

Юрий Бржечко

ФЕНОМЕНОЛОГИЯ СОЗНАНИЯ

АПОСТОЛОВ РУССКОГО СЛОВА

**КНИГА ИССЛЕДОВАНИЕ
ТВОРЧЕСКИХ СОЗНАНИЙ**

*изложенная в нескольких
фрагментах работ
и в определенных положениях
отдельных тезисов*

самиздат "РУСЬ"

ФИЛОСОФСКОЕ ПРЕДИСЛОВИЕ

Автор твердо стоит на том убеждении, что русская литература есть центральной осью Вселенной. И такой особый статус ее обусловлен следующим образом.

В строгой исторической последовательности сменялись многие царства народов. В книге Гегеля "Философия истории" весь этот процесс показан с наглядностью. Нас этот вопрос интересует с той стороны, что Славянскому царству не было отведено там вовсе никакого места. Однако хорошо вникнув в должную глубину, мы с уверенностью можем утверждать, что на смену четвертому Германскому царству (после Восточного, Греческого и Римского) вышло последнее и наивысшее – Славянское.

Что дает нам уверенность так утверждать? Одно то, что с величественной историей Руси нельзя не считаться. Ее, конечно, простым умом не понять – "умом Россию не понять" – но существует ведь и высший ум, исходящий из глубин не германской, а самой славянской сущности. И вот этот ум видит русскую историю как правопреемницу германской.

В основу данного развития положен был, оказывается, тот же гегелевский принцип Всемирного диалектического развития Духа. Однако его надо было вскрыть и показать как движущую силу на всем примере русской истории и русской словесности. Сам же Гегель открытый свой собственный метод уже никак не в силах был продолжить, так как для этого необходимо было родиться славянином и знать русскую речь. Одним словом, совершилось так, что в случае с русской историей диалектика великого философа с должной понятностью действует, но уже без него самого. Поэтому Гегель, сам того не ведая, осветил в своей работе "Философия Духа" те основы, по которым в строгой последовательности разовьется целое царство Российского величия.

Империей этого царства, по существу, стала империя языка. Ни у одного из народов на земле язык не сказался в

такой мощи как у русских. Об этом знают уже давно, но вот философско-научное обоснование этому подошло только сейчас, из чего выясняется, что на фоне величайшей русской художественной литературы сложилась целая линия русской апостольской литературы. Что это означает? Это означает, что в этом наивысшем роде литературы, которую не имеет ни одна литература в мире, отразилась долгожданная весть о самом устройстве бытия Духа. Сам высший Дух посредством форм русской истории и апостольской литературы стал извещать о потаенной природе своих понятий. И эта Вселенская Весть теперь получает свое толкование под общим названием, которое некогда Горький адресовал Лескову, а именно: *"Священное писание о земле русской"*.

Ход русской апостольской литературы представляет собой связную вереницу художников слова, которые неся глубинную весть миру, расположенными оказались в строгой последовательности должному закону. Этот закон есть законом постепенного развития Мирового Духа, наделенного целой цепью диалектических определений. Каждое из таких определений строго соответствует тому или иному апостолу Слова.

Сам ход развития делится на три основных этапа.

Первый этап – это этап литературы XVIII. В нем Мировой Дух предстал развитием форм Сознания. СОЗЕРЦАНИЕ, ВООБРАЖЕНИЕ, ПРЕДСТАВЛЕНИЕ, ПАМЯТЬ и РАССУДОК стали основой его выражения. Завершился этот этап явлением Пушкина, который стал воплощением нашедшего себя МЫШЛЕНИЯ.

Второй этап включает в себя апостольскую литературу XIX века. Она предназначена была для выявления форм Мировой Чувственной Воли. В ее состав входят такие понятия как ВСЕЧУВСТВЕННОСТЬ, ДОЛГ, СТРАСТЬ, УБЕЖДЕНИЕ, СВОБОДА.

Третий этап воплотил в себе многосложное развитие Мировой Разумной Воли, в силу чего открылось лоно безмерного Субъективного, и мир узнал такие имена как:

Горький, Андреев, Блок, Мандельштам, Есенин, Булгаков, Ахматова, Пастернак и т.д., на долю которых выпало учредить через Слово правовые нормы Воли.

В данной работе представлены только фрагменты из общего шествия Идеи. Однако даже они дают некоторое понимание о происходящем глобальном процессе, связанного с историей развития русского апостольского Слова.

ПОЭТИЧЕСКОЕ ПРЕДИСЛОВИЕ,

или

«дыхание Китежа»

Издавна в сознании Руси живет память о пресловутом граде Китеже, который во время татаро-монгольского нашествия якобы скрылся под водой. Град этот, конечно же, духовный град. Найденность его – извлеченность на поверхность той сути, что глубоко упрятана в самом существе Руси. Китеж, стало быть, это тот город или, точнее, та страна, которая готова предстать только в соответственной себе духовной осмысленности.

Целая история этапов для этого осмысления явилась у нас в духовном вестничестве всех истинно русских апостолов Слова. Вестничество их в том, чтобы всей формой своего творчества, всем таинством им дарованного языка наглядно дать проступить всем чаемым очертаниям обетованного града-страны. И это страна не от мира сего. Она – иная страна. "Страна Инония», – как метко назвал ее наш "пророк по Библии" Есенин Сергей.

Все апостолы Слова поочередно, сменяя друг друга, благовещали о величественных просторах этой страны, которая вся в сущности Идеи, в сущности Духа. Дорогой этой Идеи только потому и неслась лихая тройка-птица Руси, чтобы, как говорит об этом другой провидец, Блок, она могла родиться, быть, то есть состояться в своем существе. Остановить же этот стремительный бег, о чем так

волнительно еще убивался Гоголь - "Русь! куда же несешься ты?!" – можно только рукой верной осмысленности.

Путь вселенского масштаба в осмыслении всего целого должен пролечь поэтому от начал Киевской Руси, заканчиваясь Бродским. Вся захватывающая смена в этой истории становления и откроется тайным свечением Китежа. Знания этой тайны сродни знанию устройства подлинных форм становящегося Духа.

Всё это прекрасно уже понимала и такая именитая "*китежанка*" как Ахматова, и, особенно, последовательница ее Ахмадулина, точно выведшая ту формулу, что жизнь без должного осмысления, о чем мы говорили выше, есть жизнью "на чужбине неба". Обжитость этой части неба именно и должна вернуть нам некогда ушедшую под воду духовную страну, возвратить нам счастье быть у себя на Родине.

