перестает сам поднимать и опускать «ве» чайний в «к» случаев, застывает в покое и хладе, есть «часть» «морг»а и предается (должен быть предан) другими в этом не-чаямом сне (вечном?) условиям хранения клада драгоценного — на кладбище.

Увы, наш «век», как любая направленность, конечен. Окончание стремлений человека двойственно: предполагаем жить и вдруг умираем. Логическое и чаемое переплетаются и перекликаются, обращаются друг с другом и друг в друга. Прерыв «в→к» наступает как в максимальном достижении всего того, чего добивался, как и в обычном, неполном истечении: недолюбив, недокурив... (а надо бы еще на дыбе чайний помяться). Правда радио (неосознанно упивается), что позитивная полнота свершенного и застывшего в изолированном совершенстве от иного, хотя бы «ничто», есть жизнь вечная, а не смерть смиренная. Но именно в исполненности «вечности» по радио обнаруживается его зараженность чайнием (лишь самого себя) и тем самым почивание «вообще». Вотче его избавление от чайний: от самого себя в себе не убежишь. И поэтому через то ту, то через другую отстраненность логос, в самых от-чаянных единицах его проступает тяга и связи с мистическими и дьявольскими силами, высокохудожественной образностью, житейскими приметам. Упокоить навек шута звуко-чуйности в хрустальной полости логоса не удалось (не тогда ли началось искусство, когда тишь туши жертвенной вдруг ожила в случа-

ниях, кривляньях шута?). Как бы ни случилось, что случилось, а человек смертен. И как миг, чудом полный, и как попусту веками проморгавший. Туга тетива лука жизни не трепещет в смерти самозвонами чайний.

Скорбь безутешно горбная и немая распечаливается первым вскриком чайний входящих в век-миг. Печаль всегда чуть-чуть светла, искрится, переливается, мерцает. Застылось хладная, окоченелось по ушедшим в тень и немые отгаивает пока много тех, для кого конец чайний не конец, а очередной венец мига-навека.

Нас пульсирующий миг-век ведет из последнего слога «человека» в слог срединный. Раз последний слог оказался сосредоточенным на звуко-чуйном осмыслении процесса в его конечности, то не исключено, что срединным слог окажется в конкретности значений «человек» сердцевинным. Что же значит «ло»? Или менее длительное, более оконеченное, удовлетворенное звенью собственного полнозвучия звено «ла»? Что же это за жизнь, сердцевину чайний которой составляет «ла-ла-ла»? Или еще мягче: «ля-ля-ля!». Или совсем умильно-ласкательно: «лю-лешки-лю-лю!».

Видно, автор совсем «ай-лю-лю!». Решение проблемы человека — дело серьезное, объективное знание его сути предполагает обобщения разнообразной массы тщательно выверенных фактов, логически строгих построений, раскрывающих необходимые законы его существования в мире. А тут какие-то вздорные сантименты, ускользающие от точно однозначной фиксации. Всяк звучит по-своему и даже наипростейший всякий раз наново.

Такие серьезные претензии я воспринимал очень серьезно, я бы даже произнес сурьезно, да боюсь сие покажется дразнилкой многочтиму оппоненту. Оставляю за ним право изучать человека по-своему, во всей мощи и блеске научной классики. Сам же, как малый несерьезный, буду продолжать понравившуюся мне курьезную затею. Есть ли у меня аргументы в пользу того, что простофиля, но не круглый дурачина, надоедливый, но в общем безобидный («социально неопасный») чудак, всюду дудящий «ду-ду»? Можно долго было бы рассуждать о моих попытках, в чем-то небезуспешных, решить проблему «человека, индивида, личности» рационально-научными средствами. От того опыта я не отрекаюсь, он дал мне то, что не смог бы дать никакой другой вид исследования. Но это совсем другой предмет и подход, чем нынешний сказ. Сейчас я блуждаю по джунглям иного леса. Мну поросль почв вне радио-логоса. Каждый в своей суверенности — это два мира «человека», в евклидовом пространстве они «параллельны» и несоизмеримы: то, что одному впрок, другому —

в смех. Иначе бы каждый из них не был отдельным лесом в бесконечном заповеднике «человек». Зачем заранее, априори узить его свободные за-пределы до одной-двух граней, например: рациональное (формальное, диалектическое и спекулятивно-теологическое) и иррациональное (чувства, воображение, вера и воля, предавшая радио ради собственной самости и власти). С точки зрения классического радио подобные различия и разделения очень легко предстают как раздоры антагонистов, которые позволяют узнать другого как супротивника, сохраняющего самость лишь в изолирующем обособлении противостояний остальным. Суверенность каждого пропитана страхом гибели в подчинении иному. Дилемма либо все свое, либо сплошь чужое, либо свобода, либо рабство — неискоренимая черта классики. Поэтому, чтобы уберечься от падения в эту смертную пропасть, чтобы повысить возможности рационального осмысления бесконечного разнообразия человека, чаю, нужно радикально усовершенствовать понимание радио самого себя, своей сути и способов ее выражения, более четкого осознания своих возможностей, средств и условий, границ и преобразований при их переходе. Надеюсь, безусловно придется — и не раз — и мне пуститься в чащобы рационального в поисках истин человека. Пока же уместно провозгласить наряду с исконным в философии суверенитетом Радио суверенитет Звуко-чуйности с признанием незаменимости и несоизмеримости каждого из них в своей отчине.

А почему бы не прислушаться к «ла-ля-ля» и «люшеньки лю-ли»? Не способ ли это русского человека сжиться с неисчислимыми, бескрайними, далеко не всегда приветными просторами своего обитания, придав им уменьшительно-ласкательное именование? Пронзенное малым, но искренним чувством приветом, разве не должна эта огромность ответить приветом чающего? Поле страшно как полище, но полюшко до боли, до слез благодарности и умиления уютно и навек свое. Не чуждо и мне слишком чаемое. Когда хорошо, напеваю с молодых лет молодым гласом именно «ля-ля-ля!» в разных вариациях. В люльке, с теплом и лаской с млеком матери впитано и укорено это до всякого разумения. Разве не светлеет, не становится радостнее на сердце суровым, заматерелым в битвах мужам и седым мудрецам, когда они слышат наивный детский щебет? Не он ли оказывается самым цепким и крепким на крутых обрывах жизненного отчаяния? Может, философу Фоме не хватило при встрече с Виём не только осенения крестом, но и смешинки простодушной? В распевании простых звуков человек не менее свободен и самостоятелен, чем в логических умозаключениях. В конце концов и во всяком случае радио провозг-

ласил человека свободным в том, что не ущемляет свободы других «я», и по сему имею право на «ля-ля-ля!» в сердце своем. Пою и лепится в чаемых звуках радость, от переживаний розой веет. Завтра будет завтра, а сегодня, распевая, сердце молоденелось. В младом чаянии уделялось, терялось в уделе «ля-ля-ля», не мысля княжество свое покидать. Можно счесть «ла» в качестве «миг-навек», одного из концов-венцов человека. Не формально средний слог слова, где звучание безразлично смыслу. Особенно в женских именах: от праматери Лилит до нимфетки XX века Лолиты. Лотос и лилия. Звуко-чуйно это осмысленное переживание, недаром мелодичный припев был олицетворен славянами в живое существо — в Леля. Для начала достаточно переживаний, чтобы почитать «ло», «ла» в контексте «века» как с-вершения в конце-венце «миг-века», так и в сплетенности с приоткрытым выше наполнением «че→ча» «значения» сердцевиной «человека». Ал-ли-луйя!

Связь между слогами «че-ло-век» становится все ощутимей, плотней. Но обладает ли их неразрывность эластичностью? Не приоткроются ли прибавочные смыслы в слове, если поиграть смещением привычного грамматического деления его на слоги? Если молекула-сердце «ло» притянет к себе, например, атом-букву «в» из молекулы «век», получится «лов-ек». Направленность к-«к» сохранится, но станет более неопределенной, расплывчато-распыляемой в неисполнимости. Например, «поди туда не знаю куда» как поди затем чего, скорее всего, и не надо никому совсем, лишь бы от тебя навек избавиться. Здесь в ушербной молекуле «эк» («е» обернулось в запредел неопределенности нескончаемого «э») еще сохранена направленная инерция посылы, зависимость от «в»: эк послал, не вернется ни за что. Ясно, что от личного посылы за Можай (в невозможность) до массового «зэк» помола нужна сила воли государственного насилия. Ядерный всплеск эмоций в матерном посыле не столько посылает, сколько впечатывает адресата и смысл слова концентрируется в экспрессии «гвоздения», а не в значении. Экспрессия эмоций стушевана в обращении «чел-эк», к слуге в трактире, половому. Уничтожительно снисходительная презрительность подчеркивает, что сила чаевых посылного в покорности «чего изволите?». «Чела-эк!» не звучит гордо, звукопись «иконы» нередко перемежается икотой.

Убывание в одном месте соответствует прибавлению в другом. «Ло» обретает внутренне-напряженную направленность и определимую целость, способ образа жизни сердечного пульсирования человека. Ло+в=лов. Устремленность «в→к» истекает из «лов». В развернутом смысле звуко-чуйности «в» вибрирует, сжимается и разжимается, выстреливая в направленности к «к». Че-лов-век.

Человек-ловец, ловчий. Его «че→ча» осуществляется в ловле миг-века. Не проморгай улов, лови удачу мигом-навек, лови, не устывай, много-много раз! Поймавшему сейчас счастье — слава! К славному ловцу лов льется лавой, случай за случаем так и прет, так и прет сам в руки. Зависть не таких удачников и неудачников — тень на плетенья полного лова. Полная уловом полость лова — лиха, полая полость — хила. Доверчивые, простодушные чтят славой лихого, удалого ловца, лучатся его успехами как своими, «греются» словенным как обещаемым.

Английское love, любовь, по-русски читается не «лав», а «лови, лов(ы)». Эта переключка любви, славы и лавы случайна-символична: жизнь, лайф=кайф. Охота пуше неволи. Лов — охота вола волком (не здесь ли «собака зарыта» воли?). Охочая жизнь ловом ала.

«Вначале было слово» — любят говорить книжники. Неявно придавая словесам веса побольше, теща гордостью себя, ореолом славы сияющей облекая свое дело, погруженное, если им верить, в тайны духа неизреченные. Я в наивности хлеба насущного чаю, что один из корней тайны сей замечаем в силу очевидности и привычки смешать поиск смысла по ту сторону — сразу и навсегда. С-лов-о(а) с-лов-и — связь, единение с ловом, охотой «че→ча», начинением счастьем от улова. Словники-ловцы с-лова, деятели «удвоенного» лома. Для них слова телесны, они ин(внутри)-тел-лект(слов)-уалы, охочие до счастья в ловле значений вне тел, означенных в них. Для них «слова, слова, слова» полны веса-словеса. Славный словник-словесник. Язык — веси словес. Полнота и устойчивость веса слова — весть. Вес удач, случай счастья в словесах, добротность, своевременность и уместность вести определяет(ся) его «ла», чаемостью, у-лов-ленностью, направленностью и длением в миг-навек, чудностью. Звук «в» крепится напрочь в «б». Нерушимое «вла» предстает в сиянии славы как «бла». Триумф словесников, вечный итог и шествие истин их лова, оказывается в лесах звуко-чуйности «благовестием», божественным Словом. ...И Слово у Бога и Слово-Бог. (Заметим, слово=Слог.)

Для начала о слове словников достаточно. В начала (сколько же их?) лова внесловесного вернемся. Здесь ловчий ловко ловит «ла» в лаве славы, в случаях лада лихих охот и хилых пятен на солнце-сердце, полости — пустой завис(без веса)ти неудач, неслучайного.

Есть ли звукочуйные переключки сердца «ла» с исходным «че», сплетающими их в единение тугого ритма «человека», выбрасывающего устремленности «в→к» в причинение-начинение полнотой «ча»? Вспомним, помнем значения, близкие к «чаянию». «Греза». — Сейчас переключка не слышится. «Меч-та». — Мета, при-ме-ча-тель-

ность «то»йности, призыв метать во что-то достаточно определенное — та, а не другая, не иное «то». Мол-вится (против лома мол-вы нет приема), что выделенное мечтой лучше добывать мечом — с угрозой вырубить-вырвать из его спонтанности. Символика меча сочна, обременена в истории значениями, судьбоносными смыслами. «Ч» в мечте-мече звуко-чуйно поддерживает устремленность «человека», нацеленность чинится определенной случаем тойностью. Но сопряжение их ничего не добавляет, как бы прозябает зерно кликов до оглашения в одном. «Надежда» — на-дѣжа(в)да, над-еж(ели)да — подбодривает (над-дан) и укрепляет. Ежели случай — еж колкий, в «да», множит над однождностью однодневных попыток слова. Негативный случай — тоже результат, не пустополость изгнанного в узы беспамятыства, а нечаянная бездна к(а)призной славы. Ее приза доби-ваются настырные, упорные, смелые ловцы, претерпевшие «ежа», до дна мечтавшие: «да на до дна!». В безумстве храбрых надежда умирает последней и возрождается первой. Ежели сейчас, ныне=но-не, не уловлено «да», то над-дай, не остывай в унынье, кати «ежа» клубком путеводным, пока через много-много раз не наступишь в чаемый час. Труднее, в ежели «на-на» окружить благосклонность ежа, колющий шарик, каприз случая с двух-всех-сторон «над» и «да», обзавестись устойчивостью исполнения заветных чаяний.

В надежде мечта упрочена. Крепится постоянно, сквозь раз-ные еж(и)ели напрягает как бы сверху, с удобного «над» нацелена как надо, в «да». Упругой тетиве лова «ча» надежда придает звон, сверхупругость: над-да-чи. NB: по-мни ежа ежели.

Все же и в грезе, и в мечте, и в надежде душенька не чается с ловом «ла» той охотой, которая пуше неволи. Звучочуйно залалится и сладится, когда на волнах памяти словим еще одно значение, близкое «чаянию». Желание. Не еж среди елей. Здесь «ж» изнутри «ла», в любом случае. Чую и чаю «ла» жгучее. Самое само, от коего не спря-таться, не деться в чаяниях. Не близкий синоним-сосед, а родствен-ник, кровный из кровных. Мы одной крови. В чаяниях человека и желаниях «ла» — перекресток, очаг единения. Лани лада — случай человека, его «жа-ча», его чижиком живой зачин и (на)чин.

Невероятное сближенье. Хотя оно проливает свет, почему именно эту пичугу неустанно пыталась молва «где был?» и удовлетворялась его искренними признаниями о том, чем он «пыжился».

«Же-лань-я» неисчислимо сокровище для постиженья сердца и тайны че-ло-веков. Произнесем известное и избитое выражение: «В крови горит огонь желаний». Таскать не перетаскать звуко-чуй-ных смыслов из сей «пошлости» (ходит с нами всюду, неразлучна, как

ть дневная). Заплатим пошлину истины, отметив вскользь одно из именовании огня: п-ла-мя. Для продвинутых эрудитов — плаз-ма. Желаете скакнуть с ума? Сумасшедшая переключка: горла, т.е. буквально «горы «ла» — это горло». Чушь! Но горе и уму, чушью пренебрегшему. Пламя желаний, звуком трубящее горячо и гордо, разве иное, чем горло: горловина лавины «ла». Гор-н, гор-(а) на, горнее — увязываются в звучании с наполнением горла. Гулливер для лилипутов — человек гора, бездонного для их закровов горла. Отверстие, извлекающее громовые, оглашающие весь мир звуки, выдает на гора гордость своего горно-горнего «ла».

Но не будем задиаться, гордыней пыжиться. Просто констатируем, что в «же-лань-ях» возможны невозможные открытия. Для умозрения чудо-чудоковатость чудовищная. А звуко-чуйной лихости и как опыту («сын ошибок трудных»), и как гению («парадоксов друг»), и как случаю («бог-изобретатель») найдется в чашобах работа «без запятых». Угодья звуко-чуйного лова благоразумный рацион обходил стороной. Еще одна целина.

«Ла», цели «на»! На цели «на» чаем «ла» ж-ж-ланий: начало человека.

Озвученно-пережитого достаточно для ума при-мечательно-мечтательного, чтобы прожечь языком пламени желаний значение чудом знатное: че-лов «ла»-век. «Че» — исходное чаяние, беспокойно жгучее желание, толкающее в толчею удовлетворения ловом «ла». Как начиненное, исполненное «че» есть «на-чала», обращение жгучего «ж-ж» в ровное, тепло-светлое, умиротворенное гор(ами)ла ланий. Горные лани. И рукопись жи-ла, пока пламенела гор-на.

Пульсация, цепь клубящихся желаний — ж-ж+и=ла. Жила — вот и вся недолга. «Язычок» того, что обычно называют жизнью человека. Задаются вопросом о ее смысле. Ищут и рыщут, ловят, нагромождают слова в башни вавилонские, а ответы — не окончательные, все более относительные, саморазрушительные. Для звуко-чуйного осмысления ответ, стартовый, достаточно конкретный, при-открывается в тщательном переж-жевывании, уловлении переживаний в самих словах-вопросах: жи-в человек. «Ж-ж→и — дление, повторение, постоянство жгучего огня желаний, их трепет и тревога, их удовлетворение изытанием жала беспокойства; звуко-язычное горение пламени «ла», пленяющего ловом источник горячие. «Жи-ла» ловца: наче-ла→на-до да-нь→«ла» на, лада, ладна, дала; для дланей лани на (миг-весь) век, — таков человек.

Че-лов-век чалит, целя целится в целасть (на)ча-ло-вече. Чаёт причалить в чалость (отзывается «челюсть») веча. Чести чисто-частое число, счастием начин начала — так веча встречала ловцов чалых. Да не оскудеют дали, длани полнящие ланями жи!

Ж-жет очень огонь желаний, жалит, сердце сжимает, душит без «ла» горячего языка жи, жалобится языком горла полого, зовет жаловать, жа-ловить: жалом ловить «ла» и жало источить, притупить, съж-жевать для успокоения в ладе, в тепло-ярком, светло-кровном, общеравно славном вече, «жи» пламени-племени. «Жи(в)ла», язык пламен и встреча-вечных — это жи случайная, к(а)призная, пригожая, знатная. Жи лихого, славного удальца ловца. Жи-начал веча, вечна чаемая, счастливая.

«Жи-знь» сложнее «жи», в ней и знание знатно, чаемо, в ее началах слово от-дельно, тельно-дельно рядом со словами охотничьего слова, оборачивающего жи лани в тишь туши. Жизнь жрецовна, знатна жрецами.

В началах лова слово неслиянно и нераздельно в звуко-чуйном переплетении «жи».

Жаловец-ловец либо жалованный удачей в чаще случаев, либо неудачник частый. Последний нуждается в жалости, жаловщик. Он жгут желаний одолеть не сумел, жало, сердце славившее, сжавшее, изъять своей дланью ему не-в-мочь. Исцеление его из-раненного «гор-ла» в раде (помощи) других ловцов «лани». Его чаяние надежно в надежде на лад удачников и общий склад «о-дежд» чаяний, об-чинные закрома ради-на (взаимопомощи продуктивного поддержания «жи»). Жаловщик, неисправимый в неудачах — случай жалобщика. (Звуко-чуйно: внутреннее «в» закрепилось твердо в данной конкретности, окончательно и бесповоротно, неотъемлемо без разрушения «жи»). В нем ловек сник, прохудился в нишете, в тшету изошел из успешного лова, нет случая, нет встречи — его длани пусты, полы для веча. Ссей-час не уловил се-год(ное) на. Жалобщик из-вечный у-вечник, начинающийся радью (помощью) общего чина ловцов.

За-то жаловец, очень везучий, кому случай за случаем лучится удачей, валом волит (в-о-ля, ву-а-ля!) судьба — не лов, а лава «ла», частый (сверх)удачник обильного «на», из дальней чащи с переполненными дланями на вече вернувшийся, — ба-лов-на, баловень.

Случай «ба» как неизбывная чаянно-нечаянно удача, «счас», «сегодня» в полноте словленная являет собой тип очень важный, вершинный, совершинно величавый в звуко-чуйном лабиринте значений. «Ба!» — какая встреча. Какие люди! Неожиданное исполненное благоприятие, сиятельный каприз сюрприза, радость для ушей, сверхмаковки смак. «Ба» в конце слов подчеркивает напряг и динамику, рвшую(ся) в торжество мига-на-века, в восклицательность совершенства: борьба, судьба, свадьба. Удвоенное «ба» переоценить вряд ли возможно: Али-Баба, Баба-Яга. Очень непроста просто «баба».



Конечно, у каждого свои «ба» и «бал-лы». У мальчишей, мечтающих о геройстве. Ки-ба-ль-чиш. У экономистов — баланс. У реформаторов — Чубайс. У фольклористов — Баян. У всех язычников — баня. «Бабки», бывшие на Руси игрой(гаданием?) в кости, т.е. нетленное, ноне вульгарные бумажки. Баять о сближеньях «ба», гордящихся чинами баллов на балу «жи» можно вечно. Но где же наш баловень? Не все его косточки, бабки перемыты бабками в басни, сказы баянные.

Баловень самый что ни на есть цело-век. Век его цел-полон до краев и через край, это уже не в→к, а на-лич-ная цело(е)-чаша. Чаша наша цело-вальная, неубываемо полная жила жи. Для уст ее чаще-ба густа, имать не переимать. Ловец баловня — тучный, жир-най, жаркий. Его це-на це-ла, бесценна. Мечта часто яв-на в «жи» лихого ловца-удальца, цель наполняет густой полнотой «ча-ла» пустую полость, т.е. начала здесь не отрицательно критичны, налична чаша неущербная, порченная, исхудалая, хилая. Поэтому хотя жи-ла то полна, то пола, то густа, то пуста, течет не от абстрактного к конкретному, а от конкретного к конкретному. Ловчий цели целит-стрелит стрелой из половины к целому, влечение-излечение полых пустот из по-лов-ин в густую чашу, заполненность счастьем целого. Из испорченной ущербной частично сейчасности к добротной, вязью-связью перевитой причастности в исцеляющей (врачующей) се-год-няшности всех и каждого. К-(а)жду, чаю-ишу, (с) жжигаем желанием, томлюсь повинностью к ладу, к об-разу лику из ладушек подобных же «жи» половин. Такова участь участника СЛУЧайной судьбы человека: пить и полнить чашу целого счастья. Сей час се-год-на. Будь общей чаше чаще, густо-балованно причастным, целковенький ты мой!

«Ча-ла» как «чело» — исходный пункт конкретного ловчего «чего». На челе все писано, вернее, им озвучено. Или абстрактно: налично. Когда же достигнут конец в начинке «ла», целость — венец удалого стрельца, то чело лучится лицом ловца удачника, баловня полно-целого. Его судьба лучится вязью счастливых венцов. «Ца-ца-ца! — царит. В сияющем восторге «ца» вряд ли уступает «ба», они ладят в нарядных рядах «ла». «С-ба-ца-ли!» — так народ от-метил быстрое, смелое, ловкое, удачно-ударное, на раз завершение дела призного. Очень точно в звуко-чуйном переживании.

Позитив срашенности «ча» и «ла», его крепление в повторении, (у)лучшении и раздвижении («более» через боль и боязнь) — образуют веч-ная начала человека. Они включают в ток (само)причинения своего пульсирующего, вибрирующего-и-волнующегося поддержания («радимости») и концы-венцы, — пустоты, — обрывы (смерти), полосы пустоты (зияния), но не знают в посеянном часе абсолютно-

го конца, того, чтобы всех разом ловцов, их лиц не было вовсе в «жи». Вне конкретной совокупности живых ловцов «ла» никакого «человека вообще», кроме «мысли вообще» как одного из «ла» все тех же лиц, нет. Вообще «вообще» как живого вне живых человек нет.

Цель, исполненная целость жи в ла = ла в жи, — обычное дело. Если пусто в «жи-вот-е», выходи из пустоты «в от» в да-ль чаш, густот «ла». Цель как жалящее чаяние сосредоточена (в)на челе. Она — «вин-на», в ином на, призыв обратиться за пределы опустевшей, остывающей «жи». Активность цели — вины есть начало венчанья венцом терновым, жалами колючего ежа (еж ожил в «ла», ели нас ели в ежи). Жила — изначально, непрерывно и неостановимо изменчива, истекаема, излучена; она есть процесс наполнения полостей огненных «че» сокровищами «ча», поддержанием в противоходе спонтанным изменением траты «ла» языков-желаний горящего пламени. Вибрации-волнения тока «жи» далеко не всегда прямо-по-точны, чаще против-точность вихрит, завивает и развивает ее. Жи-ла самовита, «вальсирует» очень не точно, два притопа-три прихлопа, все и каждый кто во что го-ра-зд(ы). «С отрадой, многим незнакомой» Михаил Юрьевич приветил как чаяние родное Родины русскую «пляску с топаньем и свистом/Под говор пьяных мужичков».

Не то, чтоб антипрогрессист, но прямые, тем более ускоренные в крутизну восхождения почти вертикальную, мало отличимую от взлета ракеты, для изначальной живости человек редки и, как опыт XX века подсказывает, вредны в больших дозах, в длительном применении. Напряг сверхударности сменяется оцепенением, застоєм-завалом и обвалом с крутизны кратчайшего курса на вершины (больше иллюзорные, вскормленные идеей фикс). Прямызна логий и идеологий не менее тупикова для истории образа человеческого, чем спонтанность истечения «из» без противохода «за». Кружение вихрей, «вальсирование» обоих в само-витости развивания и свивания (а то и свисания) — естественное знамя. В этом поддержании пламени «че-го»-то годного для «ча», на(чинки)чела «ла», воля начальная возникает из «вина», из исполнения «в от» полости. Свой обод «да», или свобода воли задана пределами пустоты и густоты желаний жи-ла. Свобода как полная независимость от обода своих — пустых и полных — желаний есть не просто анти-свобода изначальная, но поту-от-сторонняя всему. Свобода не из вины и без вины перед жи с ее смертью есть живоющая Абстракция бессмертной смерти. «Извини», — как бы говорит вторая первой, мы исторгаемся в потусторонности друг другу, мы вечная тайна взаимной запредельности, полного перерождения в муках самого опасного — про-пастного — перехода. Архе одного в лучшем случае забыты напрочь в архивах совершенно иного.