Родиной Духа в наше время именно и начинается обдавать ранее загадочное "дыхание Китежа".

«ПРОЗРЕВШАЯ РУССИЯ»

или

ГЛАГОЛЫ БЛАГОВЕСТИЯ

Из прозревшей России он несет свой крест.

С. Есенин

*Ты мне явился темнокудрый,
Ты просиял мне и потух,
Всё, что сказал ты, было мудро,
Но ты бедней, чем тот пастух.*

Александр Блок

*Деве твоей Руси
Новое возвестил я Рождение
Сына тебе*

Родит она...

Имя ему –

Израмистил.

Сергей Есенин

*Гость из будущего! – Неужели
Он придет ко мне в самом деле...?*

Анна Ахматова

О гость грядущий, гость любезный!

Белла Ахмадулина

*Постойте же. Ко мне приходит гость,
из будущего времени приходит.*

Иосиф Бродский

XVIII ВЕК –

РАЗВИТИЕ ФОРМ МИРОВОГО СОЗНАНИЯ:

**КАНТЕМИР, ТРЕДИАКОВСКИЙ, ЛОМОНОСОВ,
СУМАРОКОВ, РАДИЩЕВ, ФОНВИЗИН, ДЕРЖАВИН,
КРЫЛОВ, КАРАМЗИН, БАТЮШКОВ, ЖУКОВСКИЙ,
ГРИБОЕДОВ.**

А. С. ГРИБОЕДОВ –

ПОЭЗИЯ УМОЗАКЛЮЧЕНИЯ

(из Части Первой, Главы Первой)

1. Грибоедов как явление Умозаключения

С именем Грибоедова в русской апостольской литературе подошел к завершению целый этап развития Мирового Мышления. На протяжении длительного времени это Мышление действовало в Слове в качестве того Разума, что познавал себя в своих понятиях. Дойдя в Жуковском до обнаружения идеи как таковой, Разум этот теперь готов был открыться в самих понятиях упомянутой идеи, ибо понятие вообще есть "**живой дух действительного**". (Г.В.Ф. Гегель, «Энциклопедия философских наук», М., «Мысль», 1977 г., т.1, с.345).

Как для души главным выражением являются чувства, для глаз – зрение, для уха – слух, так и для Мышления главной формой его выражения являются понятия. Именно в них Мышление как у себя дома. Правда, в виде самого Понятия, оно, предназначенное стать для самого себя предметом, оказывается не сразу и оттого находит себя на этапах своего становления в далеко еще неадекватных формах, как то: Созерцание, Представление, Воображение, Память и т.д. Однако в Грибоедове произошло то, чего Мышление еще не достигало ни в ком из русских писателей, а именно оно получило себя в статусе Мышления, выраженного в понятиях для поня-

тия. Такое Мышление наконец и осуществилось в Грибоедове и стало открытой природой устройства этой довольно потаенной сферы.

Если в Жуковском, например, его предшественнике, Мышление, дойдя до своей субстанции, всё еще продолжало относиться к себе как Мышлению вообще, то в Грибоедове оно дошло до своей искомой определенности, до души самого Мышления – понятия.

Это означало, что теперь должна была развернуться доподлинная природа Мышления, определенного в своих понятиях, и ничего иного не могло больше включиться в эту среду. Понятие отныне бралось полагать свой материал только из себя, и этим исключительно оналичить свой потаенный механизм.

Эта емкость, единственность и строгость, имеющаяся в этом принципе, не могла поэтому не сказаться в самом характере творчества Грибоедова. Он мог выступить только исключительно автором одной какой-то вещи, так как все остальные его произведения были бы попросту похожи друг на друга. Принцип Мышления в этой сфере один, следовательно, немудрено, что Грибоедов стал автором единственной в своем роде пьесы «Горе от ума».

Одним словом, в лице Грибоедова Мировое Мышление впервые получило возможность выступить как понятие во имя понятия. Именно это мы и называем осуществленной полной развитостью по форме. По этой-то форме Мышление и становится Умозаключением. Умозаключением же мы можем назвать действующий в Мышлении закон его жизни.

Итак, Грибоедов – это Поэзия понятия Умозаключения. Небольшой по жизненному отрезку времени путь, скромный, скажем так, по внешнему виду вклад в творческое наследие русской литературы, однако какая глубина, какая значимость его как апостола Слова и его бессмертного творения.

2. "Два Александра Сергеевича"

На долю Грибоедова выпала задача разрешить проблему Мышления, разрядиться ею, сделать Мышление способным к восприятию, или, точнее, ко вмещению им самого себя, наполненного содержанием по должной форме. Характерное ведь отличие Грибоедова от всех предшествующих ему апостолов состояло в том, что в них Мышление искало эту свою главную форму, но по ходу своего развития всякий раз соответственно данной определенности, находящейся в поиске, получало заслуженный материал в виде того или иного содержания. До сих пор до Грибоедова, можно сказать, у всех имелось именно то содержание, которое заключалось в их форме сознания, целиком еще становящейся. То же, что состоялось в Грибоедове, приобрело совершенно новый характер: Мышление обрелось в нем самим собой, став Мышлением по своему образу и подобию.

Грибоедову уже рукой было подать до Пушкина. Их разделяло только единственное: разница в определенности одной и той же формы понятия. В Грибоедове Мышление открылось в форме своего понятия. В Пушкине же Мышление открылось в содержании своих понятий. Форма понятия Мышления и содержание его понятий – это совершенно две разные ипостаси. Сравнением тому может послужить хотя бы пример с книгой. С одной стороны, мы можем говорить о ней как о некоем продукте, – это будет явлением формы (оформления), с другой стороны, мы можем завести речь о ее тексте, и это будет явлением содержания. Примерно так, представляя одну и ту же книгу истины Мышления, показали нам ее, соответственно, Грибоедов и Пушкин.

Стояли они в развитии Духа совсем рядом. Мистика их близости начинается даже уже с того, что их имена и отчества абсолютно совпали между собой. И это странное совпадение со свойственным себе юмором, хотя и под аккомпанемент далеко невеселой атмосферы, хоро-

шо еще подчеркнул сам Пушкин, словно желая заострить наше внимание на этом.

Так, одна из барышень, как-то отговаривая Пушкина от поездки в Грузию, на Кавказ, собиравшегося там испытывать все ужасы войны, сказала: "Ах, не ездите, там убили Грибоедова". – "Будьте покойны, сударыня, – отвечал поэт, – неужели в одном году убьют двух Александров Сергеевичей?".

Движение их по направлению друг к другу также было примечательным. Грибоедов двигался по направлению к Пушкину. Пушкин же, венчая собой всё развитие Мирового Мышления, открывал дорогу новой форме Мирового Духа, идущему вглубь себя. Этой формой была Мировая Воля, которая вырастая из Мышления, по сути, шла прямо навстречу к нему. Тут возникало два разнонаправленных движения, где в определенной точке неизбежного пересечения Грибоедов должен был направиться в одну сторону, Пушкин – в другую.

И вот весной 1829 году Пушкин отправляется в путешествие в Арзрум. "Я переехал через реку, – сообщает поэт. – Два вола, впряженные в арбу, поднимались по крутой дороге. Несколько грузин сопровождали арбу. "Откуда вы? – спросил я их. "Из Тегерана". – "Что вы везете?" – "Грибоеда". Это было тело убитого Грибоедова, которое препровождали в Тифлис"

Совершенно потрясающая встреча! Это просто кладь для всяческих мистических истолкований! Где-то в горах... на Кавказе... именно на этом месте... именно в эту минуту! Чудеса да и только. И кто? Два величайших поэта, где один из них сменял другого, будучи связан с ним потаенной духовной нитью. Произошло всё это как развод на боевом творческом посту. Один указатель уводил в сторону готовой вполне развернуться формы Мировой Воли, утверждая, таким образом, жизнь, другой указатель уводил в сторону полностью свернувшей себя формы Мирового Мышления, тем самым знаменуя

смерть. В этом и состоит вся разгадка этой невероятной встречи.

3. Ум Грибоедова как отношение Мышления к самому себе.

Мировое Мышление не раз относилось к самому себе на разных стадиях своего развития, но впервые в Грибоедове оно совершило это именно в качестве понятия. Это коренным образом изменяло всю природу отношения, ибо понятие, представшее на этом уровне в виде субъекта, заключало в себе уже и свой объект также как понятие. Понятие само себя возымело предметом в сознании Грибоедова, и мы можем только изумиться, какой ум обитал в этом человеке.

Русские писатели вообще отличались своим недюжинным умом. Однако грибоедовский ум, явившийся на пороге XIX века, впечатлял такой исходящей от него силой, что под стать уже был только одному пушкинскому. Незря же Пушкин так и отзовется о Грибоедове: "Это один из самых умных людей в России". И сейчас нам это стает ясным почему.

Что исследует понятие в Мышлении у Грибоедова? Природу самого понятия. Мышление как таковое получило у него отношение к самому себе. И тут уж должны были предстать небывалые способности! Но кто не знает тот факт, который говорит сам за себя, что в возрасте двенадцати лет Грибоедов был студентом Московского университета! Можно ли найти хоть одного из собратьев по перу равного ему в этом? Неслучайно ведь сказалось в нем такое проявление. Нам следует теперь подробнее рассмотреть качества такого ума.

Первой его особой чертой была некая очаровывающая всех сила. Мощь внутреннего потаенного передавалась от него другому каким-то непостижимым *идеальным* образом, отчего человек, находящийся под воздействием грибоедовского ума, попадал чуть ли не под влияние гипноза. Так, известен факт, что, проходящему по

«делу декабристов» и находящемуся под арестом, Грибоедову удавалось в ночное время суток посещать на квартире своего друга, пить там чай и играть на фортепиано. Мы застаем разговор Жандра со Смирновым на интересующую нас тему, где последний приводит буквально в изумление своего собеседника изложенной ему информацией. "Да как же, Боже мой, всё это делалось? – поражался тот. – "Делалось, а потому и делалось, что Грибоедов имел удивительную, необыкновенную, почти невероятную способность привлекать к себе людей, заставлять их любить себя, именно "очаровывать". («Грибоедов в воспоминаниях современников», с.219).

Можно назвать это и гипнотическим свойством грибоедовского ума. Однако что нам это дает? Действие гипноза до конца невыяснено, но, рассуждая чисто философски, можно придти вот к каким мыслям. При гипнозе, пишет Гегель, одно сознание наделяется субъективной душой другого. Это возможно, продолжает он, именно благодаря субстанциональному единству, тождеству всех наделенных мышлением. Когда гипнотизер производит своё действие на другого, – это означает, что он полагает свою субстанцию, самого себя в область другого, отождествленного с ним субъекта. Теперь тот живет в нем, действует через него, то есть с ним он становится одним целым. Мышление в этом факте, можно сказать, вполне получает отношение к самому себе, независимо от того, на кого оно действует. Ведь, по существу, у Мышления здесь сохраняется его принцип тождества. И это не могло, разумеется, под видом пусть хотя бы даже и так называемого гипноза не проступить в Грибоедове, так как он именно, как никто другой, был наделен этим принципом.

Все эти фокусы проводились мышлением Грибоедова, правда, вовсе не целенаправленно. И это уже не может назваться, в собственном смысле, гипнозом. Тем не менее сущность такого проявления, где бы полагалась одного мышления отражалась в другом, находя себя в

нем своим же продолжением, такая сущность, повторяем мы, имела в обаятельности ума Грибоедова. Грибоедов в этом смысле произвольно влиял на людей.

Хорошо известен, к примеру, такой случай, связанный со следователем Ивановским, ведшим его «декабристское дело». "Этот Ивановский так полюбил Грибоедова..., – узнаем мы из достоверных источников. – Вот как было дело. На первом допросе Грибоедов начал было писать: "В заговоре я не участвовал, но заговорщиков всех знал и умысел их был мне известен"... и проч. в таком роде. Ивановский, видя, что Грибоедов сам роет себе яму, подошел к столу, на котором он писал, и, перебирая какие-то бумаги, как будто что-то отыскивая, наклонился к нему и сказал ему тихо и отрывисто: "Александр Сергеевич, что вы такое пишете... Пишите "знать не знаю и ведать не ведаю". Грибоедов послушался. («Грибоедов в воспоминаниях современников», с.222).

Иногда доходило и вовсе до смешного. То комическое, что во время ареста Грибоедов гулял среди белого дня по аллеям летнего сада, даже ни в какое сравнение не идет, что он однажды выкинул с часовым, приставленным его охранять. "Раз является ко мне, – вспоминает о нем уже хорошо знакомый нам Жандр, – со штыком в руке. "Откуда ты это взял?" – спрашиваю я с изумлением. "Да у своего часового". – "Как у часового?" – "Так, у часового". – "По крайней мере, зачем?" – "Да вот пойду от тебя ужó ночью, так оно, знаешь, лучше, безопасней". – "Да как же тебе часовой-то дал?" – "Вот еще. Да если бы я им велел бежать с собой, так они бежали бы... Все меня любят", – добавил он". (Там же, с.223).