Сейчас я не готов к сальто мортале между свободами, моргаю, топочу в ободу желаний «жи». Жевание желаний длю. «Начала» жи — полнота многих ловцов. Косматость, неплолазную чашобность, ущербность и неистовость жгучую жал надо сладить в космос, упорядочить в нарядные ряды парада, исцелить полную чашу жи, «общ-чага» густотой всем хватаемого раза ла. Языки пламени, волны знамени, семя-плодность пламени самовиты в жаре-раже, горении единящих различий и различающихся в слитии, пределяющих запредельно кровью-покровом желаний счастье сегодня. Это — лъзя, по-лъзя. Нельзя: неполнота полная всех разом сморгнувшей смерти. Должна быть исключена долгая худость и хилость, стынушая опустелость общественной чаши — такой долг каждого миг-века, обратить искру жара в раж лова и ча-с славы. Радить (компенсировать, сбалансировать) неудачу одних успешной дачей других. Ловца, не имавшего ноне лани вытащить из унынья в на-стоящее, исправить сохранность в челе его начал огня, боль усталости от неудач исцелить дарами тепла из дланей и уст друзей, т.е. других за я и для его неушемленности в общей чести долг исполнившими. Надо бы чтобы неудачник в миге неуда не потерял образа лица, не растерзался бы на дыбе полых дланей, чтобы начала ладно длились в лъзя.

«На-до» как «до на» позитивно, «над дача» внутренне-внешняя начал ловцов к иманию пользы в чаше, за пределами здесь горящего пламени. Горящие горюнятся, горе мыкают ради «купления» себе иных на-гора «Надо» спонтанно-желанно для ловцов, чающих «ла» гор-ланно.

Для абстрактного рацио долг, необходимость внешняя, суха, отрицательна. Нельзя, без коего, увы, нельзя — более всего в подвалах безусловной суверенности чистого «я» — обойтись. Уверения в абсолютной с-уверенности, напомним, не более, чем уверения рацио о самом себе. Он отвлечен от чувств, якобы не полномочных во всеобщности, в кося он и исключительно он суверенен без исключений, универсально и абсолютно. Эти его заверения и есть чаяние рацио заветное. Чайание дерзкое, безудержное в от-чаливании отчаянном от берега жи-ла. Но вряд ли исполнимая по им же избранным канонам. Как мысль-логос от-чаяния, это все же мысль живых, мышца чающих, в данном случае алчущих абсолют (и безоговорочную повинность ему). Жаль ее: ради точности и однозначности всего измеренного абсолютом раз и навсегда, в которой разворачивается суверенность, самостоятельность независимости рацио, он обречен в застылость одиновости (не одиночества), вечно замкнут в себе и для себя, с другими негативно отстранен от них. Бедняге тесно в пустоте,

как Кай, он слагает — безуспешно — слово вечность из ледяных осколков. Но «вече-на» и даже «тож(е)даство», столь чтимое холодной чистотой с уверенного в вакууме рацио, живут в жилах пламенного «ла», в треволнениях исполняемых желаний.

Я не ничтожу в ничто рацио, логос, не гоню его прочь из начал человек, а ищущу ему место по чести, достойное в парадном шествии и триумфах «жи». Пока явны возможности разных лиц среди ловцов. У одних чело: ухо-горло-нос, у других: печень и «конечности», у иных: глаза и лоб... Для последних голова настолько важнее тела, что они живут лишь ей и ходят на голове. Лобастикам-головастикам трудно и стыдно (чуть ли не преступно) признаться в связи с телом. «Я» очень тонкошейно. А уж в общении с «ты», «мы» и «они» оно мучится страшнее, чем любое светопреставление. Таковым, впрочем, тело и другие — глухие «я» и должны быть для чающего Абсолют, разумеется, прежде всего и почти исключительно в себе, «Я». Логика тем удачнее зубы заговаривает, что после принятия предпосылок и способов выведения, переходит быстро и незаметно («миг-навек») в автоматический режим, принимает головокружение от чаемых успехов за мерную поступь у-прямой-дедукции, крепко ухватившую всеобщность и замыкающую — вот-вот — Универсальность. Среди блаженно верующих и Логосу тепло в среде абстракций хладно-светлых.

А судьи кто? Сама звукочуйность разве не без греха? — резонно возражает рацио-логос. — Последуем предложенной тропой. «Ла+жа» вряд ли желанна. А уж «здесь ла» — вовсе из ряда вон: ложь, зло. Также лень, лежа. Боль-на. «Б» с другим слогом язык не поворачивается помянуть. Правда, «ба» сохраняет восклицательное усилие, но лучше бы не было того, что вершинится: зло-ба. В общем, никакого закона объективного, никакой всеобщей необходимости в звуко-чуйных переживаниях нет. Не то «жа-ба», не то «жа-бо» и, дай бог, одно, переплетенное и не различаемое с другим, но не «боже». Одним словом, боже мочекки, какая дурацкая звуко-чуйность! Чушь, чума, божьба! Чу-чело!

Возражения чистого рацио достойны почитания. Не подтверждают ли они того, что моноуниверсальных определений-переживаний в звуко-чуйности нет, что в различных контекстах направленность и смысл целенаполнения их меняется, роль в обеспечении воспроизводства «жи» разнится до противоположности. Двойственностью, амбивалентностью пропитаны все приметы и прорицания оракулов (их неопределенность вызывает к активному включению в исполнение судьбы в благоприятном — венчальном — варианте). Далее, видно, самое само рацио состоит в фиксации чистой тверди моно-опре-

делений, строго, точно и однозначно отличных от подобных же моноопределений, а мир звуко-чуйности колышется вне этих границ, в отражениях тождеств в различие и наоборот. Там жаба может обернуться божеством, лягушка — царевной. Наконец, и в логической системе понятий истинность каждого из них определяется их местом и ролью в развертывании и поддержании ее целостностью, тем более это имеет место в волнах звуко-чуйности. Море ее не ограничено чередой нас обрызгавших слогов. Пора одарить нас новой струей. Какой? Народом любимой — дурачкой.

### У РА: радость, или дары чародея

Самовитость звуко-чуйных переживаний не исключает на-прочь последовательности, очередности. Шлейф и отсветы-клики предыдущего мерцают и аранжируют самобытный танец-песнь, отпечатываются в ритмике дыхания последующего. Но и в общем узоре хорова, тем более в пляске кто во что (и как) горазд, каждая самовитость квантова. Завязью и прорастанием после прозябания семени в немоте-немощи, пуше-гуще цветением и плодоношением она призвана к себе случаями, случившимися в «жи» и примеченными ею как несение судьбы. В данном сезоне (сей зона) можно и частично нужно забыть то, о чем мечталось ранее, отойти от ранимости слынувшей зари, стереть прежние волнения в глади равнодушия к ним и «высоком штиле» к новизне подспудных струй иных чаяний. Но можно из барахты прежнего бухнуться в неопределенный омут неведомого. Чаше треволнения течения-бурления захватывают обе возможности, которые утекают сквозь пальцы неизвестно почему («вопреки логики») и куда, оставляя кисть в слезах, мокрой.

Не зная, что и как получится вообще и вообще получится ли, просто продолжим предшествующие пикировки. Разовьем парчу самовитости «ра» вокруг «печки» дурака. Обычные, повседневные дела быта его не впечатляют, он к ним ленив, хил и несноровист. В нем прозябает неясное-необычайное. Не от-мирность дурака не полна, лишь не-бытовита. Напротив, «механизм» запуска его в дело чудесное сугубо традиционен — воля-просьба отца, и исполняет ее дурак, в отличие от старшего (умный, мир считал, детина) и среднего (так и сяк) братьев усердно и истово. Дурак из быта от-бывает, вы-падает задом наперед и навек, без возврата прежним. Дальше приключения лихого молодца подталкивают зависть, корысть, злоба и прочая «жабы» «обиженных» по их собственной самооценке доброжелателей ухоженных традиций, где дураку место если и есть, то напослед-

нее, Христа ради. Герой же в простодушии. нередко голову повесив, сплетает венок чудесной судьбы: его перерождение в котле омоложения в царевича и свадьба-женитьба на дивной красе-девице, царевне Лебеди, на которой пирует весь мир, завершает историю началом самовитости семьи, в совете и любви ее длится, струится и поет на-родная «жи». Таковы цветочки — без экзотических ягодок блужданий, возмужания, помощи доброты и умудрения народного любимца. Здесь не весь букет, скорее наспех схваченная охапка полевых растений, но душистый аромат сказки уловим для чутья чела ухо-горла-носа. И если в «жи» от дурашливой судьбы не уйти, то уж у-тóпи-ться, мечтать лучше о полной дурацкой доле. А лучше печи топоса не ищи — не сыщешь («Щ-ш» сплошь).

Любая «стратегия» сопряжения, перевивания, переливания цветов чаяния, крендельность их печения не возбраняется. Напротив, инициируется: и ты цвети! — такова судьба.

С какими же слогами-«молекулами» звуко-чуйности сопрягается «ра»? В русском языке с самыми различными, до разности несовместимой разными. Удобнее всего начать химичить с уже озвученно-известными нам.

«Ча+ра». «Жи» «ла» исполнена чар. «Ра», влитое в бьющееся сердце значений ловца, превращает чело-вещев в чаровниц и чародеев. Шорох «ра» хорош в «ча»! Эхо, хоров «хо-ро-хо» сливается шевеление шороха «хорошо!»

Ра-чи-тельный. Если «рача»≈»радша», мы оказываемся в том месте, где из немоты (из немцев) выплескивается исток рода Пушкиных на Руси, пращур Радша, пришедший на службу Александру Невскому.

С «ла» получаем дары, Раду, радость, ради, раление — позитивную помощь; ради чего. Близко-родственно: род, рот и эрот. Пополним, до-ба-вим еще «на»: на-род(ы). На-ра. Рано. Нарвы ратная рана. «Брань» в обоих смыслах. И далее листок донесется до Черного моря, где райские птицы поют молодой и стройной чинаре о славе морской царь-девицы.

Не лишне исповедаться в избранной теме: первое эмпирическое обобщение в звуко-чуйном желании смачно прожевывать слова переживаньями случилось более или менее осмысленно именно с «р» и «ра». Буква «р», в произношении очень русская, занимает почетное — в середине — место в русском алфавите с начальных, старославянских времен. Она связана с главнейшими словами, включая стартовую позицию в имени собственном страны: Русь, Россия. Кроме перечисленных можно навскидку назвать ключевые слова из самых разных об-ра-зов «жи» человек. Трава-мурава, растение, край, страна,

раса, радуга, корабль, карась, баран, град, храм, работа, раб, рало, игра, культура, рай... Здоровье, добро, красота, правда, право... Драгие брат и сестра. Страсть, храбрость, страх, смрад, срам, шкура. Гранд испанский и грант исследовательский. Буран, ураган. А какие лица: Уран, Гера... Гераклит, Сократ... Карамзин... Раневская, Чухрай... Из художественных образов одного семейства Карамазовых хватит. Египетский Ра и кавказское «ара». У Ра просто «ура!». Каравай, каравай! Кого хочешь выбирай!

Словеса богаты рудой «ра», какому «радио» отдать предпочтение? Какое «ра» будет активно лучиться в случаях, связанных «ла», с началами чела? Пред всеми «ра» признаюсь, что пишу не для того, чтобы книга цитировалась, завоевывая рейтинг и авторитет среди профессиональных публикаций. Не для того, чтобы соседи по гуманитарному цеху, например фило-логи, языко-веды-еды тешились, улавливая в ней косяки ошибок, — обвинения в некомпетентности формально-законной сих баек не страшусь. С указанными обстоятельствами исследовательской работы и общения считаюсь, но об ином мечтаю и радею усердно. Мнится мне, о чем-то таком же чаял Фейерба-х, освобождая чувственность из уз диалектико-спекулятивных абстракций (а в конкретности своей они не чета абстракциям рассудочным, не выходящим за исчисление линий и поверхностей плоскостей) гегелевской логики. Своими писаниями середины XIX века он хотел создавать не книги, а непосредственно человека, его живое сознание, воспитывать в диалоге автора и читателя. Ради этой философии будущего Фейербах шел на низвержение всех кумиров, в том числе и своей любимой классической философии. Раскрыв ее неразрывную связь с религией, богословием, логикой Абсолюта, он провозгласил смерть философии и бога во имя освобождения человека в его природно-родовом, конкретно-живом бытии и истинном (не только логическом, но и вне(=анти)логическом, всечувственном) сознании. Что получилось, что не сбылось и почему, а также каковы причины того, что радикальный проект «огненного потока» обходят стороной, стыдливо и вскользь упоминают, чтобы тут же замусолить его значение фигурами, скажем мягко, иными — все это вопросы специфичные, подозрительно болезненные, как указывал Маркс, для философов-профессионалов. Я откликаюсь на зов Фейербаха, поддерживаю его лозунг: живой человек стоит смерти классической философии и веры в абсолют — логизированный или олицетворенный. Логос должен быть основан на «пяти»-чувствовании и в союзе с ними, где его самостоятельность и самодостаточность продуктивны для человеческой конкретности в мире, а не для его горды-

ни в изоляции самодовлеющего любования, злтеняющего своего сияние презрением и попранием всего внерационального. Гораздый в рацию, друг Горацио, на свете много есть такого, о чем не подозревают рафинированные любители мудрости. Правее льва («левого») быть невозможно, принц дат-ский.

Как ни влечет бродить-блуждать по замку на краю земли иссушенной и горькой влаги моря, вернемся к «ра». Итак, меня остановило в раз первый обобщение случайное слов с «ра», дарящих радость. Чем дальше в рошу «ра» я углублялся (или растил в себе под градом возражений, претерпевая раны?), тем больше поражения не отличались от по-бед и, шрамами гордясь, зараза заражала осмысленьем их переживанья, все более — чрез боль — другие буквы, слоги и слова перекликались в звуко-чуйном гаме леса и магией неодолимой уводили в странную страну. «Гам» оборотно «маг»... и очарованный одним в ином как общим разом — «об-раз»-(ом) таким могуч ты. Тайно иль рефлексивно явно в→о→«ля» ты волхв, коль гама хлам обрящешь гаммой образа доступного, простого, «жи-ла» магнит обогатишь могучей магией с-лова. Не воля тут, довольное волхва довольства (рефлексии и однозначности логичной, дедукции железной соответствий, как правило, грош ломаный цена. Они, невидимое зрящие, не видят очевидного: миф не мифо-логия, анализ первого не совпадает с логомифией, коей логос без забвения своего Суверенитета не может занимать). В странствиях очарования, в истоках магии словесного улова мне легче, интересней, созидательно богаче становилось жить. Семь шкур меняя (хотел бы, как Гегель, столько же раз переписавший по его признанию «Науку логики», переписать ее 77 раз), преображаюсь я благодаря пробуждению чутья на чувственное тело смыслов слов обычных.

Расплата тут как тут: думать и писать о другом и иначе доставалось, ой как трудненько. Слышать же интеллектуальную говорильню, автоматически штампованных эрзац-«логий», фанатов-фантиков вне жизнечувственных идей и грузно, и смешно. Порой дотошность чаяния с-«мы»-с-«ла» грызла до тошноты отчаяния. Простите, щеки не подставляю, огрызаюсь. Идеино-иди-от(ный) от «жи» рацию не чаёт (таковы условия возможности его абстрактно-рефлексивного бытия, которое он отождествляет со своим суверенитетом) какого он роду-племени, что сеет, что, когда и сколько обильно взрастет в инобытии его святой потусторонности. Его самообольщение то-же-ством не ведаст ни сомнений, ни границ жжения, чистого «то» вообще и в частности в его воплощении, определении себя как сущности (природы) человека. Запросто: homo sapiens sapiens. Осталось дважды героя разумности увековечить на Родине, было бы кому Там поклоняться.



Упражняться в звуко-чуйном слове слов не безопасно, приходится постоянно сходить в своей сущности с Ума, подталкивая себя вопреки самым авторитетным традициям под огнем критики научных профессионалов в области «...логий», что ты медленно, бочком и ползком выводишь ум из зауми «вообще» к конкретности живой сущности человека. Во-вторых, книга желанных чувств не может быть написана кем-то за кого-то. Не в том смысле, что я бы не хотел улучшить написанное мной, напротив, придавая максимальную весомость каждому слогу и букве, искать оптимум минимума верных слов и простора импровизаций для чувств и мыслей, воображения читателей должно на пределе созидательных возможностей автора. Написанное мне страшно перечесть, уповаю на доброжелательность адресатов, которая, разумеется, не отменяет критики, спорных споров, в коих истина рождается, а не испаряется, или из-споряется. Чайнную мной книгу нельзя закончить никогда, хотя надо «писать» каждому и совершенствовать всем всегда, ибо она не приемлет внешней авторитетности и авторитарности, одаряющей рябчиками и ананасами своих послухов. Ее мотор, мышца смысла в том, чтобы каждый стал соавтором русского языка, не заглатывал бесчувственно законсервированные в понятия и теории «фирмы» завтраки туриста, а был рачительным и гостеприимным хозяином в доме русского языка. Свое писание я рассматриваю как зов к совместному созданию самоучителя (скромнее, как указатель на возможность и необходимость для богатой «жи», знатной жизни) самовоспитания чувств, мыслей, воображения человека на базе «смачного» питания частоупотребляемых в живой речи слов русского языка. Задача благородна, база неисчерпаема, средства — наипростейшие, исполнение и результат зависят от желаний каждого пропитаться языком русским.

Если искра начнет разгораться в пламя общения, вероятно, можно будет с помощью компьютерных программ сводить все больший массив информации по цветникам, клумбам, аллеям, рошам и т.д., отвечающий самым прихотливым вкусам. Но возможность быстрее бегать по ним глазами с целью формально-логического запоминания, блеска эрудиции всюду пригодных стереотипов, клишированная крутость таит в себе вирус смертельный, безумство зауми для звуко-чуйной самодеятельности. В ней не только меньше-лучше, но и свое, от чаяния до пота и крови, до горечи неудач, дороже самого гениального вовне. Желание Ахилла быть последним среди живых, а не первым среди мертвых задает в данном случае дыхание делу.

А гений жив не авторитетностью, тем более авторитарно насаждаемой. В последней гробнице нет даже его мумии. Гений — доверчив, простодушен, влюбчив, щедр в одаривании истины, добра и кра-

соты. Вне пробуждения сего в нас, он чахнет, костнеет, многопудово бронзеет. Не он к нам не идет навстречу, он-то как раз спешит, есть весь исполненный полет животворения, а мы всячески отгораживаемся от него, возводим из своей суетности китайские стены его недосыгаемого авторитета, тайны неизреченной. Как станешь чуть-чуть простодушным, влюбчивым, он явится на чаепитие. Чем проще, доверчивее с ним калякаешь за жизнь, чем внимательнее вслушиваешься в его слова славные и проникаешься, что рассказанный им случай и для тебя примечателен, тем теснее, чаще задушевней и счастливей с ним сходишься. И всегда хочется, чтобы он был твоим более, чем ты сам ны-не есть, чтобы не уходил, ибо не докалякали о том, о чем сколько раз уж беседовали... А сколько еще чайний разлитанных...

Не гоните гения. Да его ошибка в совершенстве его творений, прозрачность и оптимальность, в коей ни убавить, ни прибавить, ни заменить одну песчинку на другую никому не по силам, скрадывают треволнения и глубины жизни, «засвечивают» до неосязаемости случайности (в смысле рассудочных канонов-законов) случаев. Но триумфа гения просто нет вне общения, вне цветения простых трав и цветов на полях человечности. Не гоните гения, не гонимы вне и без него будете. Все гениальное просто живостью своей и бьется с Вами и в Вас за жизнь. Кто бросит камень в решившего родиться в Слове?

Нас тыши и длится — с тещей! — чаепитие в Мытищах. Каждый в меру чая вместимости растущей, умения звуко-чуйного прикусывания сахара слов, пробуждающих и напрягающих челюсти-чувств, может затейничать сей игрой, сообщая с друзьями или сам-друг, сколько угодно долго, объемно, прибыльно. Дальше, выше, шире, глубже, смелей! Поле чудес русского языка цветет Вашими очарованиями. Смените фанатство фантиков, скрывающих пустоту, идею-фикс, на смакование словленных слов животворения. (Какое же «Поле чудес» без рекламной паузы!? Пауза рекламы ноне горняя вершина любой передачи на ТВ.)

В звуко-чуйности примечательна, лично для меня, одна особенность. Темп и ритм в череде переключек слов устной и письменной игры воображения различен и довольно значимо влияет на оживление и лучение обретаемых чувств и мыслей. Общая направленность, определенные цели и манящие перспективы писаний, вкус ягодок и аромат «слов» мне доступны устно, начинают являться до записывания. Но в самом исполнении и слова и автор становятся иными, писание активно и самостийно в «механике» фиксации намеренно неизменяемых значений на чистом листе бумаги. Его не надо упрашивать стать третьим. Единство трех лиц порождает новые, порой

совершенно неожиданные для замысла образования, не просто невидимые, но нечаянные всеми чувствами до активности исполнения и ее первых напряжений и результатов. Это тем более удивительно, что в устоявшейся в себе конкретности переживаний, в образе это ненамеренное и нереклексивное играет неотъемлемую, незаменимую, а то и решающую роль как будто именно ради победы сего героя и затевалось дело. В далях свободного плавания постоянно даешься диву таинствам очевидного, глубинам живой образности, застывшей в плоскостях рассудочного привыкания, равнодушно скользящего «над» ними (глубинами) якобы «ввысь».

В этом смысле не могу не писать. Пишу для себя и себя. Знаю, что никогда не напишу образцово. В несовершенстве записанного магический смысл продления образования звуко-чуйных случаев, их стечений в гирлянды венков, драгоценных венцов при удачном слове и бесследных на бумаге, но не в опыте чуткости, невстреч с «ла», промахов и ошибок ловца. Двухому без перьев вдруг пораженному заразой звуко-чуйности словесных переживаний пора браться за перо, чтобы взвесить «жи-ла» на весах писания. Побился в сетях значений, расставленных другими, пригубил устами устно словленное до тебя, потолкался с толком в общей толчее дивной дичи, пора и опериться, поискать свой путь среди (у)топей и хлябей писанного слова. Небось, какая-то жаба поймает твою оперенную стрелу. Авось до свадьбы заживет. Последних слов не жалко, чтобы отправить Плюшкиных русского языка топтать к трем топо-ля-м на Плющихе.

Я сейчас, сегодня чаю оперить «ра». Ему рад, дверь распахиваю, искренне встречаю, «да» излучаю. И «ра» в ответ приветится, мне дарится. Рад-дар.

Тут еще одна методологическая пауза, «да» простит меня вместе с «ра», пусть радостно целуются пока. Внимательный читатель наверняка давно приметил «механизм» динамики звуко-чуйных стечений: слово читается вперед и назад, слева направо, в чтимом логосом линейно-необратимом развертывании значения, и справа налево, строго запретном в свете радио оборотничестве всего во все. Случаи звуко-чуйных переживаний, словленные словом, законсервированные в «чертах и резах» в вековечную неизменность и целость, тем не менее источают лучение в затворе-растворе своих слогов и букв, в переакцентировке озвучивания (волнении-смене ударений и интонаций<sup>5</sup>) на все-четыре-стороны. Сие соответствует времени рождения письменного слова, вылавливание его золотых рыбок из ветренной стихии устной речи. И многозначность писаного слова вовсе не была чешуей значений, но скорее именно она была главным. Новый толос мен-

тальности минимальными средствами все более простой и абстрактной графии должен был зафиксировать и сохранять от порчи концентрированный опыт «жи» человек. Энциклопедическую концентрированность, максимальный удельный вес слова, возводимого из туманных зыбей чисто устного существования на берег прочный, твердь обетованную письма, подтверждает то, что с момента рождения и до Нового времени образная конкретика букв включала в себя и числовую, математическую составляющую значений. Не безразличен был и вид, облик написания букв. Эти и другие моменты универсальности алфавита и азбуки (между ними треволения веков, если не тысячелетий) мы не учитываем, следовательно, бессознательно прищипливаем лучик нашего сознания на ходули радио, появившегося всего лишь несколько десятков веков назад. Пока мы передвигаем значения и смыслы слов на широко шагающих в бесконечность, очень скорых, но худых до плоскости и точки, ходулях радио в пространстве и времени западноевропейского мира, то абстрактное бытие букв, слогов, слов и т.д. нам не мешает, помогает эффективно решать задачи воспроизводства «жи» и воспринимается в качестве «естественной» черты и рези человека, его изначальной сущности. Но уже на границах европоцентризма оставленная им в приюте призрения звуко-чуйная жи-ла готова явиться на сцену как бог из машины, как Афина из головы Зевса. Чтобы отделаться от связывающей его свободу пуповины звуко-чуйности, радио мечтает об искусственном языке. Здесь его топия превращается в утопию в силу того наипростейшего факта, что существует радио у и среди «жи» человек. Это одно из них — самых чистых и возвышенных — чаяний; сколь оно ни более-всего-всё не более того.

Использование естественного языка (вне высокоспециализированной профессиональной деятельности), а также желание прейти пределы мира абстракций и конструкций в мир живой заставляяют считаться с «радийным» излучением слова. Не презрительно пренебрегать топос и утопию звуко-чуйных стихий «жи» в словах повседневности, а уважительно считаться с ее существованием. Для желающих породить своим авторством цепную реакцию звуко-чуйного жевания слов в процессе животворения каждым своего «я». Оптимум двух топий-утопий — сверхзадача. Пока, пытаясь окунуться в стихию звуко-чуйности, я остаюсь абстрагированным от числовой, каллиграфической и т.д. значимости словесно-буквенных образов. Чуть шагнул в набегающие волны, осваиваюсь в их набегах и откатах, учусь переворачивать самовитость слов, постигаю азы их игры со своими значениями вне рефлексии по законам неиз-

менного тождества. Лыщу себя тем, что где-то тут же, в нежной пене манящих ускользанием набегов вечно рождается Афродита, шепчется тайна: эй, роди и ты.

Что же дарит радость Ра? Жи как ж-ж-ест «на», позитив растворенных дланей друг к другу, их ск-лад-ный на-ряд-но об-раз (общее единение в Ра). Когда все ряды и все «места» в каждом наряжены радостью Образа, заряжены динамикой движения соразмерной уподобленности друг другу и целому — все во всем как Одном-единственным, тогда «жи» парадна, восторг «ла» велик, величав.