Мышление Грибоедова, проникая в сознание другого, наполняло его собой и делало это сознание тождественным себе. Тут явно проглядывается принцип тождества мышления в своем другом, то есть в другом свойстве своего существования. Это тождество, хранимое в грибоедовском мышлении, было на самом деле

выражением необходимого равенства в Умозаключении, что основано на отношении Мышления, содержащего себя в понятиях, к самому себе. Такое Мышление однако и в самом носителе своем Грибоедове должно было получить сходное отношение.

Мы имеем ввиду, что Грибоедову предстояло испытать то, что испытывали на себе другие, находясь под воздействием обаяния его ума. Грибоедов должен был также стать жертвой своего ума. И всё потому, что такое равное самому себе Мышление, какое было у него, просто обязано было, даже не выходя за рамки другого свойства, являть свое чудо самополагания. Это означает, что изнутри себя глубоко подаваемое Мышлением, восприняться готово было у Грибоедова как что-то реальное, хотя на самом деле оно было лишь по особым причинам ему внушенное. То есть здесь говорить о том, что неизбежен был для Грибоедова путь собственного попадания в зависимость от самого себя. На смену так называемому гипнозу приходила форма так называемой галлюцинации.

Грибоедову, следовательно, не раз самому приходилось очаровываться изощренными внушениями собственного мышления. "Раз приходит ко мне весь бледный и расстроенный, – описывает ситуацию всё тот же Жандр. "Что с тобою?" – "Чудеса, да и только, только чудеса скверные". – "Да говори, пожалуйста". – "Вы с Варварою Семеновной всё утро были дома?" – "Всё утро" – "И никуда не выходили?" – "Никуда". – "Ну, так я вас обоих сейчас видел на синем мосту". (Жандр рассмеялся). "Смейся, – говорит, – пожалуй, а, знаешь ли, что со мной было в Тифлисе?" – "Говори". – Иду я по улице и вижу, что в самом конце ее один из тамошних моих знакомых ее перешел. Тут, конечно, удивительного ничего нет, а удивительно то, что этот же самый господин нагоняет меня на улице и начинает со мной говорить. Как тебе покажется?" (Там же, с.236).

Всё это вылилось в результат равного самому себе Мышления, полагающего свое в своем. В этом именно и заключается природа Мышления как принципа. Оно должно иметь себя своим предметом и держать к себе свое равное отношение. Природа такого отношения именно и порождает форму Умозаключения.

Неизбежной ипостасью поэтому, где впоследствии вполне выразилось отношение грибоедовского ума к самому себе, стало, конечно же, творчество. Вернее, этим стала у него одна-единственная написанная им пьеса. Вот эту-то природу умозаключающего Мышления Грибоедов и отразил своей пьесой «Горе от ума». Для этого и была она им написана, подспудно отразив этот процесс. Обратите даже внимание на название ее, касающиеся понятия ума. Но, прежде всего, нам следует поговорить о механизме в самом себе различного Мышления.

.....

АВТОР И ЕГО ПЬЕСА

(из Части Первой, Главы Первой)

*Грибоедов сделал свое:
он уже написал «Горе от ума».*
А.С. Пушкин

Связь автора с феноменом его пьесы в русской литературе оказывается столь же странной, как и многое другое, связанное с Грибоедовым. Первым, кто это очевидно подметил и сказал об этом честно и открыто, был Блок. «Горе от ума», – изумляется он, – я думаю, – гениальнейшая русская драма; но как поразительно *случайна* она! И родилась она в какой-то сказочной обстановке: среди грибоедовских пьесок, совсем незначительных; в мозгу петербургского чиновника с лермонтовской желчью и злостью в душе и с лицом неподвижным, в кото-

ром «жизни нет». (А.Блок, Собр., соч., в 8-ми т., т.5, М.–Л., 1962г., с.168).

Блок попал в точку. Неподвижное лицо Грибоедова действительно как-то сразу бросалось в глаза многим его современникам. Оттого очень трудно было написать и сам портрет этого загадочного человека. Один из видных художников никак не мог справиться с изображением лица поэта. Когда ему говорили, что внешнее сходство поразительно, то мастер только с неудовольствием отмахивался. Он откровенно бился над тем, чтобы хоть как-то расколдовать тайну лица драматурга. Какая же в таком случае, с таким непроницаемым выражением лица, могла у Грибоедова разыграться стихия живейших художественных образов?

Разрешение этого вопроса можно найти, только исходя из природы понятия Умозаключения. И ясно, что знаменитая грибоедовская пьеса не может быть рассмотрена чисто с точки зрения законов художественности и драматургии. Пьеса эта попросту должна была занять некое уникальное, исключительное положение.

Суть же тут состоит в том, что характер устройства пьесы и природа построения силлогизма между собою формально совпадают. Вообще, если взять к рассмотрению какую-либо драматургическую вещь, мы быстро убедимся, что главный ее организующий принцип состоит в том, что в ней есть, с одной стороны, субъект, с другой – предикат. То есть, в первом случае, мы начинаем иметь дело с тем, что в пьесе есть действующее лицо, произносящее речь, а, в другом случае, имеется сама речь, которая выражает сущность этого лица. Явно тут выстраивается целый силлогизм, схема которого выглядит таковой: «Я есть то, что Я сказал».

На этой-то основе и должно было возникнуть у Грибоедова то здание, которое получило у него название пьесы. Природа Умозаключения в своей разветвленности, находящаяся в его сознании, настойчиво требовала этого от него. Ничего лучшего, как воплотить имеющую-

юся в нем целую систему принципов в форме драмы, у Грибоедова, конечно же, не было. Так что, саму по себе пьесу, где бы в основе лежало чисто литературное начало, Грибоедов вовсе писать не собирался. Во всей мировой литературе, если и найдется такая уникальная редкость, где бы драматург был автором лишь одного произведения, то это скорее станет подтверждением исключения из правил. Причина создания «Горе от ума» уходит поэтому своими корнями куда гораздо глубже, и очень мало обусловлена жанровой спецификой.

В пользу же того, что «Горе от ума» является не столько жанровым образованием, сколько формой воплощения понятия Умозаключения в удачной художественной обертке, может послужить хотя бы факт большой проблематики в определении плана пьесы и связанного с ним характера действия. "Во всей пьесе, – писал критик Писарев, – нет необходимости, стало быть, нет завязки, а потому не может быть и действия". И такие мнения о пьесе не то что просто показательны, а, как утверждает исследовательница грибоедовского творчества Д.А.Омарова, глубоко симптоматичны, ибо, по ее словам, даже и "позже ... литературоведческие исследования (...) не дали все же ясного, позитивного решения вопроса (...) – есть ли в ней план?" («Грибоедов. Творчество. Биография. «Груд», с.46, 47).

Развитие в пьесе, последовательность моментов этого развития, соответствующих всем канонам драматургического искусства, – ничего этого нет у Грибоедова в его «Горе от ума». Вернее, это развитие есть, но какого оно происхождения и в чем оно состоит? Это развитие, в основе которого, повторяем мы, лежит природа Умозаключения, что облачилась у автора пьесы именно в такой наряд образности. Подобные пьесы ведь пишут не художники по призванию, а единожды приставленные к должному делу служители Идеи. Незря сам Грибоедов проводил четкую грань между двумя этими понятиями. Призвание художника он большей частью понимал как

веданье тайнами искусства; в себе же он находил некую ни с чем несвязанную силу свободного дарования. В письме к Катенину мы у него читаем: "Искусство только в том и состоит, чтоб подделываться под дарование (...), а (...) я как живу, так и пишу свободно и свободно". (1825г., январь). И хотя на самом деле эти два понятия как два крыла у птицы, без которых очень трудно взлететь, все же надо отметить, что несмотря на то, что пьеса Грибоедова сделана мастерски, тем не менее ее создавал не драматург в полном смысле этого слова, и потому она выглядит столь странной, одинокой и "случайной" во всей истории отечественной словесности. Непроницаемое лицо ее автора мыслило лишь силлогизмами, а не образами. При разборе этой пьесы нам необходимо будет обратить внимание именно на такое ее устройство.

А. С. ПУШКИН – ПОЭЗИЯ МИРОВОГО РАЗУМА

ТАЙНА ПУШКИНСКОЙ ТРОИ

(из Книги Второй "ПУШКИН – ЯСНОВИДЕЦ ПРИРОДЫ", части 1-ой "ЯВЛЕНИЕ ПУШКИНА", главы 3-ей)

1. ЯВЛЕНИЕ ПРИРОДЫ В ЛИЦЕ ПУШКИНА

В пушкинском творчестве существует своя особая тайная "Троя". Под спудом многих художественных созданий, а также целой надстройки огромного пушкиноведенья, вот уже на протяжении почти двух сотен лет мирно хранится она и ждет своей раскопки. Мы называем это сокровище Пушкина неслучайно именем Трои, так как местность, ранее называемая Илионом, предполагает то, что эта местность изначально имеется и ее не нужно искусственно со-

здавать, а стоит лишь попытаться извлечь ее из-под груды накопившихся наслоений.

Известная всему миру по греческому эпосу легендарная Троя была, как вы знаете, обнаружена в свое время Генрихом Шлиманом, когда он приступил к раскопке холма Гиссарлык. Что же придало исследователю такую уверенность? Удивительно, но услышав однажды еще в детстве полумифический рассказ, касающийся Трои, мальчик настолько уверовал в реальность ее существования, что такая уверенность привела его в конечном счете к потрясающему результату.

Исходный холм Гиссарлык во взгляде на пушкинское творчество также намерены отыскать и мы. Дело в том, что во всем необозримом ландшафте его творческого наследия имеется именно то центральное место, которое мы вправе назвать его Троей. Чем же является эта Троя и где тот холм, с высоты угла зрения которого обозрится искомое нами?

В предыдущих главах мы определились с вами, что сутью Природы является потаенное нутро, состоящее из девятки понятий. Это исходный холм, который нужно иметь в постоянном поле зрения, в соответствии чему Пушкин как Ясновидец Природы и явил свое главное благовестие. Отсюда нужно копать в Пушкина. На самом дне такой раскопки мы и должны будем обнаружить долгожданное сокровище.

Это сокровище сулит нам предстать определенной системой Природы. И "Троя" Пушкина в том и состоит, чтобы благовествовать о потаенном устройстве гармонии этой Природы. Единство физики и лирики выступает в этом случае налицо. Одно и то же духовное содержание бьется в двух этих разных формах познания. Пушкин блистательным мистическим наитием постигает эту связь. Тайная физика Природы открывается его поэтическому взору.

Существом великого поэта привычное нашему представлению тело Природы постиглось вдруг как системный плод самого организма Духа. Этим-то плодом и должна

была разрешиться вся апостольская творческая система Пушкина, в основу которой легла идея подлинного Лица Природы, открытого для абсолютной мысли. Вся эта тайная суть оттого-то и открылась именно в Пушкине, потому что, по верному замечанию Розанова, Пушкин сам стал мыслящим органом этой Природы. "В нем, в его судьбе, в его биографии совершилось почти явление природы", – заключает он свою мысль.

Только в таком подходе может нами уразуметься смысл и тайна прихода Пушкина в этот мир. Никакие другие поверхностные рефлексии не могут привести нас к сути дела. Глубочайшая необходимость прихода, вытекающая из закономерной деятельности высшего Мышления, – вот то, что может претендовать на истинность последнего положения, а, значит, на исчерпанность цели. И раз мы определяем истину как возникшую из самого лона Высшего Мышления, то разве эта истина, достигшая в Пушкине такого своеобразного выявления, нуждается хоть в каком-то еще дополнительном обосновании? Истина самодостаточна и ничему и никак не угодает. Значимость ее присутствия абсолютно себе отвечает.

Стоит тут понять лишь одну мысль, что искусство всегда есть тем священным сосудом, где покоится истина ради истины. Мы же всегда пытаемся употребить этот сосуд в своих каких-то частных целях. Нам необходима постоянная употребимость этого искусства по отношению к чему-либо. Но мы не должны превращаться в образ той толпы, которая во всем ищет пользы и которой "печной горшок всего дороже". Мы должны помнить, что всё сотворенное руками мастера есть на самом деле священным предметом. "Но мрамор сей есть Бог!" – восклицает по известному нам поводу поэт. Так что целью искусства всегда есть только само это искусство, ибо оно содержит в себе определенное содержание.

"Цель поэзии – поэзия", – навеки запечатлит великий Пушкин.

2. ИДЕЯ ПРИРОДЫ В ТРЕХ ЛИКАХ ТВОРЧЕСТВА

Мы теперь приступаем к раскопкам вышеупомянутой Трои. Тройей же мы, как известно, называем ту Идею Природы, что открылась пушкинскому гению. Она открылась ему именно как системное и целостное образование. Такое образование мы характеризуем вызревшим в себе понятием, которое непременно может быть только троичным. В пушкинской Трое мы и находим это величие триединства.