Обращаем слог: «ра» в «на» — равно, равенство. В игре слогов излучается архаическая древность человеческого нрава: нрав ловцов «ла» норовит к равенству «ра» в образе «жи». Со-в-местность «жи-ра-ла» радостна в равенстве, норовящим обрести ровность. Радость равенства ощутима переживается в равенстве радости, волнуемой в сравнениях друг с другом по подобию в Образе. Как бы ни ранило, ни раз-рывало не-равенство горло, в нас жив нрав равенства. Сама несравнимость, индивидуальность возникает только из сравнения и бытует только в ней: чем ближе и чаще сравниваемые между собой, тем ярче и богаче выступает несравненность каждой конкретности; неповторимость индивидуальностей сливается в одну серую безликую массу для отчуждающегося в изоляции «сравнения»: что и как сравнивать такому «Я» все равно, поскольку априорно он исходит из своей уникальности, однойединственной во всем что ни на есть.

В отличие от ровности, совершенного подобия Тождества (геометрически — шар, сказочно — колобок) равенство «жи» не исключает ранговости, полнения полости согласно воз-ра-сту того или иного случая, его в-местности в образ и роли начинения «че» в «ча». Ранговость налична и на параде, но она соответствует спонтанности «жи», течению в ней «ла», а не увековечивается в иерархической сакральности. Праздник сменяется полновесно буднями и опустошается в праздности. Равнодушие логоса, конструирующего исчислимые формально и информационно равенства тождеств на входе и выходе «черных ящиков», несоизмеримо, сверхпротивоположно с душистым равенством звуко-чуйности. Радостному равенству нужны для букета неповторимой «жи» души разные и равные в Образе «ла».

Интеллектуально крайне сложная проблема равенства (трудно исчисляемая математически, вряд ли формализуемая без существенных противоречий в параде параграфов и статей образцовой Конституции) вскрывает в волнах-зарядах звуко-чуйности свои допотопные корни. До сих пор в дарах равенства радостно могут уживаться и ее тенденция к ровности, и ее трепетное благоговение перед иерархи-

ческой сакральностью. Вряд ли стоит искоренять ранговость конкретных случаев возраста в Образах «жи-ла». Формализм против воли своих принципов учитывает эти отклонения и исключения из логики закона. Справедливость строга, для многих жестока. Как реакция слишком человеческого на невыносимую суровость справедливого закона возникает либо утопия его поправки силой, воля к власти сверхчеловека, либо молитва о милости, вера в потустороннего любящего Судию. Тупиковость данной альтернативы подталкивает к более внимательному изучению архаического опыта, где общности складывались в соответствии с вращением в лики человеческих образов. Великие были введением к разным ликам, в коих не подавлялась ни природная спонтанность социальностью, ни, наоборот, природный нрав, темперамент не довлел искажающе над (не)исполнением социальных ролей. Разумеется, что поиск современного оптимизма, складывающихся ладные и самовитые лики Образа человеческого, сущностью отличается от архаического. Но оставлять проблему образования лика в соответствии с возможностями возраста «жи» все более непродуктивно, аморально и просто опасно. Формальное получение аттестата гражданской зрелости по достижению определенного хронологически возраста представляется менее удачным решением проблемы, чем инициации в древних обществах. Второе, социально полноправное рождение индивида в сложном и динамически изменяющемся обществе вряд ли можно свести к одноразовому и одномоментному акту вручения соответствующего документа на хронологическом основании. В любом случае разделение общества на общности, связанные с рангами взросления в наличный строй жизнеобеспечения, должно занять более важное место, чем ныне. Оптимум биотических и социальных параметров для каждого возраста, нацеливающий на максимальное продление «жи», активной в желаниях, в сопричастности к причинению счастья, был бы рекомендательным путеводителем, надписью при развилке выбора каждым своей судьбы.

Вернемся к «ра». Где наиболее плодотворна, сокровенно чаема его встреча с «ча»? На «вече» «жи-ла». Там встреча и встретившиеся вечны, миг чуден, прекрасен. Там случается са-к-ра-ль-ное, миг-вск, переполняющий чашу счастья ловцов. Лучится, обнимая ореолом всех удачников, баловней и неудачников, краса объединяющей кровипокрова сокровенного Об-раза. Там рдеет радостью Родина. Одаривание ловцов счастьем Родины переливается, взлетает резонансно в радийность ими места своего сбора: там, где мы стоим — а нас немало: «сто», — там на-стоящее, дар, «ля», наш ларь, с-ток=исток ряля.

Мы раля радийного лара Родины, сокровищ кровного покрова Образа Жи». — Такова мораль встречи красы и сакры в настоящем месте, в истине «ла», соборность слова.

А время? Проще пареной репы ответ: вече-ра. Какой же русский не знает, как дороги вечера его радийной Родины? О подмосковных поет Соловьев-Седой. Торит радость на х-у-торах близ Диканьки, где кипящая шалая младость успокаивается в дивное, ласково-нежное таинственное сияние ночи, Гоголь. Победно, царственно пишет Николай Васильевич. Измученный, распятый крестным путем христианской веры Достоевский поет осанну часу закатному. Плывет над Русью вечерний звон... с вечера до утра, мига утраты, раны «ра», играет радость «ла», ведется сокровенный счет узорам случаев в калейдоскопной вязи «жи». Разве радость эсхатологична, Го-рацио? Ра вечно на челах, заветно в ли-рах, вел(и)чаво в ликах Образа.

Татьяны милый идеал Пушкин одарил родом Лариных. Возлюбленная доктора Живаго Лара. Вся новоевропейская лирика начинается с воздвижения из камней драгоценных арки Лауре Петр-аркой. В невестах нашего первейшего поэта случайно были Оленина, Ушакова. С невероятным упорством бился Александр Сергеевич за венец с бесприданницей Гончаровой. Он предпочел дуэль и смерть, чтобы образ Мадонны жил-радил непорочно.

Бывают странные сближенья слов в звуко-чуйной ипостаси со зримо-грубой, практичной, прагматичной стороной «жи», и логосом жизни, влияющие на извивы истечения и сплетения судьбы ловца. И сохранение чаемого лика в Образе Родины, возрастания в ней поколения и «я», т.е. величие вече-ра может оказаться предпочтительнее идиллии длящегося максимально «ла» в «жи».

Без вече-ра жи-ла вел-лик-ого ловца оборачивается в ложь, лежище в луже, ла-жу, скукоживающуюся в разладе и про-пасти бездонной между мигом и веком, ут-ра(та)ми ранними и вечерами. Лары и вдруг рыла. Друг вдруг недруг.

Чем «ра» отлично от «ла»? Как и почему суммарный позитив обоих превращается в супротивное радости ловцов ЧП? Рацио преимущественно интересуется вторым вопросом, поглощен им почти всецело. В волнении, игре случаев звуко-чуйности ответ наличен: случай, череда их, тем более строгая, цепная последовательность не есть всеобщность и необходимость, ни Промысел, ни фатум, Рок, неизбежность. Случай случаен, необходимость в нем прорастает в обеспечении «жи» от случая к случаю. Если «ла» срединна для человека, непосредственно связана, на-лична в сердце его, в ис-пол-ненности

«че→ча», то «ра» более опосредованно с целостью «жи», в исполнении самом пульсирует. Произнесение, артикуляция «ра» требует больших усилий и напряжений, чем «ла», и заряжается и разряжается более прерывно. В привычном для нас значении «ра» связано с трудом, трением, терпением. Радение, усердие. Работа — особая игра случаев, где спорят-борются раб и баран, где, забегаая вперед, «от-ность» между «ра» и «ля», иди-отность робы, раба как говорящего орудия, прогресс пытается заменить роботами, автоматизацией работ. «Ра» вторгается в «жи-ла», опосредует и преобразует их связи, занимая равное с ними достоинство в целости, единоразличном «жи-ра-ля».

«Человек» с «ра» есть ловец-рача. Реча — словник, оратай и оратор. Словие слов (речезвучие) теснейшим образом переплетено с речеделием «жи» телесной, с рукоделием. Шумы, гам звуков, вовлекаясь в активность рукодельного поддержания «жи», обряжаются в речь, словесные звуки. Звуки, сопровождающие «ра», заряжаются ее радионным излучением, обретают сакрально-магическое значение. Скорее всего в нарождающееся значение звуко-слова входят не «чисто» предметные определения, а оно вкупе с косматостью значений, сопровождающих лов «ла». Если сие так, то чуть проясняются мифы о знании предками языков леса и ручьев, зверей и птиц. Лов не жестко отделенная от остального «функция», а волнующееся в определенном ритме, темпе и направлении рождение случаев новой «жи-ла», включающее риск неудачи, опасностей и гибели в процессе игры с «ра», аналогично дерганию тигра за усы.

Когда слово-ротные звуки обрели самостоятельность, стали особой струей в течении «жи», словами, непосредственное переплетенными между собой, а не с рукословием, когда тем более провозглашено «рцы слово твердо», поскольку оно Слово Божье, возникает предпосылка для рационального истолкования «жи-ла» как животного, а не собственного человеческого, а «ра» как работы раба Всевышнего во имя искупления своего греха в испорченном первочеловеком Творении. Живое как таковое формально, но не во всех отношениях логично, отождествляется с животностью. Животная монополия на живое, низводящая его другие конкретности, например растения и человека, на второстепенно-производные позиции, абсолютизирует социально-культурные особенности человеческой истории, закрепляемые определенной идеологией в качестве непреходящей и полной истины. Как и в растении, живое в человеке не животно. Оно человеческое вот уже 2,5 миллиона лет или 50 тысяч лет — столько, сколько существует человек. Живое в человеке биосоциально (культурно), а не животно. Между первым и вторым лежит



процесс антропосоциогенеза и его результатов. Сравнение живого в животных и человеке — это сравнение двух сущностно разных конкретностей, а не различных проявлений одной — животной — конкретности. Как «совершенства» биосоциального живого не вытекают из творения Творцом своего любимца, так и «низости», совершаемые людьми, нечего приписывать животным. Нечего животным пенять на собственную кривость. Поэтому когда мы определили человека только лишь как живого ловца «ла», в его желанной жильности, мы еще не знаем, вышли ли мы за границы его биосоциальности, «опустились» ли в биоживотность.

«Ра» — исток завязи человеческого, но вовсе не исток, равный совершенству, к которому надо вернуться из рабства работ пота, крови и рождения в греховном мире. Застылая расколотость супротивности рая и раб-оты христианской веры, в коей рацию чтит сверхразумное, если не сказать лебезит перед ним, зиждется на определенном — весьма узком, соответствующем давнему историческому времени — соотношении рода и его разновидностей. Именно там, где одна — животная — разновидность отождествляется с родом, всеобщностью живого вообще. Мои звуко-чуйные суждения располагаются в пространстве равнодостоинства всех видов живого в отношении к их родовым всеобщностям. Акцент на конкретно-исторических необходимостях дления «жи» самовитыми видами позволяет недоопределять, сохранять неопределенность родовых всеобщностей, особенно в вопросе воплощения их полноты и совершенства в одной или нескольких единичностях.

Диалектика рацию в звуко-чуйном переживании всеобщего-особенного и единичного близка к народному обобщению в сказках и настороженно дистанцированно относится к формально-логическим построениям профессоров. Зачин сказок «жили-были» предельно мудр. В нем сконцентрирован и итог человеков: были. Да не сплыли бесполезно, не канули с концами в Лету, а бесконечно живут в летах всех новых и новых поколений людей: были-на живым. В чем же урок добрым молодцам и девицам красавицам? Об этом и рассказ: раз(десь)-сказано-указано. Сплетение образной жильности, самовитых капризов судьбы. Чтоб ты там был и на пиру мирском жи-ро-вал, своего журавля с небес чайть собирался — по усам текло...

Жи-ра-в-ла непосредственно есть веда еды. Недоступное ранее, но случайно вкушенное, ранившее проникновенно, поразившее заразой ража сокровенности, кровно манящее покровом сопряжения ныне разъятого — биение «ра» в пульсации «ла», их пляска в стече-

нии резонанса и оптимума движений в один танец. Ловец «ла» есть то, что он ест, чем питается-пытается. Чары чрева, утробы его разят, складываются случаями удач и неудач в ударный образ человека.

Звуко-чуйное определение «конкретность», срашенность образа и человека в первозданной истории самовитости. Человек вне образа, как логическое понятие, очищение сути (природы) от случайных явлений — это абстракция логоса. Правда, и сама звуко-чуйность вне видения (оптики) и рисующего картины мышления абстрактна, неполна. Только в стереоскопическом единении играющих всеми способностями человека граней конкретности его переживаний являются драгоценностями целой драмы, а чело венчается пиитическими ла-в-ра-ми.

Вторгаясь в жи-ла, ра опосредует и преобразует их прежние связи и способ волнения, приносит с собой в начала ударность. Ранее неналичное на-чинается ранами ударно-сокровенных даров. «до» и «де» коих напряженно бьется в единении с «ла», т.е. де-ла-ется, речется ударно словесами всех способностей в исполнении возраста жи-ла. Что де-лать? «Ла» рачительно дарить. Жи-ла=череда делаемых даров. Очаровывание жи-ла удар-ами, за-ра-за (по)ранения ее спонтанности ражом к-ра-вя. Покровом кровности, радийной сокровенности. Мы в ра-лях лавров. На ралле ко призам ларей сокровищ жи, ее ладов и складов в образ. От первых «ладушек», которыми питают бабушки, до моги-ла на клад-бище родовом.

Ра→на в да-ля. В дали ра одаривается и делится долей. Дар — следанная и раз-деленная доля кровной правды-кривды, «ла» добра и зла.

Де-лан-ное делится кратно, т.е. равноцельно по ртам, по числу гор-лов, жер-лов жратвы, едаков рати образа человеческого. Ловец есть то, что он ест, в чем его жи-ра-ла-ние. Чело чревато чревом, утробой. Вес словес чревовещателен, по-зывает утробный. Черода чар жи-ла чревата, течет через чрево-словесность «рук» и речи. Горло — горловина чрева, открываемая р(о)том, жерло пламенеющего кровью чар делания, жар-раж ударности.

«Ра» ранит «ла», поражает прежнюю спонтанность жи-ла, но ради ее начинения самым сокровенным. Дополняющее, расширяющее «ла» кровность возникает и из нее (ради ее целавания) и вне ее, из того, что непосредственно не было позитивом прежнего образа. «Ра» разит ударно из-за «ля», есть поражения за-ра-зой чародейства. Жи-ла=череда даров, чар через чрево, ударная радийность из-за, волнуемая(ся) игра граней образа, раз-дельяющего чары кровности на прежде мимое ему. Обагрение, рдение, рачение того, что было вне чародейства, нейтрально к нарядно-парадному равенству с ним

и равнению на него вплоть до ровности тожества. Начала чела ловцов в «ра» ударяются в даялях чародейства ради череды, долей сокровищ чрева; радужную пульсацию жатвы-жратвы образа черпают из-за, покрывая всю мимость («равнодушие») равенством «ла», словесами своего образа «жи».

Важна, по крайней мере на старте, в истоке нерасторжимость «из-за» в единении радения с жи-ла. «Ра» возникает и выталкивается в «за» из «ла». Без полнения начинкой «ра», из-о-лированно, «ла» есть зло. «Ла» с «ба», в пределе истечения, истончения есть с-ла-бо-сть (бал, балл, баланс, балагур и т.д. — противоположны по звуко-чуйному смыслу). Из «ла» в из-за ла-ра есть за-ра, заря чародейства, раненое разом деяния, спонтанное безделие ла — лень. Зори ранние, утрата «ля», уход из жила в «за», в череду действия чар. Рань утра зарится деланием —ра-день-ем. Днем чародейство разит в «за», ло-вом исцеляет «ла», исходит в за-полнение вечера. Радость зари вечерней, чаро-дарение величавых ликов в равно-Об(шем)-разе чело-Веков. Чаемая встреча чародеев чудес жи-ла, по старо-славянски, словлено как съра. Таково одно из произношений, означающих для иностранцев русских. Загадочность русско-славянской души примечена здесь именно в ликовании, очарование встречей всех, где каждый предстает как радетель усердный Образа человеческого, сияющий в Едином ореоле (ауре) лик великий, равно величавый.

Чародейство вершится вне формального тожества жила, из жжения тожества «ла», но оно посюсторонне желаниям ловцов; «за» — зона мимости, манящей поразить себя кровностью, череда из-за не выходит за предельность потусторонних желаний, в пределы от-чаяния. Поэтому христианство против чародейства земного, оно есть знание **потусторонности** чудес. В нем сказывается прогресс научности, рациональности по сравнению с язычеством. Примечательность случаев необходимости удачи, исцеления жила в чародействе сменяется желанием логоса четко различить случайность случаев и случаи на-сушной необходимости как череды проявлений в само-движении целого в процессе обеспечения своего самосохранения в ином и через иное. Словесное деяние чудес, деечарство посредством примечательных слов, опыт искусства сплетения случаев в венки судьбы без отнесения к все сотворившему Слову-Богу, вне него квалифицируется христианством как суеверие, незнание необходимостей природы, некритическая оценка человеческих желаний и воли в силу того, что «мета» еще не стала «предметом», бытием у себя. Христианство — наука смирения желаний и воли человека в безграничности их чародейства и одновременно утешение рацио, столкнувшегося с логосом

природы как неизбежным роком, как необоримой необходимости смерти всего уникального, в Абсолюте олицетворенном, живом, человеческом. Если «смирение» создает предпосылки для «объективности», для математического исчисления качественных мер предметностей, то Абсолют, его Провидение, покровительство человеческим желаниям сохраняет и в определенных направлениях усиливает «субъективизм» язычества, формализует в рационально обосновываемых положениях, догматах абсолютность веры. Очищает суеверие случаев до веры в Абсолют Лица, необходимой именно природе человека. Вера в Абсолют и необходимость природы — близнецы, двуликость Януса.

«Вера» в звуко-чуйном осмыслении чародейства, дары удара озарения есть верчение ра→ер в зоне «за», вдали от «ла». Нас интересует именно связь «ра» с «ла» («за» артикулируется позднее). Поскольку ритм «из-за» проникает, пропитывает обе стороны целиком, то и «ра» в своей за-ра-зе исходит в «ла», радиюно излучается в него. Радейность величается «ла-в-ра»-ми. Вечерами мы лаврами венчаемся, ликуем. «Из→за»→счаславна. Тщета еще не предъявляет счета тщеславию, ибо тьмы и тыщи переливаются славой, чаша чародейства полна, чрез край-на, целее более раннего. Из-бавлена от заразы занозной чудом «ра».

«Вера» как верчение, «ер в за», есть и возвращение «ра» в «ла», есть вера в посюсторонность счастья здесь, на земле. «Земля»-з(десь)ем-ля-я. Случай жила на земле с «ра» в ритме череды из-за, в через-но-сти чародейства заноз и роз, роста. Лавры —случай лучезарный, гори-зональный.

В «жи» динамика сопряжения «ра» и «ла» им-пульсивна, экстаична, единодвойка в «из-за». В своем хороводе они противоположны **потусторонности** Абсолюта, не доходят своим умом до за-уми чистого логоса, строгого подчинения рефлексии через абсолютное тождество. В «за» «ра» — странник, сердце которого зашлось заразой, жаром-ражом утренней зари горизонта. Он грезит розовейностью незнаемой розы, угрозы грозы, гром и молния его не страшат, лань моланьи ему желанна, жар-птица. Если в непосредственности с «ла», «ра» — ми-ло-сердие, жар радения жалостливого сердца (середины, сгустка «жи» ловца), то вне «ла», но в задушевности с ним «ра» — это сторона, страна, грань, край. «Ла» образа в краю «ра» — это об-ла-ка. Этот достаточно громоздкий и неуклюжий анализ гениально выраж-ен Пушкиным: «Редает облаков летучая гряда». Магию слов, вечно рдеющую для рацию в бессознательном, звуко-чуйность пытается представить ошутимо и... рационально.

Еще раз подчеркнем, что «край» звуко-чуйности благожелателен для логоса, стимулирует определенные грани рационального анализа, ранее пребывавшие в тени. Исключается лишь рациональность «вообще», жесткое — вне различия и разности — тождество, саморефлексия как центр и монополия целей логоса, превращающая его самостоятельность и самодостаточность в самодовлеющий Абсолют. Чтобы необходимые черты логоса из специфических отличий стали особенностями одного-единственного Всеобщего, «за» должно быть не просто краем «из», с ним сопряженным, но как раз краем, вне всякого сопряжения сего «из-за», т.е. «за» второго, потустороннего порядка. Рациональная струя христианства выносит «ра» за всякие пределы зорь и облаков земного и космического горизонта, ее вечн(ст)ь не знает чар вечеров близ, даров чародейства. Воскрешение телесности (бесплотной?), воплощение Слова в совершенную плоть земную, да и само Творение твари из Ничто (не было Богу печали, завел порося) — все это уступки чистого радио чувственности и народной вере, до него не растущей, не желающей дерзости отчаянных чайний цельного тождества.

Звуко-чуйное переживание магии слов, аналитика ее логосом пытается филигранить образ человека, одарить его чарами лова веча «жи» в словах обычного русского языка, вне специализирования его разными «логиями».

Возражений тьма. «Дедукции» логоса притянуты за уши. Не желает учиться в системе фактов, аргументов, точных определений научной классики, лишь бы бить баклуши, раз-вешивать уши, водить за нос, за-бить горло по самое небо глотки. С бельмом на глазах и без извилин (само-витости радейной) в мозгах получается дрянь, а не фили-грань. Интерпретация прошлого и Святого — как лапша на уши легла. «Ла» и «Ра» полно не только в ланях, дарах, чарах и т.д., но и в балагане, бардаке... Одним словом, барахло. Не храм, а хлам. Пожалуй, последний шанс для «жи» звуко-чуйности пожалуй. Пушай покажет себя в аналитике случаев не времен царя Гороха, а в злобе дня, разложит политику нашу. Страна дураков, а все не везет. Раз за разом. Хотим лучиться, а получается как всегда. В чем тут дело? что за дар? Итак, отправляйся-ка ты звуко-чуйность во власть, ненарядно, из ряда вон плохо радио в нашем царстве-государстве.

Раз послали гонца, то далеко до конца...

### Примечания

- <sup>1</sup> М., «Прогресс», «Универс», 1994. Т. 4. С. 1381.
- <sup>2</sup> «Закрытость» не «замкнутость», как и «открытость» не «сквозность», в коей «чужое» выдувает, сдувает «свое». Структура «закрытость-открытость», регулируемая специальными приспособлениями (например, двери, окна, труба дома), более приемлема для обозначения динамики живого, чем жесткое противу-стояние «замкнутый» (изолированный) — «открытый» (настежь распахнутый, насквозь продувной).
- <sup>3</sup> NB для рации: встреча вовсе не с пред-метом, т.е. с тем, что (кто. и сам по себе и для себя есть), но возникает вдруг, в страстно желаемом и все же неожиданном ходе навстречу.
- <sup>4</sup> Божественное озарение — по ту сторону.
- <sup>5</sup> Не тут ли стихия чистого чувства-юмора? Не потому ли рацию част его умирить, что его труднее всего однозначно и точно зафиксировать?

## **Пафос диахронии в филологических текстах круга М.Бахтина и в романе К.Вагинова «Козлиная песнь»**

### **Пафос диахронии в трудах Бахтина и Пумпянского**

Согласно мысли Бахтина, жанр — носитель «наиболее устойчивых» и «вековечных тенденций в развитии литературы», «представитель творческой памяти в процессе литературного развития»<sup>1</sup>. Бахтин призывает исследовать «большие и существенные судьбы литературы и языка, ведущими героями которых являются прежде всего жанры»<sup>2</sup>. Характерный пример: в начале семидесятых годов Бахтин записывает: «"Евгений Онегин" создавался в течение семи лет. Это так. Но его подготовили и сделали возможными столетия (а может быть, и тысячелетия)». И тут же добавлено: «Совершенно недооцениваются такие великие реальности литературы, как жанр»<sup>3</sup>.

Единомышленник Бахтина Л.В.Пумпянский идет еще дальше. Время литературы он меряет тысячелетиями — и уже без «может быть». Название его первой работы, как бы предваряющее будущие исследования Бахтина, характерно: «Достоевский и античность». Временной масштаб, взятый Пумпянским, — это масштаб всей литературной истории, всего пути — от истока к итогу. Для обозначения вековых судеб жанров Пумпянский находит сильные формулы: произведениями Ф.М.Достоевского «Европа нудится закончить историю своего Ренессанса и своей художественной словесности»<sup>4</sup>; «Памятником» А.С.Пушкина заканчивается трехтысячелетняя история отношений поэта и музыки («тень дуэли 1837 года уже пала на оду Горация») <sup>5</sup>.

В трудах Бахтина и Пумпянского намечен контур жанровой поэтики в контексте мировой культуры от античности до XX века. У Бахтина читаем об «элементах», «моментах» языка, которые неизбежно определяют жанровые ассоциации: «Те или иные мо-

менты языка приобретают специфический аромат данных жанров: они срастаются со специфическими точками зрения, подходами, формами мышления, оттенками и акцентами данных жанров»<sup>6</sup>. В том же направлении мыслит Пумпянский, выделяя устойчивые (на протяжении многих веков) жанрово-тематические элементы в одах Ломоносова, «Памятнике» и «Медном всаднике» Пушкина. Так в «универсально-алгебраическом языке» оды<sup>7</sup> Пумпянский выделяет тему титаномахии<sup>8</sup>, формулы «где прежде, там ныне», «от — до»<sup>9</sup>, мифологемы одического восторга, певца, песнопения, Пиндара как эпони́ма жанра<sup>10</sup>. Идея Пумпянского заключается в том, что за каждым из этих элементов — многовековая история, что они не закреплены за каким-либо жанром (например, одой), а могут проникать в различные жанры, сохраняя свою одическую окраску, «память». Эти наблюдения Пумпянского — лишь наброски грандиозного проекта, задуманного им в начале двадцатых годов: планировались такие направления, как история метафор, эпитетов, тем — все это в контексте истории жанров<sup>11</sup>.

### «Козлиная песнь» Вагинова в филологическом контексте

Пафос диахронии, присущий филологам и философам круга Бахтина, был концентрированно выражен К. Вагиновым в его романе «Козлиная песнь». Вагинов сам был хорошо знаком с Бахтиным, Пумпянским и их друзьями. Они и стали прототипами героев «Козлиной песни». Один из главных героев книги — неизвестный поэт — лицо автобиографическое. Прототипом другого главного героя романа — Тептелкина — был Пумпянский. Бахтин вспоминал позже: «...Этот Тептелкин — лицо имеющее <...> прототип... совершенно реальное лицо, которое тогда жило в Петербурге и события жизни которого довольно точно — и привычки и так далее — переданы в романе. Это Лев Васильевич Пумпянский»<sup>12</sup>. Прототипом Андриевского был Бахтин, Асфоделиева — филолог П.Н.Медведев, Миши Котикова — литератор и филолог П.Н.Лукницкий (биограф Гумилева), Кости Ротикова — переводчик с широкими филологическими интересами И.А.Лихачев, Троицына — поэт Вс.Рожественский, фармацевта — биолог и философ И.И.Канаев; все эти люди в двадцатые годы входили в кружок Бахтина.

В романе так или иначе присутствуют идеи, обсуждавшиеся и разрабатывавшиеся в кружке Бахтина. Возьмем эпизод в поезде (глава XI): «А в самом конце вагона ехал философ с пушистыми усами [Андриевский] и думал: «Мир задан, а не дан; реальность задана,



а не дана». Чиво, чиво, — поворачивались колеса. Чиво, чиво... Вот и вокзал»<sup>13</sup>. В конце жизни, беседуя с Н.И.Николевым, Бахтин признавал: «Вот где философ едет в поезде, — это точно я»<sup>14</sup>. Неслучайно современный исследователь вторит этим словам в своей характеристике бахтинской историософии: «Смысл истории, по Бахтину, не дан, а задан: история в каждом из своих эпизодов приобретает смысл в зависимости от способов саморефлексии ее участников»<sup>15</sup>. Эта формула отзывается во многих бахтинских работах того времени — как оставшихся в черновиках, так и опубликованных «под маской». Так в работе «К философии поступка» подчеркивается принципиальная «открытость» и «единственность» «события бытия» — «заданность», а не «данность»: «открытая событийность бытия», «действительно становящееся бытие», «единственная событийность», «действительное единственное становление», «действительная единственная переживаемость», «живое становление и самоопределение»; «единственное единство — единственное событие совершаемого бытия»<sup>16</sup>.

Обратим внимание: в словах персонажа воспроизведены идеи его прототипа — Бахтина, но с изменением акцента. Философская формула в устах Андриевского звучит как формула магическая. Он словно заклинает мир: будь миром не данным, а заданным, будь миром открытым и разомкнутым, миром поступка, свободного выбора. Для героев «Козлиной песни» поступком и выбором является сказанное слово. Автор особо выделяет магистральную идею своего героя — Тептелкина: «Сколько бы не читал художник, неотступно звучал в его ушах лейтмотив книги: искусство есть бытие восхищенное, фантазия есть объективный фазис бытия»<sup>17</sup>. Если «искусство есть бытие», «фантазия есть объективный фазис бытия», то слово обладает силой деяния. Именно на эти идеи Андриевского и Тептелкина откликается автор, воплощаясь в образ, в героя книги (глава с характерным названием: «Появление фигуры»). Слова Андриевского («Мир не дан, а задан») и Тептелкина (о фантазии как «объективном фазисе бытия») автором завершены и оформлены в целостную филологическую концепцию: «Художнику нечто задано вне языка, но он, раскидывая слова и сопоставляя их, создает, а затем познает свою душу. Таким образом, в юности моей, сопоставляя слова, я познал вселенную и целый мир возник для меня в языке и поднялся от языка. И оказалось, что этот поднявшийся от языка мир совпал удивительным образом с действительностью»<sup>18</sup>.

Так проявляется филологическое отношение к слову («филология» как «любовь к слову»). В тайном культе слова, в заговорщицкой утопии слова едины герои «Козлиной песни» («Филологическое образование и интересы — это то, что отличает нас от новых людей»<sup>19</sup>) —

прежде всего филолог (Тептелкин) и поэт (неизвестный поэт). Они служат слову как божеству; «Слова за нас думают»<sup>20</sup>, — говорит Тептелкин, «Слова мне <...> говорят»<sup>21</sup>, — откликается неизвестный поэт.

Поэзия в романе Вагинова неотделима от филологии. Неизвестный поэт настаивает на филологической интерпретации своих стихотворений: «Мои стихи, <...> может быть, совсем не стихи. <...> Для меня они иносказание, нуждающийся в интерпретации специальный материал»<sup>22</sup>. Филологическое углубление в слово, исследование отношений между словами — общее дело филолога и поэта, дающее превращение бессмысленного в смысл (неизвестный поэт: «Оно [искусство] требует осмысления бессмыслицы»<sup>23</sup>). Неизвестный поэт и сам интерпретирует свои стихи. Эту автоинтерпретацию (здесь, в сущности, Вагинов анализирует собственную поэтику) любопытно сопоставить с оценками критика-младоформалиста — Б. Бухштаба. Последний, рецензируя вагиновские стихи, подчеркивает в них борьбу и отталкивание: «Не строфы, не двустрочия, но каждое слово отталкивается здесь от соседнего: отсюда несочетаемый, нереализуемый вагиновский эпитет»<sup>24</sup>. Как будто в полемике с рецензентом-формалистом, неизвестный поэт (и Вагинов), напротив, делает акцент на притяжении слов (связи и родстве смыслов): «... Возьмешь несколько слов, необыкновенно сопоставишь и начнешь над ними ночь сидеть, другую, третью, все над сопоставленными словами думаешь. И замечаешь: протягивается рука смысла из-под одного слова и пожимает руку, появившуюся из-под другого слова, и третье слово руку подает, и поглощает тебя совершенно новый мир, раскрывающийся за словами»<sup>25</sup>.

Поскольку стихи неизвестного поэта есть «нуждающийся в интерпретации специальный материал», постольку они требуют усилия филолога. Тептелкин является на зов поэзии, по ее требованию, и тогда слово поэзии возрождается и расцветает смыслами в филологической интерпретации: «О, как умел обращаться со стихами неизвестного поэта Тептелкин! Каким многообразием смысла раскрывались для него метафоры неизвестного поэта!»<sup>26</sup>. Как поэт нуждается в герменевтическом сотворчестве филолога, так читатель нуждается в его герменевтической помощи. Естественно, что, например, Муся Долматова (ее прототип — знаменитая пианистка М. В. Юдина) обращается к Тептелкину с просьбой истолковать строки неизвестного поэта:

Есть в статуях вина очарованье,  
Высокой осени пьянящие плоды...<sup>27</sup>

Тептелкин отвечает только обещанием интерпретации: «... В этих строках скрыто целое мировоззрение, целое море спящих, то поднимающихся как волны, то исчезающих смыслов!»<sup>28</sup> Что он имеет в виду, что это за мировоззрение?

### **Пафос диахронии в «Козлиной песни» Вагинова: мифологизация филологических и историсофских концепций**

Процитированное Мусей двустипшие вполне выражает присущий кругу Бахтина (и героям Вагинова) пафос диахронии. Неслучайно вопрос о стихах вложен в уста Муси Долматовой: она сама является Тептелкину «чем-то неизменным в изменчивости»<sup>29</sup>. В этой формуле — ключ к строкам неизвестного поэта. «Статуи вина» — для пояснения этого словосочетания следует обратиться к еще одному диалогу Муси и Тептелкина (глава XVI): «Откуда возникли колонны?» — «Из стремления к вечности»<sup>30</sup>. Статуи, как и колонны, преодолевают преходящее время; они — «неизменное в изменчивости». Ценность вина — в его выдержке; «статуи вина» символизируют выдержку Большого Времени, Времени Культуры.

Следующая строка: «Высокой осени пьянящие плоды» — уже в полной мере содержит историсофские концепции Тептелкина (Пумпянского) и неизвестного поэта (Вагинова). Образ «высокой осени» (отчасти полемический по отношению к шпенглеровскому «закату Европы»<sup>31</sup>) выводит к исповедуемой неизвестным поэтом идее «круговорота» и тептелкинской идее «завершения». «Все снова повторится, круговорот-с», — мысленно возражает Шпенглеру неизвестный поэт<sup>32</sup>. Старый всемирно-исторический цикл замкнут, начинает разворачиваться новый цикл: «...Начинается новый круг над двухтысячелетним кругом»<sup>33</sup>. Вот замыкается глобальный период человеческой культуры — и человечество вновь проходит стадию эллинизма; вот начинается новый период — и возвращается дух первых веков христианства. «Концепция неизвестного поэта, что большевизм огромен, что создалось положение, подобное первым векам христианства»<sup>34</sup>, близка к идеям самого Вагинова начала 20-х годов. По воспоминаниям Н. Чуковского, «революцию он воспринял как исполинскую катастрофу, трагическую и прекрасную в своей величавости. Как катастрофу, подобную гибели язычества и античной философии в первые века христианства. Как катастрофу, подобную гибели загнивающей Римской империи под натиском юных варварских племен, наивных, невежественных, но несущих в одряхлевший мир свою животворную кровь»<sup>35</sup>. Эти идеи отражались в тогдашних стихотворениях Вагинова (Н. Чуковский: «Он был символистом оттого, что стихи его с помощью условных символов опирались на грандиозный всемирно-исторический миф, им самим созданный»<sup>36</sup>). Что видится поэту на улицах Петербурга? Встреча уходящего Аполлона с пришедшим Христом. Они сходятся, как начала и концы времени; они сливаются, становятся неразличимы:

Как странен лет протяжных стран Европы,  
 Как страшен стук огромных звезд,  
 Но по плечу меня прохожий хлопнул —  
 Худой, больной и желтый. как Христос<sup>37</sup>;

Я встал пошатываясь и пошел по стенке  
 А Аполлон за мной, как тень скользит...<sup>38</sup>;

И вошел Иисус, и под смоквою плакучей дремлет  
 И на эллинской лире уныло бренчит<sup>39</sup>.

Петербург первых лет революции воспринимается Вагиновым по аналогии с Иудеей на заре новой эры (на закате античного мира): «И тихий свет над колыбелью, / Когда родился отошедший мир».

Тептелкин же в диалоге с неизвестным поэтом разрабатывает концепцию русской культуры как культуры всемирно-исторического «завершения»; в этой концепции, действительно, есть многое от идей Пумпянского. В своих ранних работах «Пумпянский создает нечто вроде мифа о его [русского классицизма] происхождении и судьбах, соединяя символическими нитями античность, Ренессанс и русскую литературу, в которой завершается «как бы полный круг странствий бога Диониса»<sup>40</sup>. В начале своей брошюры «Достоевский и античность», написанной в 1921–1922 годах (то есть в те же годы, когда были написаны цитированные строки Вагинова), Пумпянский задается вопросами: «...Дошло ли эстетически непоколебимым трагическое искусство за столь долгое путешествие от Афин до Петербурга? Осталось ли тем же дионисическое божество на всем протяжении страстного путешествия?»<sup>41</sup>; ставит проблему: Ренессанс и Россия; делает вывод о последнем слове России в деле Ренессанса («В истории Гамлета России принадлежит последнее слово»<sup>42</sup>). Во введении к «Истории античной культуры» Пумпянский обосновывает идею «защиты культуры» как «непрестанного созидания вечно новой античности, т.е. непрестанн[ого] Ренессанс[а]»<sup>43</sup>. Отзвуки этих вопросов и ответов слышны в раздумьях Тептелкина: «Мы последний остров Ренессанса в обставшем нас догматическом море»<sup>44</sup>. Объединенные общим пафосом диахронии, Большого Времени, Тептелкин и неизвестный поэт спорят, можно сказать, о «радиусе» круга:

«Тептелкин встрепенулся.

— Петербург — центр гуманизма, — прервал он рассказ с места.

— Он центр эллинизма, — перебил с места неизвестный поэт»<sup>45</sup>.

Логика филологического романа требует, чтобы концепции воплощались в сюжет, определяли судьбу героев. На себя и свою жизнь персонажи «Козлиной песни» смотрят сквозь призму концепции —

концепции, ставшей мифом и тем, что Достоевский называл «идеи-страстью». Это миф о Слове, дающем единичной человеческой жизни масштаб Большого Времени. Неизвестный поэт проживает как будто не одну, а множество жизней — в Слове, в Культуре. Он ведет отсчет времени своей жизни не только «вперед» — «от настоящего к будущему», но и «назад» — «от настоящего к прошлому»: «Я — это мой отец»; «я — мой дед»<sup>46</sup>; «Я в нем [Петербурге] присутствую в лице четырех поколений»<sup>47</sup>; «Интеллигентный человек духовно живет не в одной стране, а во многих, не в одной эпохе, а во многих»<sup>48</sup>. Тептелкин в той же степени обладает даром «окрашивать настоящее время в прошедшее»<sup>49</sup>.

В настоящем, сиюминутном, бытовом герои «Козлиной песни» всегда готовы увидеть вечное (возвращающееся, возрождающееся): «комната [казалась] не комнатой, а гондолой, в которой они неслись над бесконечным пространством всемирной литературы»<sup>50</sup>. У главных героев — Тептелкина и неизвестного поэта — всякий раз наготове миф, указывающий на преображающее присутствие прошедшего в настоящем. Мифологические лейтмотивы романа определяются соответствующими концепциями: охранительной позиции Тептелкина (подведение итогов Ренессанса и сохранение гуманистического «огонька»<sup>51</sup>) соответствуют мифы о неизменности культуры и духовной преемственности («сад», «башня»); катастрофическому видению неизвестного поэта соответствуют мифы о «гибели — возрождении» («Феникс»), «нисхождении — восхождении» («Орфей в аду»).

Читая вступительную лекцию в южном городке, Тептелкин обосновывает свои идеи-мифы о «саде» и «башне»: «...Мы разовьем интеллектуальный сад, насадим плоды культуры»; «...Здесь, на юге, культура взойдет многоярусной башней»<sup>52</sup>. Обоснование идеи сада дано Тептелкиным уже в первой главе — это метафора природно-культурного единства, циклически возрождающегося и потому неизменно: «Обычно Тептелкин верил в глубокую неизменность человечества: возникшее раз, оно, подобно растению, приносит цветы, переходящие в плоды, а плоды рассыпаются на семена»<sup>53</sup>. В саду человеческой культуры царит пасторальный «вечный полдень» (пастораль — один из излюбленных жанров эпохи Возрождения) — вопреки «пошлой» современности: «Его часто можно было видеть идущего с чайником в общественную столовую за кипятком, окруженного нимфами и сатирами. Прекрасные рощи благоухали для него в самых смрадных местах...»<sup>54</sup>. Другая мифологема Тептелкина — «башня» — это то, что возвышает человека над современностью, отгораживает от нее и так позволяет сохранить культуру. Петергофская дача, которую сни-

мает Тептелкин, видится ему и его друзьям такой «башней»: «Мы все находимся в высокой башне, мы слышим, как яростные волны бьются о гранитные бока»<sup>55</sup>; «Все они [герои «Козлиной песни»] охотно бы затворились в Петергофской башне»<sup>56</sup>.

Сопоставления неизвестного поэта: «революция в России — падение Римской империи», «первые годы Советской власти — первые века христианства» — естественным образом связан с мифами о возрождении через смерть. По свидетельству Н.Чуковского, в мифологических построениях самого Вагинова (в первой половине 20-х годов) культура метафорически уподоблялась Фениксу: «Он полагал, что культура подобна мифологической птице Феникс, которая много раз сгорает на огне и потом возрождается из пепла и, следовательно, бессмертна. <...> Поэтому существует задача: тайно донести подлинную культуру до нового возрождения Феникса»<sup>57</sup>. Вот и в «Козлиной песне» неизвестный поэт, сходя с ума, представляет себя «частью Феникса, когда он сгорает на костре»<sup>58</sup>. Образ культуры-Феникса с необходимостью влечет за собой образ жертвенного певца и его «страстей». Отсюда миф об Орфее, спускающемся в ад: неизвестный поэт хочет быть «Орфеем для сумасшедших»<sup>59</sup>, грезит о «нисхождении во ад бессмыслицы, во ад диких и шумов, и визгов, для нахождения новой мелодии мира»<sup>60</sup>.

Центральной же мифологемой, так или иначе объединяющей всех персонажей романа, становится у Вагинова образ Филострата (отсылающий к Флавию Филострату, II—III вв., автору романа о мистике-пифагорейце Аполлонии Тианском). Н.Чуковский поясняет: «Это был весьма неясный образ прекрасного античного юноши с миндалевидными глазами, кочевавший из стихотворения в стихотворение, а из стихотворений попавший в первый роман Вагинова. В вагиновском мифе Филострат — любовник Психеи, т.е. души. <...> Конечно, Психея — душа самого Вагинова, и поэтому иногда кажется, что образ Филострата сливается с образом самого автора. Тем более что Филострат был, разумеется, символом того самого подвижника-гуманиста, которому суждено втайне пронести культуру сквозь сумрак нового средневековья до счастливого возрождения птицы Феникс»<sup>61</sup>.

Тема Филострата определяет не только тайные искания, мистериальные порывы героев «Козлиной песни»<sup>62</sup>, но и второй, тайный сюжет этого «романа с ключом». Этот второй сюжет есть не ряд событий, но воплощенная в действие филологическая рефлексия: герои ищут соединения с автором, автор ищет соединения с героями<sup>63</sup>. Филострат — любовник авторской души-Психеи — есть как бы эманация автора. Это Идеальный Автор, данный с точки зрения героев:

«Философ некоторое время шел молча.

— По-моему, должен был бы появиться писатель, который вос-  
пел бы нас, наши чувства.

— Это и есть Филострат, — рассматривая только что сорванный  
цветок, остановился неизвестный поэт»<sup>64</sup>.

Неслучайно поиск героями своего автора начинается со слов философа, прототипом которого был Бахтин. В романе ощутимо при-  
сутствие именно бахтинских идей: «Сознание автора есть сознание  
сознания, то есть объемлющее сознание героя и его мир сознание,  
объемлющее и завершающее это сознание героя моментами, прин-  
ципиально трансцендентными ему самому...»; «Сознание героя, его  
чувство и желание мира — предметная социально-волевая установ-  
ка — со всех сторон, как кольцом, охвачены завершающим сознани-  
ем автора о нем и его мире; самовысказывания героя охвачены и про-  
никнуты высказываниями о герое автора»<sup>65</sup>. Эти положения Бахтина  
(из его работы середины 20-х годов «Автор и герой в эстетической  
деятельности») реализуются в сложных соотношениях «автор — ге-  
рой», организующих второй сюжет «Козлиной песни».

Идеальный Автор — это демиург романного мира; ища автора-  
Филострата, герои ищут завершения в Большом Времени (на уровне  
первого сюжета; так Тептелкину кажется, что Филострат учит его сле-  
дить за умиранием и возрождением птицы Феникс<sup>66</sup>) и в Тексте (на  
уровне второго сюжета; так автор замечает: «Мне кажется, что мои  
герои мнят себя частью некоего Филострата»<sup>67</sup>). Можно сказать, что  
Идеальный Автор (Филострат) есть тот предел, к которому стремит-  
ся автор, а Идеальный Герой (Аполлоний) — тот предел, к которому  
стремится герой.

При этом проекция автора в роман не ограничивается идеаль-  
ным образом Филострата. Образ автора в романе раздваивается: по-  
мимо Автора-Демиурга в тексте присутствует автор мятущийся и не-  
завершенный, автор как персонаж. Это раздвоение связано с особен-  
ностями индивидуальной мифологии Вагинова, указанными  
Н. Чуковским: «Образ автора живет в произведениях Вагинова совер-  
шенно независимо от образа Филострата. <...> [Так] он старался вы-  
разить болезненное ощущение своего разлада с окружающим его ми-  
ром»<sup>68</sup>. Можно добавить — и с собственным текстом; в сюжете о раз-  
двоении автора реализуется одна из «магистральных» тем  
вагиновского творчества — «изображение драмы не совпадающего с  
собой сознания»<sup>69</sup>. Автор, говоря от своего имени, указывает на раз-  
двоенность Тептелкина, а намекает — на собственную раздвоенность:  
«Как известно, существует раздвоенность сознания, может быть, та-

кой раздвоенностью сознания и страдал Тептелкин [ранее сказано: «может быть, Тептелкин сам выдумал свою несносную фамилию, чтобы никто, смеясь над Тептелкиным, не смог бы и дотронуться до Филострата»], и кто разберет, кто кому пригрелся — Филострат ли Тептелкину или Тептелкин Филострату»<sup>70</sup>.

### **Взаимосвязь сюжетообразующих конфликтов «Козлиной песни»: Большое Время и современность, трагическое и комическое**

Закон вагиновской прозы — соединение высокой иронии с карнавальным гротеском. В высокой иронии Вагинова есть что-то от шлегелевской концепции романтической иронии: при всем стремлении героев «Козлиной песни» к смысловой полноте и законченности мифа они никогда не могут ее достигнуть, автору же как одному из героев романа никогда не дано слиться с мифическим Филостратом. Что касается карнавального гротеска, то он проявляется в грубом осмеянии трагического, издевательском снижении высокого, развенчании и поругании мифа (возможно, здесь сказалось влияние зарождавшейся тогда бахтинской теории карнавального смеха<sup>71</sup>). При этом высокое в романе Вагинова всегда есть проявление Большого Времени, а низкое — проявление современности. Герои, стремящиеся возвыситься над современностью («башня»), вновь и вновь оказываются застигнуты современностью врасплох, каждый раз спотыкаются о сиюминутное и «проваливаются в реальность»<sup>72</sup>. Парение над временным и преходящим оборачивается падением, высокое — нелепым. В этом столкновении сиюминутности и Большого Времени, смешного и трагического Бахтин увидел определяющий принцип «Козлиной песни»: «И вот так <...> уже раскрывается яркое своеобразие Вагинова: с одной стороны — детализация мелкая, <...> а с другой стороны — необычайная широта горизонта, почти космическая»; «Вообще это совершенно своеобразная <...> в литературе трагедия, <...> трагедия смешного человека»<sup>73</sup>.

Трагикомическая амбивалентность есть уже в названии романа. «Козлиная песнь» в обратном переводе на древнегреческий, собственно, и есть «трагедия»; между тем и грубо-обыденный, издевательский смысл этого словосочетания вовсе не снят. Действо, которое в масштабе Большого Времени воспринимается как трагедия, в столкновении с современностью становится грубым фарсом. Того же принципа Вагинов придерживается в памфлетных намеках на прототипы. Н.И. Николаев особо подчеркивает: «Участник «омфалических» застолий, обладавший огромной энергией мысли Л.В. Пумпянский и



неприкаянный, элегический Тептелкин — разные люди. <...> В этом несовпадении и заключается особый, понятный только друзьям, комический эффект романа»<sup>74</sup>. Для знакомых Вагинова комический эффект возникал уже от переименования Пумпянского: ведь при всем созвучии фамилий героя и прототипа, последний пользовался фамилией Тептелкин как нарицательным обозначением пошлости («Негодяи Теп<телкины> уже появились в моей жизни»<sup>75</sup>). Тем оскорбительнее для Пумпянского было обращение им же придуманной фамилии против него<sup>76</sup> («может быть, Тептелкин сам выдумал свою несносную фамилию»<sup>77</sup>). Но у Вагинова, конечно, не было цели оскорбить своего друга; цель была в другом — осмеять-оплакать несоответствие «заданного» (стремления к Большому Времени) и «данного» (имени-в-настоящем как карикатурного ярлыка).

Мы видим: несоответствие Человека в Большом Времени и «маленького человека» в современности дает о себе знать на всех уровнях текста (порой даже на уровне синтагмы: «папиросы “Сафо”»). Для вагиновской иронии характерна стилистическая полярность: чем ближе слово к изначальному, к вечному, тем более жестоко расправляются с ним «данный» быт и «злоба дня». Вот Тептелкин учит египетские иероглифы, вот названо имя Изиды («...Вставал прекрасный образ Изиды...») — и тут же появляются пионеры, ковыряющие в носу («А во дворе, под окнами, пионеры играли в пятнашки, в жмурки, иные ковыряли в носу, как самые настоящие дети...»<sup>78</sup>). Скульптурное изображение Адама и Евы непременно должно ассоциироваться с непристойностью и нечистотами («...[Тептелкин] посмотрел грустно на Еву, прикрывавшую рукой лобок, между рукой и телом видны были черные прутья (шалость местной детворы), взглянул на Адама, продолжение спины Адама было запачкано нечистотами»<sup>79</sup>). Стоит Тептелкину сказать слово «вечность», как он вынужден опуститься — не то что «на грешную землю», а прямо в дерьмо: «Тептелкин почувствовал нечто нехорошее под ногой»<sup>80</sup>.

Но формула обратима: высокое (изначальное, древнее) снижается вмешательством современности, низкое (сиюминутное) возвышается ассоциациями с древностью. Так уличная брань уводит филологическое воображение Тептелкина «во Францию XIII века, когда создавалось арго»<sup>81</sup>. С мухами же его примиряет Вергилий: «Вот Тептелкин сидит, а вокруг него летают мухи и садятся на его шею и на страницы книг. <...> Но <...> мух не изгнал ли из Неаполя Вергилий»<sup>82</sup>.

«Козлиная песнь» прежде всего поворачивается к читателю своей издевательски пародийной, памфлетной стороной<sup>83</sup>. С точки зрения современности тема романа как памфлета — фарсовые «похоро-

ны» прежних идей и вместе с ними людей. Но с точки зрения Большого Времени именно в этой связи сатиры со смертью и открывается возможность трагедии. Памфлет направлен не против врагов, а против друзей, не против «чужого», а против «своего»: что автор высмеивает, то и оплакивает; что развенчивает, то и возвеличивает. Так отрицание Петербурга («не люблю я Петербурга...») тут же оборачивается плачем по Петербургу («...кончилась мечта моя»; «Теперь нет Петербурга»<sup>84</sup>). В подтексте памфлета скрывается оксюморон — «погребальный смех». Указание на этот подтекст содержится уже во втором предисловии к роману: «...Автор по профессии гробовщик... И любит он своих покойников, и ходит за ними еще при жизни, и ручки им жмет, и заговаривает, и исподволь доски заготавливает, гвоздики закупает, кружев по случаю достает»<sup>85</sup>. Что высмеивает автор? Трагическую обреченность своего мира («острова», «башни»), свою собственную трагическую обреченность («Вот сейчас автор готовит гробик двадцати семи годам своей жизни»<sup>86</sup>).