Сперва-наперво нам предстоит раскопать первый пласт. Его природа образовалась под воздействием самого начального момента – момента абстрактной Всеобщности. Что же он представляет собой?

Момент Всеобщего в постройке понятия есть момент, в целом улавливающий стихию сущностного. Он вбирает в себя предмет по его самой общей форме. И в этом вбирании явственно проступает лишь контур целостной картины общего плана, внутри которого частности содержания угадываются довольно смутно. Такое улавливание Идеи в целом подступило к духу Пушкина где-то в пределах 1823 года, когда в глубине его творческого замысла начал созревать костяк композиционной постройки будущего произведения. Так, уже в ноябре упомянутого года он сообщает Вяземскому: "Что касается до моих занятий, я теперь пишу не роман, а роман в стихах – дьявольская разница! Вроде "Дон Жуана".

Никто, правда, тогда еще и подумать не мог, что роман этот растянется на долгие годы. Но зерно в тот момент было уже заронено. Идея принялась. Началось под видом написания романа вызревание стержня девятисферной структуры Природы.

Говоря так, мы именно хотим сказать, что в "Евгении Онегине" изначально заложена была сконцентрированность Идеи целиком. Этот костяк в дальнейшем в общем-то и стал тем насквозь пронизывающим его творчество стержнем, который сходно с человеческим организмом, вполне можно назвать действенным позвоночником Идеи. В твор-

ческом обустройстве пушкинского наследия "Евгений Онегин" именно и выступил таким позвоночником. По словам друга Пушкина Плетнева "Евгений Онегин" для него попросту был как "золотое дно". "По всему видно, – обращается он к Пушкину, – что для разных творений твоих, бесприютных и сирых, один предназначен судьбою кормильцем: "Евгений Онегин". И хотя речь здесь идет о материальной стороне дела ("Евгений Онегин" хорошо раскупался, принося Пушкину доход), сама идея "золотого дна" или, скажем больше, "золотого сечения", что лежит в основании чего-то с должной стройной пропорцией, весьма здесь показательна. Ведь Пушкин, смеем утверждать мы с уверенностью, получал от своего детища не только материальную поддержку, но и на протяжении глубокого интенсивного творчества заряжался от него весьма необходимой подпиткой.

И вот в 1831 году дописана последняя глава. Всего глав 9. Десятая сожжена и ее вовсе не зачем выгребать из пепла. Нет сомнения, что в этом магическом числе глав могла сосредоточиться вся Идея Природы в ее девятилепестковом ансамбле. И в том, что всё выглядит именно так, лишний раз убеждает нас один странный сбой в порядке следования глав, имеющий место на финальной стадии романа. Он словно акцентирует наше внимание на скрыто действующей тут неизбежной конструкции. Приведем возникшую разбалансировку в произведении по высказанному П. Антакольским. "Та глава "Онегина", – отмечает он, – которая существует как восьмая, по первоначальному замыслу должна была оказаться девятой. Восьмая же была посвящена странничеству Онегина по родной земле...". Почему так случилось? На это счет имеется много предположений. На наш взгляд, всё составилось так именно потому, что этого требовало само содержание понятий Идеи. Ниже, при разборе данного произведения, мы увидим силу действующих соответствий и поймем верно принятое решение Пушкина.

Итак, Девять глав – девятка основных понятий Природы. И таковым предстает первый пласт Идеи в творческой судьбе поэта. Он характеризуется тем, что формально каркас был им уловлен верно, но вот относительно глубины представленных в нем понятий знаменитый роман должен был уступить место двум последующим пластам.

Вторым образованием закономерно является момент Особенности, а это значит, что форма и содержание должны были вступить в свое неизбежное противоречие, а именно: конструкция формы, удерживающая наглядно композицию девяти частей в целом, вынуждена была прийти к полной своей размытости, но зато содержание выплыло намного углубленней по сравнению с предыдущим пластом. Феноменом же данного образования стала величайшая пушкинская поэзия. И в основе этой поэзии немеркнувшей залежью замерцала из художественных глубин девятка стихотворных шедевров. Именно она образовала магию и тайну бытия Пушкина как небесного посланника. И хотя мир поэзии Пушкина необъятен по своим явленным красотам, этот мир есть лишь плодом высокой художественной миссии, но не откровением высочайшего апостольского призвания. И только девятка священных понятий, облаченная в форму поэтических шедевров, вошла в число той Трои, раскопать которую мы и намерены.

Наконец в 1830 году наступает синтез. В период одной Болдинской осени создается вся идея целиком с полным соответствием ее требованиям. Единство формы и содержания, что требуется развитым моментом Единичного, схватывается поэтом, что говорится, в одном порыве. Предстает всё это под пером Пушкина стройно и глубоко. Происходит ведь долгожданный распад Идеи Природы как Девятки на необходимые числа 4 и 5! Также по качеству своих стихий две группы образований явно разнятся между собой. В одном целом мы получаем единство Поэзии и Прозы. Всё это в конечном счете показывает себя как явление четырех "Маленьких трагедий" и пяти "Повестей Белкина". В этом симбиозе Идея Природы выразилась наибо-

лее полным и содержательным образом. Третий момент в Идее стал поэтому апогеем, убедившим нас, что система в творчестве Пушкина явно просматривается и система эта – в отражении тайны высшего обустройства Идеи как организма Природы, взятой по чистой мысли. Идея, таким образом, состоялась в Пушкине и открылась в его творчестве ликом трехмерного измерения. Вот она эта Троя нашего русского Моисея:

"ЕВГЕНИЙ ОНЕГИН" (9 глав)

ПОЭЗИЯ (9 шедевров)

4 "МАЛЕНЬКИЕ ТРАГЕДИИ"

плюс

5 "ПОВЕСТЕЙ БЕЛКИНА"

XIX ВЕК –

РАЗВИТИЕ ФОРМ ЧУВСТВЕННОЙ ВОЛИ:

**ЛЕРМОНТОВ, ГОГОЛЬ, ГЕРЦЕН, ТЮТЧЕВ,
ФЕТ, ТУРГЕНЕВ, ОСТРОВСКИЙ, САЛТЫКОВ-
ЩЕДРИН, ДОСТОЕВСКИЙ, ЛЕСКОВ, ТОЛСТОЙ,
ЧЕХОВ.**

М.Ю. ЛЕРМОНТОВ – ПОЭЗИЯ ВНЕЧУВСТВЕННОГО

ИЗ МРАКА НЕБЫТИЯ

*(из Части Первой: «ПЛАМЕНЬ НЕЗЕМНОЙ», Главы
Первой: "ПРЕЕМНИК ПУШКИНА")*

"Смерть Пушкина возвестила России о появлении нового поэта – Лермонтова". Так точно и емко высказался о таком важном событии В.А.Соллогуб. И связь эта действительно выглядит достаточно очевидной. Тем не менее глубина данного факта остается еще далеко до конца не выясненной. Внутренняя основа только сейчас готова нам раскрыться во всей своей подноготной.