Герои «Козлиной песни» всецело обращены к созерцанию «двухтысячелетних кругов» Большого Времени. Поэтому и не дано им поступательного движения в настоящем: раз за разом повторяются одни и те же ситуации, говорятя одни и те же слова, провозглашаются одни и те же идеи. До XIII главы автор издевательски имитирует спиральное кружение — по восходящей (кульминация — глава XII «Расцвет»). Но обещание «расцвета» так и остается обещанием, разговоры — разговорами, идеи — идеями для «своих», сюжетные ситуации — без действия. И вот — с неизбежностью «исторической закономерности» — в последующих главах кружение идет вниз: «свои» (название XV главы) перестают быть своими, утопический пафос становится искусственным, идеи обсуждаются по инерции. Главные герои неуклонно снижаются к пошлости (Тептелкин)<sup>87</sup> и бездарности (неизвестный поэт); вслед за ними и другие персонажи кружатся по нисходящей. В итоге сюжетный круг кажется замкнутым: роман, начавшийся с метафоры гроба, заканчивается самоубийством неизвестного поэта и смертью жены Тептелкина.

Но герои «Козлиной песни» не хотят смириться с оценками сегодняшнего дня, не принимают суд настоящего времени: «Победители всегда чернят побежденных и превращают — будь то боги, будь то люди — в чертей. Так было во все времена, так будет и с нами». Тептелкин, неизвестный поэт и другие заявляют о своих правах на Судьбу и Трагедию — в Большом Времени; причем адресуются прямо автору и читателю. Они взывают к Идеальному Автору, чтобы он вырвал их из замкнутого круга современности и поместил в контекст

веков и тысячелетий: «Нас очернят, несомненно, <...> но Филострат должен нас изобразить светлыми, а не какими-нибудь чертями»<sup>88</sup>. Автор как будто отвечает на призыв своих персонажей, как будто оправдываясь перед ними и за них перед читателями: «Пусть читатель не думает, что Тептелкина автор не уважает и над Тептелкиным смеется...»<sup>89</sup>; и все же продолжает смеяться.

Персонажи продолжают спорить с автором — не смиряются. Так для неизвестного поэта — не «гамбургский счет» современников, а «Страшный суд» великих поэтов прошлого определяет его смысл и место в истории: «— Что делал ты там, на земле? — поднимается Данте. <...> И качает головой Гораций и что-то шепчет на ухо Персию». И на этом суде герой романа берет на себя ответственность за то, что не смог найти Идеального Автора, за издевательский смех автора-памфлетиста, смех на злобу дня («...Я породил автора, <...> я растлил его душу и заменил смехом»; «Я позволил автору погрузить в море жизни нас и над нами посмеяться»<sup>90</sup>).

Да, герои потерпели неудачу в своих поисках Идеального Автора, более того — Тептелкин сам переходит на сторону победителей (и на сторону социологической критики); начинает видеть в своих друзьях змей, а в окружавших его прежде фавнах и сатирах — чертей<sup>91</sup>. Да, чем ближе к концу романа, тем бледнее, слабее образ Филострата — и ближе к биографическому Филострату (автору-в-синхронии): «Теперь с Тептелкиным старел Филострат — теперь он стал для Тептелкина сухоньким бритым старичком с болтающимися кольцами на пальцах, составителем придворного романа»<sup>92</sup>. Но итогом всего действия становится все же не отрицание, а утверждение: несмотря ни на что, утверждается мера Большого Времени, пафос диахронии. Даже изменив себе и перейдя на социологические позиции, Тептелкин не меняет масштаб: по-прежнему это масштаб веков и тысячелетий («он изучает социальные перевороты от Египта до наших дней»; «он никак не мог расстаться, порвать с широтой горизонта»<sup>93</sup>). В итоге же герои романа готовы отречься от себя, от своего прошлого, но только не от своей неразрывной связи с Историческим и Культурным Прошлым: «Не мечта наша, а мы — были ложью»; «всемирная история не что иное, как его [Тептелкина] история»<sup>94</sup>. Позже, на одной из проработок, Вагинов сам скажет покаянную речь и отречется от своих героев — но ни в коем случае не от пафоса диахронии: «В эпоху величайших сдвигов, в эпоху, являющуюся гранью между двумя культурами — умирающей и нарождающейся, — появляются люди, стоящие как бы на распутье, очарованные зрелищем гибели. Я воспевал не старый мир, а зрелище его гибели, всецело захваченный этим зрелищем»<sup>95</sup>.

«Зрелище гибели» — это трагическое зрелище — завершающее и завершённое. В финале романа Тептелкин просветленно вспоминает фавнов и сатиров<sup>96</sup> (прежде чем умерла жена его), а неизвестный поэт в последних своих стихах вспоминает Филострата<sup>97</sup> (прежде чем осознать свою бездарность и застрелиться). Смерть, вопреки «смешку и презрению»<sup>98</sup>, завершает целое романного мира (отсюда предсмертное упоминание имени Филострата неизвестным поэтом); даёт судьбам неудачников измерение трагедии (отсюда упоминание Тептелкиным фавнов и сатиров — перед самой семейной катастрофой). В столкновении «Козлиной песни» как сатиры на «чертей» старого мира и «Козлиной песни» как трагедии побеждает трагедия. Таков итог романного действия и филологического анализа, таков итог вагиновского текста<sup>99</sup>.

### Примечания

*Бахтин М. М.* Проблемы поэтики Достоевского. М., 1972. С. 178–179.

*Бахтин М. М.* Вопросы литературы и эстетики. М., 1975. С. 451.

Там же. С. 364.

<sup>4</sup> *Пумпянский Л. В.* Достоевский и античность. Пб., 1922. С. 11.

<sup>5</sup> *Пумпянский Л. В.* Об оде А. Пушкина «Памятник» // *Вопр. лит.* 1977. № 8. С. 146.

<sup>6</sup> *Бахтин М. М.* Вопросы литературы и эстетики. М., 1975. С. 102.

<sup>7</sup> *Пумпянский Л. В.* Очерки по литературе первой половины XVIII века // XVIII век: Сб. ст. и материалов. М.-Л., 1935. С. 118.

<sup>8</sup> Там же. С. 115–116.

<sup>9</sup> *Пумпянский Л. В.* «Медный всадник» и поэтическая традиция XVIII века // Пушкин. Временник Пушкинской комиссии. № 4–5. М.; Л., 1939. С. 94–96.

<sup>10</sup> *Пумпянский Л. В.* Очерки... С. 111.

<sup>11</sup> *Пумпянский Л. В.* К истории русского классицизма (Поэтика Ломоносова) // Контекст—1982. М., 1983. С. 307.

<sup>12</sup> Беседы В. Д. Дувакина с М. М. Бахтиным. М., 1996. С. 195.

<sup>13</sup> *Вагинов Конст.* Козлиная песнь. Романы. М., 1991. С. 61.

<sup>14</sup> Там же. С. 551.

<sup>15</sup> *Протопопова И. А.* «Греческий роман» в хронотопе двадцатых (к публикации работы О. М. Фрейденберг «Вступление к греческому роману») // Диалог. Карнавал. Хронотоп. 1995. № 4 (13). С. 105.

<sup>16</sup> *Бахтин М. М.* К философии поступка // Философия и социология науки и техники. М., 1986. С. 82–83.

<sup>17</sup> *Вагинов Конст.* Указ. соч. С. 38.

<sup>18</sup> Там же. С. 86.

<sup>19</sup> Там же. С. 87.

<sup>20</sup> Там же. С. 27.

<sup>21</sup> Там же. С. 87.

<sup>22</sup> Там же. С. 44.

<sup>23</sup> Там же. С. 73.

- 24 Бухштаб Б.Я. Фет и другие. Избранные работы. СПб., 2000. С. 349.
- 25 Вагинов Конст. Указ. соч. С. 83.
- 26 Там же. С. 28.
- 27 Там же. С. 59.
- 28 Там же. С. 59.
- 29 Там же. С. 14.
- 30 Там же. С. 77.
- 31 О Шпенглере и «Закате Европы» говорится в начале X главы (Там же. С. 47).
- 32 Там же. С. 47.
- 33 Там же. С. 72.
- 34 Там же. С. 27.
- 35 Чуковский Н. Константин Вагинов // Вагинов К.К. Стихотворения и поэмы. Томск, 1998. С. 153.
- 36 Там же. С. 156.
- 37 Вагинов К.К. Стихотворения и поэмы. С. 30.
- 38 Там же. С. 31.
- 39 Там же. С. 32.
- 40 Бибич В.В. В поисках «связи времен»: «Достоевский и античность» Л.В.Пумпянского // Диалог. Карнавал. Хронотоп. № 1. 1994. С. 84.
- 41 Пумпянский Л.В. Достоевский и античность // Диалог. Карнавал. Хронотоп. № 1. 1994. С. 88.
- 42 Там же. С. 92.
- 43 Цит. по: Николаев Н.И. Примечания // Пумпянский Л.В. Классическая традиция. Собрание трудов по истории русской литературы. М., 2000. С. 750.
- 44 Вагинов Конст. Романы. С. 56.
- 45 Там же. С. 89.
- 46 Там же. С. 28.
- 47 Там же. С. 48.
- 48 Там же. С. 36.
- 49 Там же. С. 38.
- 50 Там же. С. 130.
- 51 Там же. С. 56.
- 52 Там же. С. 65–66.
- 53 Там же. С. 14.
- 54 Там же.  
Там же. С. 56.
- 56 Там же. С. 107. Вариантом мифологем «сад» и «башня» является мифологема «острова» (так и называется XI глава романа; Тептякин вещает: «Мы последний остров Ренессанса» (С. 56); представляет себя «хитроумным Одиссеем, оставшимся на острове Пирцеи (искусство), бежавшим от моря (социология)» (С. 36).  
Чуковский Н. Указ. соч. С. 156.
- 58 Вагинов Конст. Указ. соч. С. 106.
- 59 Там же. С. 46.
- 60 Там же. С. 72.
- 61 Чуковский Н. Указ. соч. С. 156–157.
- 62 О мистериальной, тайной стороне пифагореизма и сочинения Филострата см.: Рабинович Е.Г. «Жизнь Аполлония Тианского» // Флавий Филострат. Жизнь Аполлония Тианского. М., 1985. С. 245–246, 265–266, 274–276.

- <sup>63</sup> Об этом см.: *Протопопова И.А.* Указ. соч. С. 120.
- <sup>64</sup> *Вагинов Конст.* Романы. С. 57.
- <sup>65</sup> *Бахтин М.М.* Эстетика словесного творчества. С. 16–17. О связи второго сюжета «Козлиной песни» с концепциями Бахтина см.: *Протопопова И.А.* Указ. соч. С. 120; *Никольская Т.* Трагедия чудаков // *Вагинов Конст.* Романы. С. 197.
- <sup>66</sup> *Вагинов Конст.* Романы. С. 16.
- <sup>67</sup> Там же. С. 81.
- <sup>68</sup> *Чуковский Н.* Указ. соч. С. 157.
- <sup>69</sup> *Протопопова И.А.* Указ. соч. С. 120.
- <sup>70</sup> *Вагинов Конст.* Романы. С. 17.
- <sup>71</sup> См. об этом: *Николаев Н.И.* Примечания // *Пумпянский Л.В.* Классическая традиция. С. 714 (Николаев считает, что здесь скорее можно предположить влияние рассуждений Пумпянского о гоголевском смехе).
- <sup>72</sup> *Вагинов Конст.* Романы. С. 160.
- <sup>73</sup> Беседы В.Д. Дувакина с М.М. Бахтиным. С. 197.
- <sup>74</sup> *Николаев Н.И.* Энциклопедия гипотез // *Пумпянский Л.В.* Классическая традиция. С. 23.
- <sup>75</sup> *Николаев Н.И.* Энциклопедия гипотез. С. 23–24.
- <sup>76</sup> «После появления романа Л.В. Пумпянский разорвал всякое общение с Вагиновым» (Там же. С. 24).
- <sup>77</sup> *Вагинов Конст.* Романы. С. 17.
- <sup>78</sup> Там же. С. 75
- <sup>79</sup> Там же. С. 68.
- <sup>80</sup> Там же. С. 77.
- <sup>81</sup> Там же. С. 95.
- <sup>82</sup> Там же. С. 108.
- <sup>83</sup> Именно так — и только так — он был увиден Шкловским, далеким от понимания реального контекста романа: «...Писатели, начавшие безматериально, люди типа <...> Вагинова, перешли к памфлетным мемуарным романам. Они делают ошибку...» (Литература факта. Первый сборник материалов работников ЛЕФа. С. 130).
- <sup>84</sup> Там же. С. 12–13.
- <sup>85</sup> Там же. С. 13.
- <sup>86</sup> Там же.
- <sup>87</sup> Для понимания романной судьбы Тептелкина важно знать, что осенью 1927 г. его прототип — Пумпянский — внезапно совершил переход на социологические позиции и при этом отрекся от всего прежнего (см. об этом: *Николаев Н.И.* Энциклопедия проблем. С. 24–25; *Чуковский Н.* Константин Вагинов. С. 157–158; Беседы В.Д. Дувакина с М.М. Бахтиным. С. 231.; *Никольская Т.Л.* Примечания // *Вагинов Конст.* Романы. С. 555).
- <sup>88</sup> *Вагинов Конст.* Романы. С. 57.
- <sup>89</sup> Там же. С. 17.
- <sup>90</sup> Там же. С. 73.
- <sup>91</sup> Там же. С. 80, 84, 94.
- <sup>92</sup> Там же. С. 118.
- <sup>93</sup> Там же. С. 110, 151.
- <sup>94</sup> *Вагинов Конст.* Романы. С. 156, 150. Неслучайно Вагинов изменил концовку романа; в ранней редакции «совсем не бедным клубным работником стал Тептелкин, а видным. Но глупым чиновником» (Там же. С. 507).

<sup>95</sup> Цит. по: *Вагинов К. К.* Стихотворения и поэмы. С. 142.

<sup>96</sup> Там же. С. 156.

<sup>97</sup> Там же. С. 145.

<sup>98</sup> Там же. С. 156.

<sup>99</sup> В одном из вариантов Филострат является Тептелкину, когда он лежит на смертном одре: «...И тут во всей славе явился ему Филострат, но не исторический, а скорее символический и светоносный» (Там же. С. 561).

*Ольга Палехова*

## **Жизнь литературы в период ПОСТ**

Октавы пушкинского «Домика в Коломне» были ПОСТ канонизированного четырехстопного ямба, который Пушкин забавы ради забыл, так как «надоел».

ПОСТ приходит тогда, когда наступает естественный баланс между пресыщением текстом и амбициозной легкостью поэта позволить себе отступить от туманных норм таланта и гениальности, изобретая деструктивную для текста свободу новой грани все тех же таланта и гениальности.

ПОСТ приходит в ироническом начале, как-будто деструкция классического текста самопроизвольна, вроде бы шалость, невинный азарт к случайному, странному событию. Ирония уместна как оправдывающая и сам текстовой сбой, так и его причину. Пегас-де стар, и «зуб уж нет», констатировал Пушкин, подступая к неминувшему ПОСТ роковой догмы «поэт и толпа».

Не ломая голову над терминами, Пушкин называет ПОСТ «толкучим рынком», утверждая его драматизм как субстанцию, существующую вне данности ямба как фантазм, далекий от осмысленного мира романтизированной героики «Цыган» и «Бахчисарайского фонтана». Толкучий рынок вседозволенных видений и фантастических ситуаций находится далеко от чудного мира, он находится на периферии, за осознанным, в Коломне... «Домик в Коломне» — периферийность сознания, октавность, существующая на опоре глагольных рифм, в одночасье оборачивающих ироничность авторских самооправданий в трагический апостроф текстовой метаструктуры, которая направляет прямой текст в область перфектности, где поставлена точка события, а его результат длится до бесконечности.



ПОСТ и есть результат мотивации текстовой антитрадиции, дозволенность отступить от внутреннего текстообразующего такта. Пушкин «отдыхает» в октаве, она монотонна, эмоции приглушены, и, если то, ради чего он затеял словесную игру, исчезнет, и на его месте выстроится иная схема пластической аморфности его нового состояния, он будет рад видеть ее муки и разрушения.

Если в эту пору  
Пожар его бы охватил кругом,  
То моему б озлобленному взору  
Приятно было пламя.

Кстати, Пушкин испытывал к пожарам особое чувство: если в Петербурге что-то горело, он прибегал на пожар едва ли не первым. И смотрел. И дрожал. И горел. Ведь «доктором запрещена унылость» — избавление стихией от неминуемости скуки, неотвратимости судьбы.

«Домик в Коломне» — глухое, глубокое забвение в скуке, серый морок русской провинции и сочное, сладкое торжество ухода в эту тоскующую даль, туда, где тебя никто не знает и ты совсем другой.

Оправдательная ирония лукаво уводит автора в сторону всегдашней национальной особенности — уравнивать легкость мировосприятия с близостью рока, что Пушкин, собственно, и делает, вменив названию «Домик в Коломне» не фарс, но трагедийную ноту: ПОСТ-фактурный абрис вербальной характеристики особого знания о том, что особенно, странно, чуждо, непонятно, о чем не скажешь, не напишешь, что есть как « добрая старуха, давно лишенная чутья и слуха». О чем это Пушкин? О чем? И что он узнал, закрепостив могучую флексию глагола в давно прошедшие времена и внося его генетический код в каверзу волшебного названия — «Домик в Коломне». Почему «домик»? Чем он знаменит, какой-то домик и где-то далеко? Да ничем. Ничем. Дом — фантом. Его нет. Его придумал Пушкин, изобретая формальный контроль над хлынувшими предчувствиями какого-то необходимого, неминуемого состояния, которое строит свой собственный мир далеко от уже пережитого, которое определилось не как чувство, а как некий разум, имеющий свои временные и пространственные структуры, свою культуру, соприкасающуюся с той, которая ее предвестила и бросила... «Кухарка брилась, ... точно мой покойник».

Знания перевернулись в представления, в возможность, в существование странного, которое, однако, не становится объектом наблюдения, но констатируется как факт, свершившееся. Пушкин оставляет этот факт, казалось бы, без всякого внимания, завершая последствия бритвы кухарки строкой, что, мол, ничего не знаю, «не

ведаю, и кончить тороплюсь», предвещая закономерный вопрос воображаемого читателя: и все?, закрывает, бросает текст на произвол вымышленной морали, что-де и кухарку даром нанимать опасно, и рядиться в женское платье мужчине «странно и напрасно». И эта мораль не уточнила загадки «Домика в Коломне», а лишь сбила с толку, рассеяла саму интригу, которая и до подобного резюме была какой-то шаткой, с двойным дном, вроде текст сам по себе, вне этой неуловимой смыслом интриги, которая, тем не менее, есть и очень хорошо просчитана Пушкиным как импульс для размышлений, как пост-идея уже не текста, но мира, который не ведом ни духу, ни физике, а существует после них: дух и физика, сместившиеся, сросшиеся друг с другом, образовали метамир, периферийный к основному, обыденному, побочный от сознания, но воспринимающий все то, что происходит там, во внешне основном.

Басенная мораль финальной части «Домика в Коломне» всего лишь обычная для Пушкина ирония, обращение поэта к толпе и обычный же намек на забаву, на невинный обман. Пушкин легко играл в карнавал. Его гений впитал в себя идею всей многовековой европейской культуры, в которой карнавализация носила родовой характер: карнавал здесь не термин, не свойство, но состояние культуры как таковой в ее функциональном значении. Карнавал — задача культуры, ее предназначение. Именно в таком, пушкинском понимании трактовал карнавал М.Бахтин, а «Домик в Коломне» предвосхитил понимание его значения в своей абсурдно-радикальной октаве.

В сущности, «Домик...» прозвучал в 1830 году, в солнечной славе русской словесности, в полной дисгармонии с ней. Бредовый аллюр в два креста — иллюзия гимназической пародии — Пушкин не стал бы так заблуждаться на счет ее актуальности; он обошел все филологические «тонкости» стороной, не стал морочить себе голову интеллектуальным мазохизмом, классифицируя, систематизируя и схематизируя искусство, а предпочел насладиться им, воплотить неминуемость его периодического обращения в ПОСТ при помощи элементарной демонстрации переодевания — обычной, незаменимой детали карнавала.

Культура для того и существует в человеческом сообществе, чтобы снивелировать индивидуалистическую открытость сменой исторических фаз, развенчивая развитость цивилизаций взлетами и падениями социальной организованности. За каждой фазой стоит ПОСТ, закрепляющий факт смены одного состояния культуры на другой. Так что карнавализация закономерна как для исторического, так и для социального понятия культуры, и понятие карнавала, возможно, предшествует понятию культуры.

Пушкин предвидел посткультуру не только с точки зрения ее скачкообразного развития, но и как иную данность, неминуемо сопутствующую абсолютной реальности как алогизм, переместивший акценты с фигуры на антураж. В «Домике...» странная, неловкая кухарка Мавруша, приведенная в дом милейшей Парашей, оказывается мужчиной, о чем Параша, несомненно, знала. Ее это не смущало, да и не могло смутить — она делала то, что должно. Но зачем рядить мужчину в кухарку? Какое табу было наложено на Парашино настоящее и будущее, если она переодевает мужчину в кухарку?

Почему, собственно, средневековый карнавал носил почти культовый характер? Именно потому, что его родовым предназначением была возможность ассимилировать любое табу с формой «ноль», т.е. аморфизировать его, разрешить в любом виде, придать любую форму, но не объемнее той, которая выходит за рамки нулевой отметки: разрешенное не должно быть обыденным, нестранным. Игра в игру, интеллектуальный бисер Гессе и невозможность однозначной оценки того, что нарушило психическую сдержанность лица под маской.

В случае с «Домиком...» маска тоже ничего, по сути, не объяснила, но дополнила провинциальную унылость долей трагедийности, перекрыв участникам игры перспективу на благоприятный финал. Последующие за тем события могут домысливаться как результат не финала (его нет, равно как и самого домика), но события, которое было до ожидаемого финала.

Пушкин сложен, Пушкин сложен и демонически силен в постановке неразрешимых проблем результативности: он их эскизно набрасывает, и за каждым наброском стоит опасение, что если финал будет сыгран, то это создаст искусственный предел художественного мира, у которого предела быть не может. Может быть только период ПОСТ, который и есть, собственно, некий результат предшествующего состояния этого мира, но не отчуждение от него, а адаптация к его традиционности. Любой модерн будет даже в каком-то смысле более традиционен, чем сама традиция. Во всяком случае, сюжет «Домика...», структура октавы традиционны настолько, что только диву даешься, с чего это вдруг Пушкин, считая себя уж совсем голым (в смысле, писать не о чем, нечем, не хочется), все-таки описывает нечто в кантемировско-шаховском духе? А вещица получается по впечатлению из ряда вон, неуместная, бестолковая и ругательная. Пушкин предложил в «Домике...» алгоритм некой программы, по которой, собственно, просчитывается вся дальнейшая периодичность ПОСТ в художественной культуре. Во всяком случае, своеобразная деморализация традиции, свойственная карнавалному элементу того

же «Домика...», благополучно предупредила гоголевский маскарад, где ПОСТ перешагнет границу классицизма, смешает иронию с абсурдистским гротеском, и утвердит новый виток в развитии художественной культуры — пост-модерн поэта и толпы, выйдя на рубежи философских парадигм уже не личности и общества, а общества и войны.

Иронический пафос «Домика...» не более чем элементарный карнавалый прием, маскирующий, с одной стороны, принадлежность сюжета к модели трагического, с другой — открывающий форму «ноль» как бесконечное число возможного, которое несет в себе понятие «культура». Здесь даже нет смысла употреблять эпитет «художественная», т.к. эта культура бесконечна настолько, что отбрасывает и логику, и перспективу своего существования, т.к. в пределах исторического она структурна, в пределах эстетического — спонтанна и непредсказуема.

Пушкин констатирует главное, что, собственно, и является показателем неотъемлемости ПОСТ от культуры как таковой: традиция сама по себе нарушает возможности художественного, традиция же карнавала эти возможности предполагает, т.к. в основе их нерезультативности лежит эстетическое, у которого нет ни границ, ни объема, есть только форма «ноль», единственная шкаловая отметка, от которой оттолкнется художественное, генетически преобразовывающее состояние культуры в определенной исторической фазе в ту ее модель, которую определило эстетическое. Здесь, конечно, грань между эстетическим, психическим и художественным очень прозрачна, тем более потому, что именно она, эта грань, и определяет форму художественной культуры в ПОСТ-культурном пространстве. И все идет прахом. Пушкинская кухарка, уличенная в несанкционированном бритье, навсегда покидает тихий домик. Далее...финал, конечно, открыт. Или Пушкин не был бы самим собой. Цикличность результата будет проявляться вновь и вновь, когда традиция осмыслится фактически как фигура, как действующая модель карнавала и в этом качестве она фокусируется как модерн, как начальная точка отсчета от формы «ноль», как энергетика зыбкого балансирования «психическое-эстетическое», преобразованное в художественное. Ведь по сути художественное единственный, пожалуй, закономерный результат эстетического, которое лежит в основе всего того, что называется культурой. И именно эстетическое предопределяет ту периферийную область сознания, которая существует вне нашего разума, но существует тем не менее как разум, «толкучий рынок», о котором говорилось выше. Это то, о чем мы не знаем, но изображаем, пытаясь приблизиться к нему.

Пушкин осмысливает эстетическое не как феномен, а как естественную функцию психики реагировать на ею же созданное пространство. «Повести покойного Ивана Петровича Белкина» — загадка русской литературы, пожалуй, подтвердят сказанное. Стоит лишь найти верный ракурс, с которого легко просматривается сквозная пустота Никитских ворот и новый жилец с Басманной. А «Маленькие трагедии»? Трагедии не могут быть маленькими. Трагическое не требует количественно-качественных определений, но что внес Пушкин в темную силу великой драматургии?

А ведь в названии все та же ирония, все тот же изящный намек гения на пафосный апломб определений, на несоответствие поэта и толпы, которая укатает сивку истории своими догматическими принципами и вывернет сознание поэта наизнанку. «Погиб поэт» — подскажет Лермонтов. «Погиб...», если поверит в неминувность рока истории и не повернет ее вспять всей непредсказуемостью своих глубинных тайн.

Пушкин — повернул. И перевернул художественный мир из условного в абсолютный, где все безусловно и самодостаточно, но не очевидно. Энергия периферийного, та самая форма «ноль», модифицируется в знаки культовых элементов карнавала, становится правилом, следуя которому строятся все дальнейшие действия карнавала.

Пушкинская манера намек на продолжительность результата какого-либо события во времени, его возникновение в неожиданной и опять-таки нулевой форме, форме родового начала любого представления, просматривается в навязчивом алогизме посткультурного пространства, и то, что еще вчера казалось незыблемым, сегодня видится страшным сном, в котором Бисмарк показался добрым, а черный квадрат угнездил в себе обелиск петушинским пропойцам.

А вот теперь о главном. О том необъятном посткультурном поле, которому Пушкин оставил бесконечность и бесконечную же возможность удивляться голубизне полевых цветов и прогорклому духу вагонной махорки. ПОСТ — это не конец, не гибель традиции и искусства, это неизмеримость его форм, мотивов возникновения его странности, камерного фантазма его извращенной коммуникативности и эфирной прелести недозволенного бытия.

Эту пушкинскую загадку невероятно талантливо разгадал Вен. Ерофеев в феерически безысходной поэме «Москва-Петушки». Заласканная, занюханная дессидентами-ортодоксами поэма как-будто ассимилировалась в категориях постмодерна, как-будто пустила корешки классических райских куш для филологических раздумий и даже зацепила шаблонный статус некой трофейности как достойный пример следования образцу.

И получилась маленькая трагедия. Заданный Моцарт, назло Сальери настрочивший «Реквием», задержанный Сальери, подивившийся на нестойкого гения... В общем, из трагедии вышел фарс не фарс, а просто — «маленькая» трагедия.

На самом же деле Вен.Ерофеев описал все тот же «Домик в Коломне», на все времена разочаровав сентиментальную публику трагичностью невинного суффикса. Следуя пушкинскому, ерофеевский карнавал не скрывает, а раскрывает трагическое, используя в своем обиходе приемы защиты от трагедийности национальной судьбы. Здесь карнавал и есть то посткультурное пространство, где ПОСТ является на первый взгляд эфемерным поиском смысла той культурной среды, которая его породила. Карнавальная антураж — тот самый смысл традиционной культуры, который трансформируется в реальность не сознанием и осознанием его данных и возможностей, но способностями психики воспроизвести его восприятие через невозможное или(и) невербальное. Здесь вполне вероятно искажение смысла культурной традиции посредством иронического, утрированно-гротескового акцентирования психического на действии, которое воспроизводит психические реакции на среду обитания через пластику движения, музыку души, динамичное поведение какой-либо фигуры карнавала. Естественный казус истории — двигаясь по спирали закономерностей, самоутверждаться во времени путем сведения их к гипотетическим формам аморального свойства, чтобы потом опять вернуться в ритмический процесс их же функционирования в общей системе культурного поля определенной эпохи. Карнавал усиливает логику закономерностей, подчеркивая своей нетабуированностью искусственные решпки истории, ломает их неприятием во времени, разрушает их законы зовом рода, который множит множество войнами, катастрофами, чумой... И не раз вернется европейская культура к трапезе Гаргантюа, чтобы подкормиться на ней впечатляющим колоритом кушаний, уже разметанными во времени между «Чревом Парижа» и «Дамским счастьем» Эмиля Золя.

И, выброшенный на берег полуазиатской страны, весь цвет европейской карнавальная культуры пустил в ней корни своей цивилизации, привил к ее диким скифским ветвям страсть к ловле чертей на дымящихся эшафотах и очаровал лирическую русскую душу возможностью предаваться вечности легко и без печальных эпитафий, позволяя искусству самовоспроизводиться психейно, скрещивая непересекающиеся параллели прямых в метапространствах, структурируя традицию и ее фактурную модель ПОСТ в монолит все той же

культурной традиции. И параллели пересекутся, и в Петушках не остановится поезд, а если остановится, то Веничка из него не выйдет, а вернется обратно, в Москву.

Ерофеев интерпретировал «Домик...», заманив в дэбри своих адских коктейлей одурманенную эпатажем читающую публику да и вообще своих соплеменников с их немалой любовью ко всему запретному и жаркому. Как тут не вспомнить пушкинскую любовь к пожарам, которую Ерофеев заметил и выставил напоказ перед пустынными взорами братьев по разуму. Едет пьяный поезд, в нем пьяный Веничка, и все пьет, пьет, пьет. Вахханалия, нарушение всех запретов, отсутствие любого табу и полная опустошенность, которой нет конца, ибо поезд все едет и едет, и мелькают верстовые столбы уже в обратном направлении, уже пошел второй круг Веничкиного путешествия, уже шило в горле...

Но ведь не в пьянстве дело. А в желании использовать то состояние внутреннего мира, где господствует удовольствие, наслаждение и никаких мук совести, ибо говорит и отвечает за все тот же родовой голос, пядь земли, замученная культивацией пророчеств и нормализованной воспитуемостью. Узы реальности, ставшие культовыми, Ерофеев пропускает, опровергая традицию низвержения отечества поэтом перед толпой, тотализацией толп перед поэтом, который видит перед собой только белесую стынь умерщвленных глаз и выдыхает пары зачумленных вагонов. Поезд везет толпу в Петушки, в уезд, в провинцию, в ту непроглядную заводь тоски и молчащих глаголов, которая существует в противовес страстям и мыслям и дремлет до поры до времени, чтобы в один прекрасный миг взорваться в неожиданном пробуждении правды, которая запредельна в мире реальности, противоестественна и никому не нужна.

Именно поэтому Ерофеев сажает Веничку в пьяный вагон, в котором и Веничка пьян и пресыщен своим состоянием, и все пьяны и грязны, но... свободны в своих мыслях, не оставляющих надежды на здравый смысл.

Карнавальность «Домика...» в эстетическом поле ерофеевского текста сыграла значимую роль: Ерофеев использует модель карнавального антуража на протяжении всего сюжета поэмы, умерщвляя форму традиционности художественной патологией откровенного ее эпатажа. Текст поэмы антитрадиционен так же, как пушкинская октава и эпитет «маленькие» к слову «трагедии» во множественном числе. Но именно это игнорирование понятий, форм художественного в статусе классического позволяет сохранить главное — ту безрассудность и, может быть, безнравственность поэтической свободы, которая пе-

реводит традиционные формы культурных объектов художественной среды в культово-потребительские, массовые, карнавальные, подвергая тем самым классичность художественной культуры видимой вульгаризации, которая в конечном итоге квалифицируется как модерн. А именно модерн не позволяет культуре застыть в исторически передвигающемся пространстве, перемещая параллели культурных полей в перекрестья смыслов, создавая новый облик вечным категориям временных ограничений сюжетов, которые переходят в иной статус художественного благодаря упрощенным моделям духовного мира в рамках карнавального действия.

Замена смысла на смысл — та черта карнавальной культуры, которая призвана смысл как таковой сохранить или подвергнуть сомнению его актуальность путем нейтрализации в абсурдно-гротескной фактуре поп-реальности, как в ерофеевской поэме, например. При этом Ерофеев отнюдь не заигрывает с читающей публикой так, как публика заигрывает с ним, он серьезен, он отчего-то предостерегает читателя ли, литературу ли, но от чего? Не от неведомого ли «Кысь» Татьяны Толстой, который возникнет также ажиотажно-популярно, как «Москва-Петушки», сделается чуть ли не бестселлером постмодернизма новейшего времени и новейшей же литературы, в которой исподволь пересекается физиология ужаса и презрительное отношение читателя к нему.

Роман Т.Толстой «Кысь» — сентиментальная ветвь постмодернизма, заключительный аккорд печальной ерофеевской игры между ироническим, саркастическим и лирическим, все та же пародическая октавность провинциальной активности, где смысл отражается в-неглавном, периферийном, где трагедия — маленькая, но именно в этой-то малости и заключается тот исполинский кошмар бытия, который мыслится не категориями возвышенного, а заурядного, бытового, повседневного что ли. Спасение одно — игра, выдумывание: иначе — **КЫСЬ**, который прячется где-то, может быть, в ветвях деревьев или шорохах леса, который всегда преследует человека и готов впиться ему в жилу и обескровить. Ерофеевский кошмар с шилом в горле не закончился — он легализовался в мутационном виде в постшедевре на первый взгляд мизантропической ауры толстовского романа. Романа — это говорит о многом, в том числе об эпичности, которая предполагает многократность действия исторических закономерностей на уровне художественных обобщений. Здесь форма «ноль» соответствует совершенно непредсказуемому фрагменту карнавальной культуры: табу наложено на сам смысл, на разумность, и нетабуированными остаются они же, смысл прошлого, традиции в эпическом простран-



стве мумифицируются, обрстая легендами и притчами, реальность в том же эпическом пространстве попадает в период ПОСТ со знаком плюс, то есть перспектива этого периода в будущем не просто возможна, а обязательна. Герои толстовского романа те же, что ехали с Веничкой в Петушки и, поскольку поезд не остановился, герои оказались в неведомом времени эпической структуры «Кысь». То время, которое трудно определить иначе, чем некий эпохальный сдвиг в метапространство, где время не измеряется хронологическими показателями и историческими фазами существования ортодоксальной культуры, но обладает признаками мифологического, то есть носит характер всеобщностей, которые от времени не зависят вообще. Условность времени в пределах эпического Толстая подтверждает и необычной формой своего романа, и особым даже не стилем, а сленгом, который в данном случае есть минимизированная модель культурной традиции многих социально-значимых элементов не только состояния культуры в ту или иную эпоху, но, может быть, и цивилизации. Но поскольку речь идет об эпическом, то и культура и эпоха тоже как бы условны, а значит, речь идет о закономерном, родовом, космическом. И та область периферического (которую во всех упоминаемых произведениях русской литературы символически утверждает география) становится основной, незнакомое — узнаваемым, а ожидаемое — странным. И вместо той действительности, которая на первый взгляд кажется обыденной и в «Домике...» и в «Москве...», в романе Толстой представлена и не совсем как действительность, а некий фантастический город, узнаваемый по признакам как реальный, но увиденный будто во сне — здесь идет универсализация игрового признака в рамках карнавального представления, и невыбртая до конца пушкинская кухарка, и не приехавший в Петушки Веничка, возможно, сделали какую-то неисправимую работу, подготовив почву для пересечения параллелей сна и яви, где смыслы реального, фантастического и феерического смешались, сбились в толкучий рынок незримого мира, который существует как ощущение ли, предчувствие, но неизменно с пушкинским трагическим предвестием всего того, что исподволь считается давно предопределенным.

Толстая так же, как все участники предшествующего карнавала не драматизирует состояние культурного поля условной эпохи, она иронизирует, пресекая попытки читающей публики заштамповать художественное в обыденное, в ожидание результата, который как хлеб и зрелище должен удовлетворить праздное любопытство взволнованного обывателя: ироническое относится к внешнему пласту эстетики толстовского текста, тогда как эстетическое текста подразумевает нечто сентиментальное или лирическое.

Пусть это странно, но отвратительный, грязный, питающийся мышами Бенья невероятно раним, сентиментален и трогателен. И, по сути, если и не добр, то хотя бы не зол, что уже легче для читателя, который и сам не рад, что взялся за «Кысь», где вареные мыши вряд ли уступят по прелестям немалым коготкам Бениной возлюбленной Оленьки, наскребающей ими кучки древесного мусора. Ничто не вечно, кроме вечности — это определение Толстая формулирует и в объяснении понятия **КЫСЬ**, и в фантазмагоричности места и времени своего романа. То есть то, что было, будет еще раз; продолжительность истории во времени не ограничивается сменой общественных формаций. История и время — одно и то же. Оба этих понятия условны и весьма относительны и становятся объектами внимания только тогда, когда переходят в ПОСТ, что, собственно, и является той формой «ноль», которую знаменует карнавал, лакмусовая бумажка социально-психологических параметров истории. Но ведь карнавализация истории проявляется и через художественное, для которого социальные характеристики, равно как и психологические, далеко не первичны, так как художественное отталкивается от эстетического и только от него, а вот как воздействует время-история на этот пласт сознания, скорее ответит опять-таки периферический его аспект, толкучий рынок срединного бытия духа и физики, который фиксирует и Пушкин, и Ерофеев, и Толстая в своем небытийном бытии, где мир так узнаваем, так необычен, но в то же время до абсурдности смешон и страшен, как Веничкин коктейль «Слеза комсомолки».

Но что же несет в себе этот толкучий рынок, мелькание красок, голосов, смешного, за которым то страшно, то нет, опять смешно?

Удовольствие. Пост-культура или то, что она обозначает, несет в себе абсолютное удовольствие. И буква **Ы** после **Ж** и **Ш** в гипермодерне текстов В.Курицына — это то же удовольствие начертать запрещенный правилом знак. Но слышно же **Ы**? Его исторгает горло, язык, физика?

Раскрепощение от общего культурного пространства в частно-утилитарное, смакование, мягко говоря, неадекватного в мире социума поведения героя — естественное для литературы «ПОСТ» удовольствие. Она на нем и держится, начиная с осторожной иронии и заканчивая безудержным вдохновением «душою сказать». И именно в литературе, в ее неограниченных возможностях пост-культура проявляется в первую очередь: не-главное утрируется простыми приемам, как у Ф.Рабле, например, у Пушкина идет уже наполнение прозы и драматургии как бы не приемами вообще, а лже-смыслами, которые искажают изображенное нулевой формой «трагедия-фарс», где идет

смещение понятия и смысла, переакцентировка сознания с образа на какую-либо его деталь, на частность, разрушающую целостность традиционного персонажа, фигуры.

Если еще раз вернуться к определению ПОСТ как некоей временной принадлежности в культуре XX века, то, пожалуй, здесь можно попробовать расширить хронологические границы. Либо убрать их вообще. Пост-культура проявляется не во времени, а в пространстве, в бездне сознания, в котором время побочно, оно требуется только для того, чтобы в сознании вызрела что ли некая астральная мысль о вторичности времени и тех его ценностей, которые формализуются историческим материалом. Периферический пласт сознания сосредоточится на том, на чем останавливался М.Пруст под сенью девушек в цвету и именно это он сделает предметом своего вдохновения. Но это Пруст и самодостаточная европейская эстетизация внутреннего мира. Русская же литература, начиная с непостижимой и лотарейной пушкинской прозы узаконила ПОСТ как данность в пределах культурного поля как такового: это естественная функция эстетического предусматривать перспективу выброса энергии бессознательного в космос строки. Именно поэтому в произведениях искусства всегда есть тайна, недоговоренность — это не прихоть художника, но невозможность зафиксировать тот психейный энергетический сгусток, который присутствует в бессознательном, но который обязательно сформируется в ПОСТ-сознательный метамир, в некий шизоидный бред, в странное, непонятное, в КЫСЬ, в иное произведение, где все не-главное будет выпущено наружу и прочитано как гибель традиции, а то и искусства. Но это его самостоятельный вид, попросту говоря, когда мы подразделяем литературу на эпос, лирику и драму, мы забываем о ПОСТ-фактурной концентрации материала, который сформировала эстетика всех родов и видов литературы. Это и будет география проявления ПОСТ, который присутствует в искусстве всегда, а не только в некий час пик. Именно поэтому ПОСТ — понятие географическое, пространственное, и время его условно.

## Культурный плюрализм: еще одна надежда или угроза?

Красота возникает от пестроты мира, от игры света и теней, от скрещения бесчисленных лучей в одной точке, а если свет распределить равномерно, она иссякает... <...> Но можно ли без кощунства произнести слово «Бог» или хотя бы только слово «культура», если усомниться хоть на миллионную долю секунды, что все равны, что в доступе к духовным и жизненным благам все должны быть сравнены, какой бы ценой ни пришлось за это платить.

*Георгий Адамович «Комментарии»*

Ныне мы являемся свидетелями того, как резко возрастает число критиков культурного плюрализма (мультикультурализма). Что это значит для судьбы данного подхода? Ограничено ли его будущее пространством истории общественной мысли или ему удастся на какое-то время сохранить за собой роль реального социального фактора?

Предлагаемая статья не претендует дать прогноз. Поводом для нее послужили три книги, опубликованные в один год — 2001, хотя вошедшие в них тексты были написаны в разное время, в географически отдаленных точках, людьми не одного поколения. Более того, эти тексты в каждом случае по-своему связаны с культурным плюрализмом. Но именно эти отличия (при объединяющей всех троих авторов либеральной ориентации, а также чуткости к социальным реалиям, что ощущается в эмоциональной и образной стилистике их письма) создают многоплоскостное пространство, которое позволяет вести разговор о возможных векторах развития в судьбе культурного плюрализма.

Начнем с публикации, напрямую связанной с заданным выше вопросом.

Сборник Владимира Малахова «"Скромное обаяние расизма" и другие статьи»<sup>1</sup> составили тексты, опубликованные в литературных и философских журналах, газетных, сетевых изданиях в период между серединой 1997 и концом 2000 года. Статьи отличает полемичность и выход на политику, философию, культуру, образование, гражданские инициативы. При этом каждая из них интересна не только сама по себе, но как часть многосерийного повествования.

Внутренняя динамика этого издания отражает не просто смену акцентов во взглядах В. Малахова, но те социальные трансформации, которым подвергся культурный плюрализм и соответственно те изменения, которые претерпело отношение к нему. Этот факт ничуть не умаляет заслугу В. Малахова, ибо попытка показать связь собственной позиции с тенденциями функционирования конкретного подхода предполагает искренность и доверительность автора наряду с его профессиональной эрудицией.

Сборник открывает статья середины 1997 г. «Нация и культурный плюрализм», в которой, представив веер вопросов, касающихся национального самосознания России до и после 1991 г., автор делает следующее заключение: «...плоскость, в которой необходимо искать решение — это плоскость проблематики мультикультурного общества»<sup>2</sup>. Однако уже со второго эссе сборника более или менее отчетливо звучит тема критики культурного плюрализма.

На материале разных стран автор показывает, как идея уважения, терпимости к своеобразию различных социальных сообществ<sup>3</sup> нередко начинает работать на социальную изоляцию, как вместо того, чтобы устранять социальное неравенство, эта идея его консервирует. «Реактивный мультикультурализм наших дней — следствие девальвации ценностей, еще совсем недавно высоко котиrowавшихся. «Инакость», которую мы привычно ассоциируем с моральным идеалом признания, стала кодовым словом для стратегии *segregation*. Апология инакости превратилась в проповедь чуждости. <...> Провозглашенное от лица Разнообразия восстание против тотализующего Единства вылилось в многообразие мелких деспотий. Карнавал *гетерогенности* закончился принудительным культивированием новых *гомогенностей*»<sup>4</sup>.

При всей резкости тона этого высказывания и подобного ему, каких немало в сборнике, мне представляется принципиальным видеть за ними проблемы «второго уровня». Обращаясь к опыту большого числа стран, привлекая материал из разных областей гуманитарного знания, автор не просто рисует детальную картину «провалов» культурного плюрализма. Сборник интересен тем, что в нем проанализированы некоторые из причин, стоящих за такого рода

«провалами». Я бы сказала, что в этой работе представлена критика не только и не столько культурного плюрализма самого по себе, сколько способов неадекватного оперирования им, практик его приложения.

Ошибочной, по В.Малахову (по крайней мере так мне видится его позиция), оказывается абсолютизация идеи культурного плюрализма, неадекватное ее толкование — ее «инфляция». Когда нарушается соответствие между содержанием (базирующимся на принципах многовариантности, историчности, ситуативности) и способом приложения культурного плюрализма, тогда дают о себе знать эффекты, противоположные общим установкам, составляющим суть этой идеи.

Очевидно, что культурный плюрализм не в силах справиться со многими проблемами, связанными с социальным неравенством. Причина тому — подобные проблемы имеют не один, а несколько аспектов и требуют разносторонних, комплексных решений. Если же культурному плюрализму придается оттенок исключительности в плане правильности или широты применения и оперируют им в качестве универсальной отмычки, забывая о необходимости использования разных средств, вырастает веер проблем. Любое представление имеет вполне определенную сферу приложения и отличается ограниченным диапазоном применения. Гипертрофия конкретной системы взглядов и сопутствующие неблагоприятные последствия случаются, когда она помещается в «непроектируемую» социальную нишу, в которую нет доступа для иных «веяний».

Многие проявления культурного плюрализма, типа лозунга «Black is beautiful», сами по себе не представляют социальной опасности; в культурном плюрализме не заложено как нечто необходимое противостояние «идее общества» или «идее индивидуальных прав». Но если не предпринимается никаких реальных шагов по консолидации общества или соблюдению прав человека, тогда ставка политиков исключительно на культурный плюрализм может существенно сдвинуть баланс в функционировании конкретного социума. Ибо многомерное, разноуровневое устройство общественной системы при этом неоправданно упрощается.

Сборник В.Малахова демонстрирует, как случилось, что отдельные подходы в различных областях гуманитарного знания внесли значительный вклад в становление идеи культурного плюрализма, а иные — напротив, способствовали ее коррупции. И в той и в другой группе случаев культурный плюрализм не выступал ключевым предметом теоретических построений соответствующего автора. Он являлся элементом или следствием общего корпуса взглядов и нес на себе его отпечаток. Соответственно в «открытых», «гибких» концеп-

циях М.Бахтина, К.Леви-Стросса, Ж.Делеза, Ж.-Ф.Лиотара, Ж.Деррида, В.Тишкова проблематика культурного плюрализма обрела новые грани, дополнительную объемность. В «жестких», одномерных концепциях типа «всеобъемлющей»<sup>5</sup>, «универсальной обществоведческой теории»<sup>6</sup> Л.Гумилева, или построениях, наделяющих отдельную категорию «универсальной объяснительной функцией» (Ю.Бромлей)<sup>7</sup>, в схемах, не знающих противоречий (С.Хантингтон)<sup>8</sup>, эта идея, напротив, все больше превращалась в идеологический конструкт, а затем и жупел.

Книга В.Малахова подводит читателя к мысли, что судьба интеллектуальных перевертышей постигла культурный плюрализм далеко не только в силу сознательных действий политиков консервативного толка, а во многом в силу вновь и вновь воспроизводимых в разных сферах социальной практики процедур мышления, базирующихся на универсалистских ходах.

\*\*\*

В книге Зигмунта Баумана «Сообщество. На пути к защищенности в ненадежном мире»<sup>9</sup> культурному плюрализму отведена роль далеко не главного действующего лица.

В центре внимания автора книги — социально-психологическая потребность человека в поддержке, понимании, теплоте, которые дарит близкое социальное окружение. Рассматриваются факторы экономического, политического, культурного порядка, способствующие или препятствующие становлению в исторической перспективе различных форм сообщества.

Вариативность, неоднозначность — принцип, на котором З.Бауман во многом строит данную книгу, пытаясь раскрыть характер феномена сообщества и его значение для жизни личности. Книга привлекает тем, что ставит вопросы, на которые нет готовых ответов, и подсказывает не столько решения, сколько ходы мысли. Перед нами мастерская рассуждений, поиска, базирующаяся на глубоком знании истории культуры и общественной мысли.

В многомерной системе координат данной книги феномен сообщества представлен среди множества исторических действующих лиц. Культурному плюрализму в этом ряду, на первый взгляд, отведена роль «плохиша».

С критикой, которой З.Бауман подвергает культурный плюрализм, сложно не согласиться. Действительно, «уважением непохожести» нередко оправдывают безучастность, равнодушие к чужим («не

нашим») проблемам; отсутствие доступа к определенным социальным благам подчас эстетизируется и интерпретируется как проявление культурного своеобразия; за теми или иными культурными различиями не хотят замечать социального неравенства, во многом порождающего и воспроизводящего их; формы общественной несправедливости порой предпочитают представлять как результат свободного выбора социального субъекта<sup>10</sup>.

При этом разоблачающее повествование З.Бауман ведет в особой манере. Это не столько отстраненная позиция, выявляющая противоречия, ошибки в аргументации сторонников культурного плюрализма, или тщательный сбор, систематизация связанных с этим подходом фактов. В значительной мере позиция З.Баумана — живяние в положение того или иного социального субъекта, принадлежащего конкретному периоду истории. В повествовании З.Баумана, как правило, очень много от социальной психологии: реальных чувств, надежд, устремлений, отношений. Образность, метафоричность текста этого социолога не только аналитического порядка, но и эмпатийного. Дар З.Баумана сопереживать другим придает его текстам особую искренность. Работы З.Баумана — призыв к солидарности с людьми, находящимися на малом или большом временном, пространственном или социальном расстоянии от нас и оказавшимися жертвами несправедливого социального мироустройства. Под таким углом зрения в названной книге рассматривается и культурный плюрализм.

В пассажах о нем звучит немало горечи из-за «предательства». В самом деле, культурный плюрализм мог бы помочь осуществить чаяния, которые связываются с сообществом, ведь он отстаивает различные формы социального единения. Но этого не случилось. Напротив, культурный плюрализм нередко исказит желание взаимной помощи, сочувствия, доверия.

Однако как бы ни был строг З.Бауман в своих оценках культурного плюрализма, для него принципиально понять, по какой причине содержащийся в данном подходе потенциал сработал не на, а против сообщества. Он полагает, что многие проблемы, привнесенные культурным плюрализмом, — не его вина, а беда, неспособность справиться с тем социальным контекстом, который его окружает. В водовороте социального неравенства культурный плюрализм оказался бессилён, его добрые установки свелись на нет. Несмотря на то, что изначально он задумывался как попытка преодолеть социальное неравенство, сегодня фактически победа принадлежит последнему, заставившему культурный плюрализм работать на себя.



Но мультикультурализм получает оправдание в книге З.Баумана не только как жертва социального контекста. В книге содержится также косвенное оправдание. Выражается это в том, каким сложным, амбивалентным феноменом представлено сообщество, с одной стороны, дарящее чувство поддержки, но взамен отбирающее свободу. Тем самым автор намекает на неизбежную неоднозначность социальных феноменов и процессов в принципе<sup>11</sup>.