Лермонтов действительно, несмотря на то, что и во время жизни Пушкина написал уже немало зрелых стихотворений, все же из плена своего небытия вырвался только в 1837 году, в тот момент, когда стало известным на всю Россию его знаменитое «Смерть поэта». Ю.Ф.Самарин в этом ключе и прокомментировал данное событие, сказав, что "смерть Пушкина вызвала Лермонтова из неизвестности". («Воспоминание современников», с.384).

Всё это хрестоматийный план наших знаний. Однако сколь многое кроется в этом свершившемся величии ясной смены! Совершается ведь тут не какая-то судьба смены

двух отдельных личностей, происходит на самом деле грандиознейший переход от одной Мировой формы к другой. И такой переход, только внешне осуществившийся в лицах Пушкина и Лермонтова, предстал в истории мира одним из самых переломных.

Пушкин, явившись вызревшей формой Мирового Разума, сумевший вместить в себя бесконечность сущего в гармонии его понятий, ясно, что был на пороге передачи своей миссии кому-то другому. Эта миссия поэта, как выяснилось впоследствии, открылась нам как та, что Пушкин – это Ясновидец Природы, так как Разум в нем смог постичься в своем извечном обустройстве бытия, что в обычном восприятии предстает перед нами как существо природы. Такой Разум должен был уже показать и то, чем он есть внутри себя еще глубже. Вопрос тут, по сути, заострился на том, а к чему вообще способно в дальнейшем определить себя Мышление как таковое. Ответ мы находим у Гегеля. Он отмечает весьма четкую и очень важную мысль: "**... мышление само себя определяет к воле...**". («Энциклопедия философских наук», М., «Мысль», 1975г., т.3, с.311).

Мировое Мышление, таким образом, сменяется в себе Мировой Волей. Вот что на самом деле отразилось в факте смены Пушкина Лермонтовым. Очевиднейшая простая история, перерастающая в глобальность. Смена эта поэтому не могла не оказаться благодатнейшей для ряда существенных связей. В Лермонтове, следовательно, ожидаемым было вскрытие всех тех течений, что подспудно вызрели в Пушкине. Мало, стало быть, вести бесконечные разговоры об идейных и творческих связях, припела пора заглянуть в самый корень проблемы, дать выясниться потаенному нутру действительно происходящего процесса.

.....

ДУЭЛЬ

(из Подглавки Тертей "ПО ВОЛЕ РОКА")

Гибель Лермонтова – вторая по счету после Пушкина дуэльная гибель поэта. Это до сих пор повергает нас в изумление и подвигает к раздумьям. Нет сомнения, что в этом сказывается всё та же линия преемственной связи, которая в двух аспектах была уже рассмотрена нами выше. Попробуем разобраться в характере этой закономерности.

Лермонтов сам пытался постичь печальную участь Пушкина. Ему никак не давал покоя вопрос, как могло так случиться? "И что за диво?.. издалёка, – поражается он, говоря об убийце Пушкина, – Подобный сотням беглецов, На ловлю счастья и чинов Заброшен нам по воле рока". («Смерть поэта»). В самом деле, простой случайности быть тут не могло. Лермонтов это словно сам чувствует, что будет втянут в водоворот неких сходных таинственных отношений. В воздухе того времени после разразившейся недавно страшной и роковой дуэли, весьма запахло вдруг очередной и столь же неизбежной. Грозная закономерная преемственность готова была явить себя миру.

Сопоставим: Пушкин выходит на дуэль с французом по происхождению, являющимся приемным сыном голландского посланника. Лермонтов становится против шпаги законного сына французского посланника. Кто не видит уже здесь должной эволюции (приемный сын – законный; голландский посланник – французский посланник) тот, попросту, слеп. Более того, дуэль для Лермонтова могла завершиться ровно также, как и для Пушкина. Всё собиралось развернуться, следуя схеме одного и того же сценария, но несколько усовершенствованного. Однако сущее требует большего. Судьба проводит Лермонтова этим лабиринтом опасности, имея на него другой расчет.

Дуэль Лермонтова с Барантом принимает поэтому весьма причудливый оборот. Вначале дуэлянты долго и безрезультатно дерутся на шпагах. Затем переходят к пистолетам. Барант дает промах. Лермонтов великодушно стреляет в воздух. По содержанию поединок такой может охарактеризоваться как пустой. Хотя сама Идея такого поединка, проводя их по краю пропасти, невероятно подчас

шалила. Сказывалось, по-видимому, сходство ближайшей дуэли с Пушкиным, что тяготело к отождествлению и, особенно, в части исхода. Еще чуть-чуть и... "Странно, – рассуждает по этому поводу М.А.Корф, – что лучшим нашим поэтам приходится драться с французами: Дантес убил Пушкина, и Барант, вероятно, точно так же бы убил Лермонтова, если б не поскользнулся, нанося решительный удар, который таким образом только оцарапал ему грудь". («Воспоминание современников», с.299).

Эволюционный мостик от месье Баранта (читай: Дантеса), который мог стать для Лермонтова тем, кем стал для Пушкина Дантес, перекидывается тем не менее далее и стает историей его отношения с Мартыновым. И вот в этом месте особо следует уделить внимание данному развитию. Должна будет определиться своеобразная связь между Дантесом и Мартыновым! Дантес и Мартынов – что между ними общего? "Странная вещь, – изумляется графиня Расстопчина, – Дантес и Мартынов оба служили в кавалергардском полку". («Воспоминание современников», с.364). Мартынов, по существу, и уготовлен был для Лермонтова тем, кем стал для Пушкина Дантес, только в более развитой и, как бы это сказать, близкородственной форме. Знаки Провидения, как видите, рассыпаны на каждом шагу, их только надо правильно научиться читать.