По З.Бауману, сообщество ныне — скорее мечта, чем нечто реально осуществимое. Парадокс состоит в том, что сообщество стало осознаваться как ценность тогда, когда исторически оно уже во многом утеряно, вытеснено новыми формами социального взаимодействия. Позиция Баумана сильна своей реалистичностью: всякая социальная идея, — говорит он, — имеет определенную цену, что-то должно быть принесено ей в жертву. За надежность, стабильность надо заплатить свободой. «За привилегию «находиться в сообществе» должна быть заплачена цена — и она неоскорбительна и даже неочевидна до тех пор, пока сообщество пребывает в сфере мечты. Оплата производится в «валюте» свободы, иногда именуемой «автономией», «правом самоутверждения», «правом быть собой». Что бы вы ни избрали, вы что-то обретаете, а что-то теряете. Утрата сообщества означает утрату безопасности; обретение сообщества (если это случается) означает в скором времени утрату свободы. Безопасность и свобода — две равно дорогие и желанные ценности, которые могут быть лучше или хуже сбалансированы, но вряд ли их можно полностью, исключая трения, примирить»<sup>12</sup>.

Но если ставки столь высоки, принципиальным оказывается поиск такого практического варианта, в котором была бы сбалансирована степень реализации мечты и заплаченная за это цена. Амбивалентность социального феномена — своего рода суммарный показатель ценности и цены реализации конкретного общественного явления. Принципы, которыми мы дорожим, предполагают знание о том, чем нам придется поплатиться. Таков совет З.Баумана, который позволяет надеяться, что усилия сторонников и критиков культурного плюрализма удастся объединить в поиске не радикального, а взвешенного варианта мультикультурализма.

\* \* \*

Третья публикация, на которой хотелось бы остановиться, привлекла к себе внимание не только тем, что она представляет культурный плюрализм в позитивном ключе. Примечательно, что в ней этот

подход выступает помимо прочего как философия жизни, обретенная в ходе многолетней внутренней работы, поисков, как результат личностного выбора.

Исайя Берлин в эссе «Стремление к идеалу» 1958 г. (перевод А.Эткинда, 2001 г.), открывающем том «Философия свободы. Европа»<sup>13</sup>, признается, что проблематика культурного плюрализма имеет непосредственное отношение к его биографии<sup>14</sup>. Более поздние тексты, включенные в данный том, позволяют читателю убедиться, насколько названная проблема органична для последующей профессиональной деятельности И.Берлина, в какой мере он ей был верен.

Я остановлюсь именно на этом эссе, ибо оно в концентрированной и выразительной форме иллюстрирует, как культурный плюрализм может стать для человека смысловым фокусом.

Прежде всего, мне представляется важным тот факт, что данный подход для И.Берлина — выстраданный им взгляд на мир. Это — не отправная точка академической биографии, а центральная глава, этап в разработке «захватившей» его темы «разнообразия идей»<sup>15</sup>, которую он для себя существенно переосмыслил в сравнении с тем, как первоначально ее трактовал. Неслучайно поэтому при всем антимодернистском пафосе эссе И.Берлин отдает должное классической мировоззренческой позиции как культуре, оказавшей на обществоведа формирующее влияние. Он не отрекается от нее, ибо это его история, его прошлое. «Когда я был молод, — пишет он, — я слишком рано прочитал «Войну и мир». По-настоящему этот роман повлиял на меня позже, вместе с книгами других русских писателей и социальных мыслителей середины XIX в., которые во многом сформировали мои взгляды. <...> Больше всего их заботило, откуда берутся несправедливость, угнетение и ложь человеческих отношений, несвобода в застенках, сложенных из камня или конформизма, этого подчинения невидимым узам, созданным людьми. <...> У всех этих взглядов есть нечто общее — вера в то, что решения главных проблем существуют, что эти решения можно открыть и ценой самоотверженных усилий осуществить на земле. <...> В Оксфорде я стал читать великих философов и обнаружил, что самые крупные из них, особенно те, кто занимался этикой или политикой, верили в то же самое. <...> У драмы будет счастливый конец. <...> Придет день, когда люди возьмут жизнь в собственные руки и перестанут быть себялюбивыми игрушками слепых, неизвестных им сил. Не так уж трудно представить такой земной рай; а раз его можно себе представить, значит, к нему можно стремиться. В этом и состояла суть этической мысли от греков до средневековых мистиков, от Возрождения до прогрессистов прошлого века. Многие и сейчас в это верят»<sup>16</sup>.

Критика И. Берлином подобной системы взглядов зазвучит в статье позднее. А пока рассказ ведется спокойно, почти уважительно, в тональности, соответствующей настроению молодого И. Берлина, который «впитал»<sup>17</sup> эти взгляды, разделял их. Ведь и в самом деле в них было немало моментов, вдохновлявших поколение за поколением в творческой и самоотверженной деятельности (только, увы, этим благим намерениям не суждено было осуществиться).

Динамика взглядов И. Берлина разворачивалась далеко не линейно. Ему суждено было обрести культурный плюрализм как точку опоры не сразу, а в процессе сугубо личного опыта осмысления истории культуры. К осознанию, что «не все высшие ценности, которыми живет и жило человечество, совместимы друг с другом», он пришел, читая... Макиавелли. На И. Берлина произвело сильное впечатление, как Макиавелли, не осуждая христианские ценности, но при этом понимая их несовместимость с ценностями Римской республики, которые ему были значительно ближе, на страницах своих текстов оставлял за читателем право выбора в пользу тех или других<sup>18</sup>. Среди имен, которые обычно фигурируют в связи с проблематикой культурного плюрализма, имя Макиавелли звучит во многом маргинально. Встреча с мыслью, «поражающей», но при этом не являющейся центральной для того или иного текста (корпуса текстов), случается, если для этой встречи есть некоторая внутренняя предрасположенность, ожидание. Думается, в данном случае встреча была подготовлена событиями детства и юности И. Берлина, тем многообразием культур: русской, еврейской, латышской, британской, — которое даровала ему в наследство судьба.

О личном отношении И. Берлина к культурному плюрализму говорит не только содержание автобиографического эссе, но и манера, в которой выполнен текст. Обращает на себя внимание та легкость, с какой он оперирует и располагает рядом разных по характеру материал — от академических исследований в области истории искусства, истории философии до психологии межличностных отношений. При этом фразы и пассажи (как и вся статья), соединяя в себе различные стили: научного анализа и повседневной беседы, — не выглядят эклектично. Напротив, они демонстрируют, насколько принцип мысли может стать принципом жизни. «У каждого общества — свои дары, ценности, способы творчества, они неперевоимы; все надо понять в его собственных терминах — понять, но не всегда принять»<sup>19</sup>. «Ценности могут сталкиваться даже в одном сердце, но из этого не следует, что одни из них — верные, а другие — нет»<sup>20</sup>.

«...знание наше ограничено и мы не можем до конца понять ни людей, ни сообществ. Больше всего тут нужно смирение»<sup>21</sup>. Житейскую мудрость И. Берлин органично вплетает в логику аналитики.

Ответ на вопрос, почему культурный плюрализм обрел статус принципа философии жизни для И. Берлина, думается, стоит искать в следующем. И. Берлин исходит из того, что принципы, которые мы выбираем для себя как аналитические средства, должны работать на реальную жизнь, быть связаны с обыденным существованием человека. Культурный плюрализм для него отражает противоречивость, неоднозначность жизни и все множество сомнений, которые из этого вытекают. «Столкновение ценностей — самая сущность того, каковы мы и каковы другие. Если нам скажут, что такие противоречия будут разрешены в некоем совершенном мире, в котором все хорошее гармонически соединится, мы должны ответить, что наш собеседник придает иные значения словам. Мир, в котором нет конфликта между ценностями, — за пределами нашего понимания. Принципы, которые гармонично соединены в этом мире, — не те принципы, с которыми мы знакомы в повседневной жизни, они изменены каким-то неведомым способом. Но мы живем на земле, здесь нам приходится верить и действовать»<sup>22</sup>.

Абстрактные, перфекционистские, идеальные схемы пугают И. Берлина тем, что, оперируя ими, люди (при всей их искренности, доброте) забывают о нуждах людей, живущих «здесь и сейчас». Остаться на уровне оторванных от реальности идей для него чревато практиками, при которых «[ж]ивых людей приносят в жертву на алтарях абстракций»<sup>23</sup>, а «холокосты во имя далеких целей — страшная насмешка над всем, что люди любили всегда и любят сегодня»<sup>24</sup>.

При этом не надо думать, что жизнь по И. Берлину и соответственно избираемые им жизненные принципы являются лишь чем-то сугубо приземленным. Нет, просто возвышенное для него разнолико, изменчиво в пространстве и времени, множественно. «Есть много разных целей, к которым люди могут стремиться, оставаясь вполне разумными, полноценными людьми, способными понимать друг друга, сочувствовать друг другу и давать друг другу свет. Мы обретаем свет, читая Платона или средневековых японских авторов, хотя их миры и мировоззрения очень далеки от нашего»<sup>25</sup>. Слово «свет» в конце первого предложения почти врывается в текст. Оно неожиданно, но при этом хочется удержать его на этом месте. Оно необычно для академической публикации своей поэтичностью, ассоциативным шлейфом смыслообразов. Во втором предложении оно звучит несколько иначе, чуть спокойнее — реалии межличностных отношений

сменяют реалии истории культуры. Общим для этих двух контекстов является принцип культурного плюрализма. Именно он ассоциируется в сознании автора с эфемерным и в то же время очень сильным, выразительным, многоплановым образом «света». По праву культурный плюрализм для И. Берлина экзистенциален.

\*\*\*

Три публикации, о которых шла речь выше, — три отдельных, разнопорядковых, несопоставимых эпизода, выражающих противоречивое отношение к культурному плюрализму. Стоит ли этому удивляться, ведь жизнь реализуется через разнообразие. Соответственно всякая система взглядов востребуется каждый раз по-своему. Особенность культурного плюрализма в том, что вариативность его будущего в свернутом виде содержится в провозглашаемом им же принципе.

## Примечания

- <sup>1</sup> Малахов В. «Скромное обаяние расизма» и другие статьи. М.: Модест Колеров и «Дом интеллектуальной книги», 2001.
- <sup>2</sup> Там же. С. 13.
- <sup>3</sup> Вклад этой идеи в преодоление неравенства, привносимого, в частности, принципом ассимиляции, в поддержание социального многоцветия, в предоставление представителям социальных меньшинств права оставаться собой, возможность участвовать в деятельности разных социальных институтов, мало кем ставится под сомнение (при том, что нельзя не признать сохраняющиеся предубеждения, формы дискриминации, вплоть до насилия по отношению к непохожести).
- <sup>4</sup> Там же. С. 25.
- <sup>5</sup> Там же. С. 91.
- <sup>6</sup> Там же. С. 113.
- <sup>7</sup> Там же. С. 112.
- <sup>8</sup> Там же. С. 74.
- <sup>9</sup> Bauman Z. Community: Seeking Safety in an Insecure World. Cambridge: Polity Press, 2001.
- <sup>10</sup> Ibid. P. 106–109.
- <sup>11</sup> Солидаризируясь с этой сквозной темой всего корпуса текстов З.Баумана, я позволила себе включить в название собственного текста скрытую цитату из заголовка его работы «Постмодерн: шанс или угроза» (Bauman Z. Postmodernity: Chance or Menace? Lancaster, Lancaster University, 1991.)
- <sup>12</sup> Bauman Z. Community: Seeking Safety in an Insecure World. P. 4–5.
- <sup>13</sup> Берлин И. Философия свободы. Европа. М.: Новое лит. обозрение, 2001.
- <sup>14</sup> Там же. С. 8.
- <sup>15</sup> Там же.
- <sup>16</sup> Там же. С.8–10, 12–13.
- <sup>17</sup> Там же. С. 11.
- <sup>18</sup> Там же. С. 13–14.
- <sup>19</sup> Там же. С. 15.
- <sup>20</sup> Там же. С. 18.
- <sup>21</sup> Там же. С. 24.
- <sup>22</sup> Там же. С. 19.
- <sup>23</sup> Там же. С. 22.
- <sup>24</sup> Там же. С. 22–23.
- <sup>25</sup> Там же. С. 17.

## ПРИЛОЖЕНИЕ

*Антонина Лазарева*

### **Проблема эстетического монизма в философии Вл.Соловьева**

Ни в один из периодов своего философского творчества Владимир Соловьев не упускал из виду хорошо известную в истории мысли триаду истины, добра и красоты. Он подчеркивал единство трех составляющих, а окончательное, завершающееся в действительности осуществление, фактическое претворение в жизнь истины и добра (ввиду первостепенной значимости поставленного им в своей системе на первое место) он возлагал на третий элемент, на красоту. В ней, полагал мыслитель, наиболее полно и зримо достигается всеединство, которое было для него и принципом, и задачей, стоящей не только перед философией, но и перед всей человеческой жизнью.

Эстетическая задача должна выполняться творчески преобразующей деятельностью, прежде всего через искусство. Соловьев выдвигает более возвышенную, по сравнению с теориями воспроизведения действительности, задачу искусства: творчески преобразить, одухотворить весь жизненный мир. Это — идея, существенным образом дополняющая и теорию истины, и теорию добра.

В статье «Общий смысл искусства» (1890 г.) формулируется тройная задача искусства по отношению к природе: прозрачно и непосредственно воплотить ту глубину идеи, которую не дано выразить природе; преобразить физическую жизнь в духовную, одухотворить материю, придав ей внутреннюю красоту, которая должна дать вечную жизнь индивидуальным явлениям, освободив их от материального тлена. В этом и заключается высшая задача искусства: претворить абсолютную красоту в действительность, или создать вселенский духовный организм. Идеал художественного творчества — в совершенном преображении вселенной в «божественное произведение искус-

ства», в единый богочеловеческий организм — эта мысль прослеживается уже в ранних работах философа 1877–1880 гг., в «Философских началах цельного знания» и «Критике отвлеченных начал».

Красота как онтологическая реальность увязана у Соловьева с истиной и добром по образу и подобию единства в Св.Троице, догмат о которой, принятый Халкидонским собором (451 г.), гласит о соединении неслитном, неизменном и нераздельном. «Добро, отделенное от истины и красоты, есть только неопределенное чувство, бессильный порыв, истина отвлеченная есть пустое слово, а красота без добра и истины есть кумир... Открывшаяся в Христе бесконечность человеческой души, способной вместить в себя всю бесконечность божества, — эта идея есть вместе и величайшее добро, и высочайшая истина, и совершеннейшая красота. Истина есть добро, мыслимое человеческим умом; красота есть то же добро и та же истина, телесно воплощенная в живой конкретной форме»<sup>1</sup>.

Соловьев устанавливает структурные сходства между истиной, добром и красотой, выделяя в основных формах человеческого отношения к ним, в мышлении, воле и чувстве, общие моменты: *всеобщность* (в отличие от случайной единичности), *объективность* (в отличие от фантастических и исключительно субъективных форм) и *предметность* (направленность чувства, мышления и воли на соответствующую каждой из этих способностей души человека определенную сторону триады). Философ выделяет формообразующие факторы общечеловеческой жизни, которые имеют для нее значение положительных начал: «...только такое чувство, которое стремится закрепить свое непосредственное состояние объективным его выражением, только такое мышление, которое стремится к определенному предметному содержанию, только такая воля, которая имеет в виду определенные общие цели; другими словами — чувство, имеющее своим предметом *объективную красоту*, мышление, познающее своим предметом *объективную истину* (следовательно, мышление познающее, или знание), и воля, имеющая своим предметом *объективное благо*»<sup>2</sup>.

И эстетическому чувству, и этическому запросу, и познавательной потребности соответствует одна и та же надлежащим образом обустроенная их предметность вообще, одна и та же структура должного жизнеустройства в особенности. Например, свободное единство частных имеет для Соловьева не только логическое достоинство, но и этическое, и эстетическое, и жизненный смысл. Мысль о жизненном отношении целого и элементов в нем получает следующее развертывание. Истинное бытие, нормальное положение сущих, должное отношение между ними, гармоничная их связь имеет место,



«когда, во-первых, частные элементы не исключают друг друга, а, напротив, взаимно полагают себя один в другом, солидарны между собою; когда, во-вторых, они не исключают целого, а утверждают свое частное бытие на единой всеобщей основе; когда, наконец, в-третьих, эта всеединая основа или абсолютное начало не подавляет и не поглощает частных элементов, а, раскрывая себя в них, дает им полный простор в себе»<sup>1</sup>. Такое бытие является для воли — высшим благом, для мышления — абсолютной истиной, для чувства — красотой. Иначе говоря, одно и то же положение распространяется и в целом, и порознь на все три отдела философии всеединства, касается не только истины, но и добра, и красоты; им же определяется должное сочетание, гармонический синтез этих элементов в соловьевской системе.

Глубоко внутренняя связь заключена между тремя отделами этой философии. Их титульные категории сущностно соединяются в высшем синтезе, в Абсолюте. Стороны основной жизненной задачи «великого синтеза» рассматриваются в каждом из трех отделов системы. Принцип всеединства в ней так и формулируется: задачу цельного знания пытается разрешить философия теоретическая; идеал цельной жизни составляет основную тему этики; и, наконец, в учении о цельном творчестве заключается главное содержание задуманной философом эстетики.

Устремленность к обобщающему синтезу должна реализовываться через приближение к нему во всех трех «элементах». Развитие, происходящее в одной сфере, уже в силу неразрывности с другими, не может не побуждать к аналогичному продвижению и в них. Затронуто звено — звенит вся цепочка. Углубление познания истины сказывается и на процессе совершенствования в добре, и на приближении к истинной красоте. Обращаясь в своей этике к идее добра, Соловьев рассматривает сначала природные отношения нравственности, переходя затем к исследованию нравственных отношений между людьми и, далее, благоговейного отношения к Богу. В эстетике он, сходным образом, начинает с уяснения объективности красоты в природе и эстетического отношения искусства к ней, обозначая переход к рассмотрению искусства в историческом плане и особенно современного, связующего красоту природы и «нездешнюю красоту» грядущей действительности.

В эстетике красота реализует в себе — прежде всего через искусство — идею всеединства, именно реализует, благодаря чему философ укрепляется, вслед за Достоевским, в надежде и вере, что красота спасет мир и придаст ему гармоничную целостность, *достойное бытие*.

*Достойное* бытие предполагает свободу составных частей, но — во всеединстве, в совершенном единстве целого. Соловьев утверждает даже «полную свободу» и «наибольшую самостоятельность частей», и опять-таки не иначе, как «при наибольшем единстве целого», делая такую свободу и самостоятельность *критерием* достойного или идеального бытия вообще<sup>4</sup>.

*Достойное* бытие — это и есть то самое Сущее всеединое, в котором частные элементы не исключаются, а восполняют друг друга, не враждуют против целого, а, напротив, находят свое утверждение, не подавляются, а объединяются в нем. Красота, Истина, Добро суть различные стороны, аспекты одного и того же во-площающегося идеального бытия, достойного бытия — идеи, которая достойна *быть*. Красоту, или воплощенную идею, Соловьев характеризует как лучшее в нашем реальном мире, что не только существует, но и заслуживает существования.

Достойное существование — дело самих людей. Их задача — построить такую жизнь, которая соответствовала бы идеалу достойного бытия; это должно стать для них тем, что Н. Федоров называл *общим делом*. Единственно верное понимание образца жизнеустройства (который достоин человека и которого человек должен быть достоин) Федоров находит у Сергия Радонежского, который поставил храм Троицы как зеркало для собранных им в общежитие, чтобы взиранием на св. Троицу побеждался страх перед ненавистной разделенностью мира<sup>5</sup>. Во взглядах создателя «Философии общего дела» Соловьев нашел много близкого своим воззрениям. Для обоих идеалом человеческого общества является всеединство, единство всех в Боге. Эта идея всемирного братства во Христе связана с верой в возможность преодоления «ненавистной разделенности» людей и в осуществимость всеобщей гармонии, или царства Божия здесь, на земле.

Имея в виду параллелизм, находимый Соловьевым в содержании всех трех фаз единой идеи (различая их только по форме), можно при осмыслении развития учения о красоте проводить до известных пределов аналогии с тем, что уже представлено в развернутом виде в его теоретической философии и в философии практической. Наибольшую важность для данного рассмотрения представляет сдвиг в решении вопроса о статусе *безобразного*, которое в двух других разделах философии соответствует таким же антиподам идеи достойного бытия, — лжи и злу. Неполным, односторонним было бы рассуждение о достойном бытии без противопоставления ему *недостойного* бытия. Хотя эстетика именуется учением о прекрасном, она была бы осколком целостности, если бы не включала в себя видения антипода красоты, *безобразия*.

Соловьев довольно долго не испытывал интеллектуальных затруднений в решении вопроса о *достойном бытии*. Он верил, что Божественный порядок сбудется совсем скоро. Небесное соприкасается с земным, простирается в него и пронизывает своим лучезарным светом. Эту связь неба и земли Соловьев-поэт хорошо иллюстрирует картиной тихого моря, отражающего в себе синеву и божественное сияние небес:

В свете немеркнушем новой богини  
Небо слилось с пучиною вод. (*Das Ewig — Weibliche*, 1898 г.)

Восторженно высказываясь о красоте в природе, он понимал, что в ней же находится и беспокойная противоположность прекрасного: «Хаос, т.е. само безобразие, есть необходимый фон всякой земной красоты, и эстетическая ценность таких явлений, как бурное море, зависит именно от того, что под ними хаос шевелится»<sup>6</sup>. Исследователи отмечают, что в этике Соловьева противоположность добра является не просто как относительная, не только как «фон», но и как реальная и действенная сила. В предисловии к «Трем разговорам» философ со всею остротой ставит вопрос: «Есть ли зло только естественный *недостаток*, несовершенство, само собою исчезающее с ростом добра, или оно есть действительная *сила*, посредством соблазнов владеющая нашим миром?».

В эстетике он приходит — и даже раньше, чем в этическом учении, — к пониманию безобразного не просто как бесформенного, хаотичного и безобразного, или как еще не сформировавшейся красоты (прежде всего в природе), но как «*положительного*» безобразия («Красота в природе», гл. 8). Такое направление своих размышлений и переход к признанию «положительно» безобразного Соловьев приводит в связь с естественной эволюцией. Анализируя восхождение природного развития по ступеням к более прекрасным формам, он отмечает усиливающееся сопротивление красоте со стороны другого естественного начала, разрушающего ее.

Рост, усиление и развитие *безобразия* (как и красоты) в природе, превращение его во все более самостоятельную, обособленную и действенную силу, едва ли не в субъекта, находит соответствующее этому процессу отражение и выражение в развертывании концепции безобразного в эстетическом учении Соловьева. В развитии животного царства — и в филогенезе, и в онтогенезе — он отмечает явный отпечаток упорного сопротивления «оживотворенного хаоса высшим органическим формам». Чем прекраснее природный феномен, тем с большей трудностью и на более узком пространстве может «он достигать победы». «И каждая новая победа его, — пишет Соловьев, — открывает возможность нового поражения»<sup>7</sup>.

Уже в работе «Красота в природе» (1889 г.) намечилось уверенное продвижение философа к признанию и утверждению *безусловного различия* между красотой и безобразием, так же как между добром и злом<sup>8</sup>.

Органическая природа создает *почву* для возникновения более значительных воплощений красоты, но сама по себе эта почва имеет положительное отношение к появлению лишь случайной красоты, чего нельзя сказать об отношении к этой почве заявляющего в ней о себе «безобразия мировой основы»<sup>9</sup>. Зная об опасности дуализма, в данном случае эстетического дуализма, и испытывая его грань, Соловьев все же не впадает в него. Кроме прекрасного начала в природе, считает он, надо признать и безобразное: «Зачатки всего животного царства так же некрасивы, как и зачаток отдельного животного организма, хотя бы самого высшего»<sup>10</sup>.

Противоборство прекрасному в природе даже обостряется с переходом природной жизни к более высоким формам. Ее собственными жизненными силами хаос и разброд не преодолеваются. Напротив, всякое отдельное прекрасное явление, всякое индивидуальное существо в здешнем мире остается под властью материального процесса, который сначала прорывает прекрасную внешнюю форму, затем разрушает и ведет к гибели. Красота в земной жизни неустойчива и преходяща. Природная стихия может разрушить не только естественную красоту, но и самый идеальный нравственный порядок, превратить в тщету все усилия к добру в человеческом жизнеустройстве. Не может мириться с этим нравственное чувство. Дух возмущается и готов противоборствовать.

Как может произойти проникновение духа в природу и овладение ее упругой вещественной сущностью? Познавательный процесс не преобразует природу, а только отражает ее; следствием научного познания является овладение и управление ею, но не одухотворение. Этика занята прежде всего не собственно природными отношениями, а человеческими, нравственно-духовными. Значит, нравственное начало нужно распространить и на природу. «Недобрая тьма» природного бытия может быть преобразована и введена в нравственный порядок не иначе как через свое просветление, одухотворение, т.е. только в форме красоты. А это достижимо, как считает Соловьев, только через творческое преобразование вещественного бытия, посредством эстетической деятельности.

И эту деятельность он понимает в очень широком, подчеркнута практическом жизненном смысле; задачу преобразования мира выдвигает на первый план и теоретические цели подчиняет ей как средства. Е. Трубецкой верно и по достоинству оценил эту направленность

в мироотношении Соловьева: «Та «великая задача», ради которой он жил от начала и до конца его деятельности, для него заключалась не в созерцании, а в осуществлении царства Божия»<sup>11</sup>. По мере продвижения в постижении и разработке этой задачи у философа возникли серьезные затруднения, связанные, особенно в последний период его творчества, с углубленным осмыслением сущности зла.

Коренное зло — это не модификация или отсутствие добра, а наличие действительного недоброго начала. Так же и безобразие — не утрата красоты и благообразия, не перестановка элементов гармонии, как это трактовалось Соловьевым в ранний период, а такая же реальная противоположность прекрасному, как зло добру. То же с ложью: она не просто недостаток или отсутствие сознания истины, не безотчетное заблуждение, не невольная погрешность, а сознательный и преднамеренный обман. Вот о каких противоположностях истины, добра и красоты должна теперь идти речь.

Но в таком случае не уживающаяся с ложью правда, по-видимому, теряет гарантии на победу над воинствующей неправдой; утверждение единства мира в добре, как и в красоте, становится крайне проблематичным. Может возникнуть впечатление, что Соловьев иногда склонен к антиномичности, разорванности сознания, дуализму. Например, эпиграф к его «Заметке в защиту Достоевского» (1882 г.), представляющий собой тщательную выборку из евангельских изречений, приводит душу в смятение перед логическими противоречиями, дразнит проблематичностью единства, указывает на зыбкость общего согласия всех в добре, на парадоксальность гармонии даже при совершенной любви. И в то же время у него нельзя не заметить сильнейшее стремление не пребывать в состоянии антиномичности, не примиряться с разладом, а проторить путь к истинной целостности<sup>12</sup>. Признание зла и безобразия активной, экспансивной силой делает довольно распространенную пантеистическую установку (которую ошибочно приписывают и Соловьеву) до очевидности недостаточной и ведет связанную с нею форму эстетического монизма к более определенной и проработанной форме.

Философ и в ранний период творчества считал нужным оговариваться, что он предполагает идею всеединства «только в общем и еще не определенном виде»; вечное бытие абсолютного начала не может «представлять для нас полной определенности», его содержание распознается «пока только в общих и слитных чертах»<sup>13</sup>. В таком ее виде толкователям вольно было подводить философию всеединства Соловьева под рубрику «пантеизм», тогда как дальнейшая разработка и развертывание им идеи единства указывает на ошибочность

такого приравнивания, — в рамки пантеизма она не уместается. Да и сам Соловьев определенно противился этому, называя «отвлеченный монизм или пантеизм» ложью<sup>14</sup>.

Надо иметь в виду, что у Соловьева всеединство есть не только данность в Абсолюте, но и цель нашей деятельности, задание, и для философии, и для человеческой жизни. В соответствии с представлением о несовершенстве в нас, в философии и особенно в эстетическом учении должен встать вопрос о совершенствовании, выправлении «перекосов», преодолении безобразия и прежде всего в самой сердцевине эстетической деятельности — в *искусстве*.

Имеющее дело преимущественно с «реально-безобразным» в нашей собственной и окружающей нас природе, уже во времена Соловьева набиравшее силу известное направление в искусстве занято воспроизведением и порождением антиэстетического: дурного и отвратительного. Сублимация в нем вытеснена деградацией, низведением красоты к пошлости. Вместо пробуждения души — взвинчивание нервов, возбуждение агрессивности, разжигание низменных инстинктов и порочных страстей. Феномен этого искусства передает публике импульсы разрушительной энергии. Поэтому сразу же после оптимистичного эпитафия о спасении мира красотой Соловьев начинает статью о красоте в природе с затруднения, возникшего в самом искусстве: «Станным кажется возлагать на красоту спасение мира, когда приходится спасать саму красоту от художественных и критических опытов». Верно сказано, что искусство это «заблудилось среди дорог и ушло в беспутство <...> далекое и прекрасное будущее принадлежит не модернизму, этому выродившемуся мнимо-искусству, созданному, восхваленному и распространяемому беспочвенными людьми, лишенными духа и забывшими Бога. После великого блуждания, после тяжелых мучений и лишений человек опомнится, выздоровеет и обратится снова к настоящему, органическому и глубокому искусству; и так легко понять, что и ныне уже глубокие и чуткие натуры предчувствуют это грядущее искусство, призывают его и предвидят его торжество»<sup>15</sup>.

Надо постоянно иметь в виду обратное воздействие этического видения на эстетическое и подразумевать способность нравственно выправлять вывихи эстетического подхода, поползновения к псевдохудожественности. Как не разделить тревожные и вполне современные мысли Соловьева: «Многие люди имеют *потребность* в порнографии; должна ли эта потребность удовлетворяться производством непристойных книг, картин, безнравственных зрелищ? Иные потребности, а равно и способности имеют явно извращенный ха-

ракти; так, у многих известные положительные качества ума и воли вырождаются в особую способность к ловкому устройству мошеннических афер на легальной почве; следует ли допускать свободное развитие этой способности и образование из нее особой профессии или отрасли труда?»<sup>16</sup>.

Философ считает, что дело не просто в действенности произведения искусства, а в конструктивной действенности, не в разрушительном, а в созидательном воздействии на человека и природу, во влиянии на творческие, а не деструктивные способности людей. Энергию надо направлять на совершенствование жизни. Красота в искусстве должна вести к реальному улучшению действительности.

Эстетика Соловьева, как и другие разделы его философии, является учением развивающимся, ведущим к уточнению предшествующих положений, а не к отречению от них.

Это — совершенствующееся внутри себя учение, на что недостаточно обращают внимание исследователи. Встречающиеся в этом процессе трудности суть трудности роста, а не тупики, требующие «пересмотра» (Е. Трубецкой, В. В. Зеньковский и др.) прежних взглядов (в смысле отказа от них).

Как в обозначившемся дуализме добра и зла в этике, так и в наметившемся в эстетике дуализме красоты и безобразия имеет значение не голый факт надломленности целостности, а та перспектива, в которой он осмысливается. Важна устремленность к преодолению несовершенства философии всеединства, для характеристики которой (удачно ли, нет ли) бытует термин *монодуализм*. Философ вполне определенно рассматривает состояние своего учения о красоте с точки зрения его ориентира, назначения, цели, в известном смысле художественно; сам предмет требует развитости художественного чутья и эстетического освоения, осмысления этого предмета «с точки зрения его окончательного состояния или *в свете будущего мира*»<sup>17</sup>, т.е. должного бытия.

Между положительными определениями достойного, должного бытия (т.е. бытия в истине, добре и красоте) Соловьев устанавливает такое же существенное тождество, как и между соответствующими им отрицательными началами; одними и теми же характерными признаками определяет зло в сфере нравственной и ложь в сфере умственной, и ими же определяет безобразие в сфере эстетической. Соловьев дает подробное разъяснение этому. «Всякое зло может быть сведено к нарушению взаимной солидарности и равновесия частей и целого; и к тому же в сущности сводится всякая ложь и всякое безобразие... и исключительное самоутверждение (эгоизм), и анархический парти-

куляризм, и деспотическое объединение мь должны признать *злом*. Но то же самое, перенесенное из практической сферы в теоретическую, есть *ложь*... Анархическая множественность так же противна добру, истине и красоте, как и мертвое подавляющее единство: попытка реализовать это последнее для чувств сводится к представлению бесконечной пустоты, лишенной всяких особенных и определенных образов бытия, т.е. к чистому безобразию»<sup>18</sup>. Раньше были обозначены важные структурные моменты, существенно сходные для истины, добра и красоты, а здесь — сходные также между ложью, злом и безобразием. И это позволяет в философии всеединства так или иначе разрабатывать проблемы эстетической *целостности*, обращаясь к строению или «модели» другого элемента триединства.

Соловьев считал, что красота природы есть «только покрывало, брошенное на злую жизнь, а не преображение этой жизни». Хищный и злой зверь может быть с виду весьма красив. Но значит ли это, что в самой сущности природы заключено недоброе и не прекрасное начало? А разве это не противоречит взгляду на мир как в основе своей прекрасный и благой, в котором безобразие и зло есть только обманчивый покров, обусловленный ущербностью или огрублением красоты лишь в ее проявлении?

Как поэт, Соловьев признается:

Не веря обманчивому миру,  
Под грубою корою вещества  
Я осязал нетленную порфиру  
И узнавал сиянье божества.

Явление должно быть откровением, раскрытием сущности, а тут мы видим обратное, — обманчивое проявление. Так же и в первом случае (в примере с «красивым и злым» зверем) получается, что явление не открывает сущность, а скрывает. И безобразие в природе, прикрытое красотой, и, наоборот, красота под покровом «грубой коры вещества» противоречат общему философскому соображению о явлении как явлении самой сущности и положению о том, что нет ничего в явлении, чего не было бы в сущности.

Итак, в одном случае красота — только покрывало, брошенное на злую жизнь природы, в другом, наоборот, природа прекрасна, а зло — лишь покрывало на ней. Совместить эти точки зрения невозможно. (Сходное затруднение следует отнести и к явлению собственно человеческой природы, моральной: скупой по натуре человек может прикрыть свою жадность личиной доброты, представить себя щедрым, а добрый постарается не выпячивать перед другими свою



доброту и порой даже выставит себя напоказ под видом скряги, шутя разыграет роль скупердяя). Явление должно бы нести в себе печать доподлинного, сущностного, а здесь все перевернуто и извращено.

Но как случилось это превращение, как произошло это отступление во внебожественность от дивного, субстанциально благого божественного строя в природе? Не силою же или бессилием самой Красоты! Не могуществом же или слабостью истины и добра! Не *другим* ли чем-то по отношению к Божественному?

У Соловьева происходит переход к признанию реальности зла, которое, однако, он поначалу не связывает с какой-либо конкретной «сущностью». Природа бывает злою, но сама по себе она не есть зло. Оно есть и в человеческой природе, но человеческая природа не тождественна злу. И природа, и натура человека могут быть *носителями* зла, но сущность зла не в них. Больше того, в речи о Достоевском философ выражает веру «в чистоту, святость и красоту материи» и в человека, но не в человеческое зло. Субъект зла — не человеческая и не окружающая нас природа, а что-то *другое* или кто-то другой. В «Трех разговорах» дан намек на виновника *безобразия*: это как будто «нечистый» помрачил ясный лик природы, а в душу вселил разлад и какое-то зловещее предчувствие. Обозначен *субъект* зла; в религиозном выражении это — антихрист. (В реплике участника «Разговоров»: «это черт своим хвостом туман на свет Божий намахивает. Тоже знамение антихриста!»).

*Другое* по отношению к Абсолютному в системе эстетики есть *другое* и по отношению к безусловной красоте, не вмещающееся в нее, — таково *безобразие*, подрывающее однозначность реализации прекрасного в мире. Не значит ли это, что в мире есть *два* начала и придется принять точку зрения дуализма или признать амбивалентность самой сущности?

Рассуждение философа о моральном зле как *ином*, и ином действительном, свободном и самостоятельном, не зависящем от Бога как Абсолюта, не проистекающем от Него, можно аналогичным образом провести относительно «положительно безобразного», как это делает Е.Трубецкой, продолжая и развивая мысль, вытекающую из направления, обозначенного Соловьевым. «Допустимо ли *в самом* всеединстве то всеобщее распадение, которое составляет печать нашей здешней эмпирической вселенной? Если же нет раздора во всеединстве вечной божественной природы, если в ней все — лад и гармония, то, очевидно, что наша вселенная есть по отношению к ней — явление чего-то другого, а не ее явление»<sup>19</sup>. И далее: «В вечной идее нет места для существ, коих жизненное содержание целиком выра-

жается в отрицании всеединства, во вражде против целого; *в ней нет и не может быть паразитов*. С другой стороны, по тем же самым основаниям, — этот *здесьшний* мир, в котором есть неполнота, несовершенство и паразитизм, т.е. прямое отрицание всеединства, — *свободен от всеединой идеи*»<sup>20</sup>.

Соловьев формулировал эти вопросы совершенно отчетливо (см. его «Оправдание добра») в контексте этических проблем монизма: «Если нравственный смысл жизни сводится в сущности к всесторонней борьбе и торжеству добра над злом, то возникает вечный вопрос: откуда же само это зло? Если оно из добра, то не есть ли борьба с ним недоразумение, если же оно имеет свое начало помимо добра, то каким образом добро может быть безусловным, имея вне себя условие для своего осуществления? Если же оно не безусловно, то в чем его коренное преимущество и окончательное ручательство его торжества над злом?»<sup>21</sup>. Не будем принимать постановку проблемы за ее решение.

Абсолютная красота — не фатум для человека, но и не мираж нашего воображения, а онтологическая реальность и одновременно объективная мировая цель. В окружающей нас природе естественная необходимость, как утверждает Соловьев, не может привести к идеалу безусловной красоты. Он приходит к заключению, что задача, неисполнимая средствами физической жизни, должна быть выполнена посредством человеческого творчества. Осуществление идеала красоты в мироздании без участия свободной, сознательной воли человека может происходить лишь до определенных пределов, притом поверхностно, внешним образом.

Соловьеву принадлежат мысли, что Бог «перерождает и спасает погибающую природу», что Он «не только ограничивает чуждую силу материи и не только различает от себя ее неистинность, но и проникает в ее глубочайшую сущность, как в свою, внутренне подчиняя и уподобляя ее себе и в ней реализуюсь»<sup>22</sup>. Эти же самые функции Соловьев относит и к человеку. Задачу созидания «святой гармонии», приближения человека к Абсолютной красоте он решает не как перераспределение функций между Богом и человеком, а как сотрудничество, со-творчество, дружное со-действие.

Конечно, человеческое воздействие на природу в форме насилия и господства над нею не украшает ее и не красит человека, когда он — в антропологическом смысле дитя природы — возомнит себя покорителем ее, повелителем над нею, жестоким и безжалостным деспотом. Насилующий не терпит свободы своего объекта и не нуждается ни в нравственном, ни в эстетическом *отношении* к нему. Иным способом может и должно вестись подлинное преодоление зла и ус-

транение безобразия в природе, совершенствование ее, придание большей красоты окружающей нас среде и нашей человеческой природе. Для полного торжества красоты Соловьев считает необходимым, чтобы темные силы природы были не только побеждены, но и «убеждены всемирным смыслом». Этот последний момент углубляется в контексте троякого отношения человека к природе: страдательное подчинение ей, затем борьба с нею и покорение ее и, наконец, утверждение ее идеального, одухотворенного состояния, в каком ей надлежит стать через человека.

Первое отношение делает человека рабом материи, а природу — объектом поклонения, преклонения перед нею «в ее данном несовершенном и извращенном состоянии». Второе отношение к ней — переходное. Чтобы сообщить природе должный вид, к ней, в ее нынешнем не-должном виде, надо отнестись сначала отрицательно. Третье и окончательное отношение — нормальное и положительное, в котором человек пользуется своим превосходством над природой не только для своего, но и для ее возвышения.

Таковы же ступени отношения человека к своей материальной природе: страдательное — подчинение плотского человека своей материальной жизни в ее не-должном виде; отрицательно-деятельное отношение — аскетическая борьба с плотью и подавление ее; положительно-деятельное — не уничтожение, а преобразование телесности, возвышение ее. Преобразование человеком *своей* природы позволяет вести нормальную деятельность и по отношению к земле, культивировать ее, *ухаживать* за нею ввиду ее будущего обновления и возрождения.

Е. Трубецкой в исследовании мирозерцания Соловьева взялся раскрыть глубочайшую мысль его эстетики о действительном преобразении человеком себя и мира через свободное самоопределение. Следует признать в нас способность к выбору пути между Божественным и не-божественным направлением, свободу выбора между добром и злом. Иначе самостоятельное творчество человека превратится в призрак, а его созидание — в фатум, и что бы мы ни создавали, все это окажется предопределенным, и нет в нашей деятельности ничего нового, ничего, что не было бы уготовано в вечности. А будь все временным, не-вечным, было бы миражом и творчество человека. Но когда мы утверждаем, что во временном бытии человек создает нечто новое, небывалое, то тем самым, как говорит Трубецкой, развивая сердцевину мировоззренческого содержания философии Соловьева, мы «спасаем возможность *человеческого творчества*»<sup>23</sup>, и значит, вечная действительность Безусловного не тяготеет над человеком как фатум.

Скажем иначе. Человек свободен. Именно поэтому он может преодолеть и *необходимость* своей природы, возвыситься над нею или пасть ниже низкого. Даже нравственная его природа (добрая ли, злая) не является вечной и неизменной «субстанцией». Он волен себя изменить.

Отвергать нравственную свободу выбора философ не намерен ни в теории, ни на практике. Он хочет такого *примирения*, которое заключалось бы в «союзе вечной истины Божией и свободы человеческой». Человек же свободен выбирать между единством и разделенностью, между примирением и враждой, между добром и злом. Гарантии выбора в пользу добра нет, и опорой может быть только вера, крепкая вера в добро как чаемый исход. Именно в этом русле и рассуждает Соловьев: лучший путь, путь к единству в Добре открыт, но не заказан и противоположный — к раздору, вражде, злу.

Он пишет о *долженствующем*, а налично существующее слишком часто есть не-должное, даже противоположное ему. Философ ведет речь о совершенствовании, о вере в *способность* человека к обожению; способность же может проявиться или нет; актуализоваться может и противоположная способность (к тому же подкрепляемая склонностью к совсем не должному) — к *зверочеловеческому*, отвратительному и безобразному, которое реализуется настолько ощутимо и зримо, что в него нет надобности верить, достаточно видеть и знать. А вот осуществление той всемирной гармонии, о которой пророчествовал и Достоевский, и Соловьев, не может быть предметом знания, но только веры. Для веры это — истина, для знания — нечто недостоверное, проблематичное, недоказуемое.

Рациональное знание стремится к доказательному, необходимому, достоверному. Занимаясь тем, что *есть*, посюсторонним, здешним миром, оно не обращается к небу веры, не взыскует *нового* неба и *новой* земли. Между тем Соловьев утверждает веру в ту гармонию, что реализуема здесь, на земле. Он прозревает сквозь явь разладов в жизни грядущую реализацию всеобщей гармонии, еще не для всех зримой. Путь к воцарению всеобщего примирения, к обожению человека, как и природы, указывает «истинно христианская, православная, отеческая» вера.

Соловьев не отказывается от *единства*, того, на котором основывал раньше свое философствование, но пытается глубже уяснить его. Он настаивает на единстве временного и сверхвременного, исторического (преходящего) и сверхисторического (вечного), небесного и земного. Само земное имеет исторический характер, развивается во времени, чему учит и Священное Писание. Одно — та земля, о кото-

рой повествуется в начале Книги Бытия, земля во тьме и неустроенности; другое — новая земля, которая явится «в свете, торжествующей правде и дивном великолепии».

Мысли Соловьева были плодом соразмышлений с Достоевским, в общении с которым он совершал поездку в Оптину пустынь (1878 г.). Они соглашались, что всемирная гармония — это не утилитарное блаженство на теперешней земле, а начало той новой земли, в которой правда живет. Оба признавали, что перейти к всемирной гармонии можно не иначе как через внутреннее духовное преображение, «в муках и болезнях нового рождения».

*Новое рождение* предполагает отрешение от *жизни во лжи*, смерть такой жизни. На возражения о зыбкости надежд преодолеть дурное, порочное и мерзкое, что было в прошлом, и действовать по мотивам большего достоинства, наконец, в соответствии с идеалом добра, Соловьев отвечал, что это не метафизический вопрос, а факт душевного опыта, и не столь редкий, чтобы им можно было пренебречь. В отличие от животного, человеку даже естественно хотеть быть лучше, чем он есть. «Да и вся история только о том и говорит, как собирательный человек делается лучше и больше самого себя, *перерастает* свою наличную действительность, отодвигая ее в прошедшее, а в настоящее вдвигая то, что еще недавно было чем-то противоположным действительности — мечтою, субъективным идеалом, утопией»<sup>24</sup>.

На протяжении всего своего философского творчества он был убежден в том, что путь к истине, добру и красоте лежит через борьбу, через напряженное выдерживание в себе и преодоление отрицательного начала, факт существования которого не есть только внешняя необходимость, но зависит также от нас самих. Отсюда нетрудно развить следующее положение: нравственное состояние духовных существ определяется в конечном счете не наличными условиями существования, а, наоборот, обустроенность земли зависит от нравственного уровня ее обитателей, от их духовного здоровья. Подорвано физическое здоровье — надо помогать себе исправлять недуг, исцеляться; ослаблено духовное здоровье — надо совершенствоваться.

Настаивая на необходимости внутреннего преображения, духовного переворота, Соловьев не отвергает и постепенности в процессе нравственного совершенствования человека и его мира. Очевидно, оба способа, оба пути он предполагает каким-то образом совмещать и взаимодополнять (единство прерывности и непрерывности). Иначе не понять, как мог он утверждать монизм философского воззрения на всем пути своего творчества, как мог отстаивать концепцию органической целостности, цельной жизни, цельного знания и творчества.

В «Оправдании добра» показаны моменты соприкосновения и соединения обоих способов продвижения к целостности. Эволюционный (не скачкообразный, не через внутренний переворот) способ восхождения к совершенному Добру и совершенной Красоте оказывается не столь уж простым и гладким. Постепенность в совершенствовании есть восхождение по степеням, по ступеням. Но более высокая ступень совершенства не устраняет и не отрицает низшие, а предполагает их и на них опирается. Между совершенством в Боге и несовершенством в нас философ пролагает мост — процесс совершенствования. Как подлинное всеединство охватывает в себе ступени своего формирования, так высшее совершенство включает в себя весь путь совершенствования. Истинно прекрасному и нравственному строю сознания близки и дороги все проявления духовности и в физическом мире, и в истории. Достигнув одной из верхних ступеней «богочеловеческой лестницы», человек не станет отбрасывать лестницу, по которой взбирался и которая поддерживает его самого.

Теперь с большей определенностью можно ответить на вопрос: противоречит ли последний период философствования Соловьева предшествующему его развитию? Или: должен ли был философ пересматривать и отвергнуть свои прежние взгляды в свете означившихся в его мировоззрении новых установок?

В «Трех речах в память Достоевского» (1881–1883 гг.) и еще отчетливее в «Приложении» к ним у Соловьева очерчены два видения добра (и два видения красоты), относящиеся к двум различным состояниям человеческого сознания, к двум ступеням духовного бытия (это же относится и к его взгляду на природу, включая прежде всего человеческую природу). Есть в этих «Речах» и указание на реальность зла. Тема отношения искусства к природе, художника к земле, развиваемая здесь, уже в первой «Речи» включает в себя «тьму и злобу земной жизни» и возвращение искусства к земле «с любовью и состраданием», но не с тем, чтобы предаться «тьме и злобе» в ней, ибо для этого никакого искусства не нужно, а с тем, чтобы «исцелить и обновить эту жизнь».

Речь идет об искусстве будущего, еще не вполне ясные очертания которого пронизательный взгляд различает, по убеждению Соловьева, уже в современном ему искусстве, в его двойном стремлении — «к полному воплощению идеи в мельчайших материальных подробностях до совершенного почти слияния с текущей действительностью и вместе с тем в стремлении *воздействовать* на реальную жизнь, исправляя и улучшая ее, согласно известным идеальным требованиям»<sup>25</sup>. Для осуществления идеала необходимы «труд и подвиг».

Соловьев страстно отстаивает продвижение к духовной целостности через эстетическое преобразование существующей действительности, признавая реальное наличие «тьмы и злобы» в ней, но вместе с тем твердо веря в действенность идеального начала, высшего начала, приняв которое человек способен одолеть хаос и безобразие в земной жизни и восстановить гармоничное единство.

### Примечания

- <sup>1</sup> Соловьев В.С. Соч. в 2 т. М., 1988. Т. 2. С. 305–306.
- <sup>2</sup> Там же. С. 146, 199, 362.
- <sup>3</sup> Там же. С. 394.
- <sup>4</sup> Свобода частей вне живого их единства в целом не только перестает быть критерием достойного бытия, но становится свободой уничтожения такого бытия. «Как свободная игра химических процессов может происходить только в трупe, а в живом теле эти процессы связаны и определены целями органическими, так точно свободная игра экономических факторов и законов возможна только в обществе мертвом и разлагающемся, а в живом и имеющем будущность хозяйственные элементы связаны и определены целями нравственными, и провозглашать здесь *laissez faire, laissez passer* — значит говорить обществу: *умри и разлагайся!*» (Соловьев В.С. Соч. Т. 1. С. 408).
- <sup>5</sup> См.: Федоров Н.Ф. Философия общего дела // Федоров Н.Ф. Соч. М., 1982. С. 6, 98, 128, 182.
- <sup>6</sup> Соловьев В.С. Соч. Т. 2. С. 368.
- <sup>7</sup> Там же. С. 378.
- <sup>8</sup> Там же. С. 356.
- <sup>9</sup> Там же. С. 374.
- <sup>10</sup> Там же. С. 378.
- <sup>11</sup> Трубецкой Е.Н. Миросозерцание Вл.Соловьёва. В 2 т. М., 1913. Т. 1. С. 86.
- <sup>12</sup> См., к примеру: Соловьев В.С. Соч. Т. 2. С. 321.
- <sup>13</sup> Там же. Т. 1. С. 586, 587.
- <sup>14</sup> Там же. Т. 2. С. 395.
- <sup>15</sup> Ильин И.А. Путь к очевидности. М., 1993. С. 332.
- <sup>16</sup> Соловьев В.С. Соч. Т. 1. С. 428.
- <sup>17</sup> Там же. Т. 2. С. 399.
- <sup>18</sup> Там же. С. 395.
- <sup>19</sup> Трубецкой Е.Н. Указ. соч. Т. 1. С. 296.
- <sup>20</sup> Там же. С. 297.
- <sup>21</sup> Соловьев В.С. Соч. Т. 1. С. 547.
- <sup>22</sup> Соловьев В.С. Жизненный смысл христианства (философский комментарий на учение о Логосе ап. Иоанна Богослова) // Филос. науки. 1991. № 3. С. 59, 60.
- <sup>23</sup> Трубецкой Е.Н. Указ. соч. Т. 2. С. 400.
- <sup>24</sup> Соловьев В.С. Соч. Т. 2. С. 629.
- <sup>25</sup> Там же. С. 294.

Научное издание

## **Коллаж — 4. Социально-философский и философско-антропологический альманах**

*Утверждено к печати Ученым советом  
Института философии РАН*

### **В авторской редакции**

Художник: *В. К. Кузнецов*

Технический редактор: *А. В. Сафонова*

Корректор: *Т. М. Романова*

Лицензия ЛР № 020831 от 12.10.98 г.

Подписано в печать с оригинал-макета 06.02.03.

Формат 60x84 1/16. Печать офсетная. Гарнитура Таймс.

Усл. печ. л. 9,00. Уч.-изд. л. 8,16. Тираж 500 экз. Заказ № 001.

Оригинал-макет изготовлен в Институте философии РАН

Компьютерный набор: *Е. Н. Платковская*

Компьютерная верстка: *Ю. А. Аношина*

Отпечатано в ЦОП Института философии РАН

119992, Москва, Волхонка, 14