И знаком того, что пара Пушкин – Дантес продвинулась эволюционно в пару Лермонтов – Мартынов, пройдя стадию чуть ли не своего дубляжа в паре Лермонтов – Барант, следует считать вот что. В первой паре мерой крайнего напряжения выступило отношение Пушкина к неприятелю, чужеземцу. Во второй паре в силу действия эволюции понятия выразилось отношение Лермонтова к своему приятелю, однокашнику. И Мартынов действительно был хорошим приятелем Лермонтова. Размолвка между ними однако произошла на той почве, что Лермонтов как поэт видел гораздо зорче всё его потаенное нутро, чем сам обладатель такого нутра. Лермонтова тянуло выставить своего сотоварища во всем свете правды открытого ему зрения.

Лермонтов, можно сказать, сам был таким лицом или зеркалом по отношению, как к самому себе, так и к другим. Это всё сидело в нем неискоренимо. И вот, заметив, что Мартынов обезьянничает, нося черкеску и «замечательной величины кинжал», изображая из себя некоего джигита, хотя к тому времени он уже вышел в отставку, что доводило дело до смешного, поэт наделяет его прозвищем «свирепый горец», и пользуется этим наименованием, не взирая на присутствие дам.

Вся суть тут, конечно, не в горце, не в том, что это высокое звание не нравилось Лермонтову, а в том, что поэту было невыносимо смотреть, как оно пародируется Мартыновым, что вызывало в нем неистребимое желание его передразнивать. Всё противостояние Лермонтова с Мартыновым поэтому может быть вполне сведено именно к противостоянию двух крайних натур в природе человека: подлинной и ложной. Между этими-то полярными сторонами и разворачивается самая непримиримая борьба. И всё это происходит, к слову сказать, на почве уже двух земляков, а не как в случае Пушкина и Дантеса, где друг другу они пришлись как два чужеземца! В этой-то связи, кстати говоря, весьма важен факт, который может быть недостаточно документален, но очень показателен. Имеется ведь такое сведенье, что Лермонтов еще раньше дал прозвище Мартынову, прямо исходящее от его имени – «мартышка». И вот в один прекрасный момент к тому зеркалу, в которое так любил «глядеться» Мартынов, Лермонтов намеренно прикрепляет нарисованное изображение мартышки. Поэт глубоко прочел и показал истинное лицо этого человека. Приятель по службе становится для него внутренним неприятелем. И этот мост разведенности раскрывает суть куда гораздо глубже и болезненнее, чем в случае с Пушкиным, тем самым показывая нам, что путь противостояния должен был пройти именно по линии развития от неприятеля к приятелю.

Итак, три дуэли, проследовавшие одна за другой в лице Грибоедова, Пушкина и Лермонтова, содержат в себе,

следовательно, некую таинственную закономерную взаимосвязь. Они выражают собой внутреннее развитие вызревающей сущности, ведущей к углубленности процесса, где нечто чаёт найти себя в наибольшей степени единства, а обретя искомое, приходит далее к отрицанию этого единства. Это правда безмерно логического. Для Пушкина и Лермонтова – двух величайших носителей этого логического – такая правда оказалась убийственной.

МЫШЛЕНИЕ И ВОЛЯ

(из Главы Второй: «НЕДОЦВЕТШИЙ ГЕНИЙ»)

В переходный период даёт о себе знать не одна важная связь. Однако наиважнейшей точкой переходного плана явилась в лице Лермонтова связь между Мышлением и Волей. Пушкиным заканчивалась одна эпоха действия Духа, с Лермонтова началась другая.

И, на первый взгляд, кажется, что на их долю в области мировоззрения выпадает мало что общего. Возьмем даже, к примеру, общий их облик творчества. Ведь они расходятся между собою как день и ночь. В этом нам особо видится и важнейшая диалектика единства, и вместе с тем крайняя степень противоположности.

В таком сочетании между собой именно и находится Воля и Мышление. Воля диалектически связана с Мышлением, а именно так, что, проявляясь, она сохраняет его в себе, становясь по мере своего развития всё более и более наполненной им. Точнее говоря, это сам Мировой Дух, состоящий вначале в качестве Мышления, самоопределяет себя к дальнейшему в качестве Воли, в которой там, внутри нее, продолжает оставаться Мышлением в виде действующей субстанции. Так что никакой Воли без Мышления нет. И никакого Мышления, не наделенного Волей, также не бывает. Стало быть, в Лермонтове, точнее, произошло то, что Мышление в нем ожидалось предстать *Волящим*, а Воля, самая начальная, неотъемлемо *Мыслящей*.

На этом грандиозном стыке, разумеется, у Лермонтова возникал большой перестук. С одной стороны, его духу предстояло стать Мыслящей Волей, с другой – Волящим Мышлением. Это означает, что то, что он мыслил и то, что он волил еще глубоко расходилось между собой. Рассмотрим подробнее такое расхождение.

Мышление, вышедшее из Пушкина и перешедшее к Лермонтову, становилось уже тем, что желало иметь себя в форме действия, то есть таким, которое мы называем *волящим*. Раскрыться в действии, положить себя в соответствии должному деятельному началу – вот та проблема Духа, которая и предстала в самом начале русской литературы XIX века вплоть до его завершения. От Лермонтова до Чехова мы только и будем встречать героев, мечущихся в своих поисках, неприкаянных, незнающих как применить себя в деятельности, одним словом, с легкой руки критики обозначенных как «лишние люди».

Разумеется, что такому действующему духу необходимо было иметь и подходящее Мышление. Оно должно было развиваться до того, чтобы из его глубин свободно могло вытекать действие, пронизанное разумностью определения. В самом же начале этого долгого развития Мышление лишь смутно чувствует свою высшую возможность и столь же смутно волит, опасаясь вступить в действие. Такая Воля, следовательно, большей частью живет углубленным выяснением себя в Мышлении, нежели, собственно, волевыми отправлениями. Этот разрыв между напряженной деятельностью Мышления ради Воли и Волевой бездеятельностью, ожидающей своего должного Мышления, в первую очередь, и бросается в глаза в случае с Лермонтовым.

Итак, повторяем мы, Лермонтов мыслил и мыслил глубоко; но мысль его была не подвигающей Волю к действию, дарующей ей простор выступить в свое обнаружение, а она была лишь познающей свои способности, что позволило бы ей в дальнейшем обеспечить верное продвижение Воли. Об этих двух формах Духа со свойственной

себе точностью высказался еще Гегель, рассудив, что предметом Мышления является тот объект, из которого Дух есть возвращающимся в самого себя и *"в нем делающий себя внутренним и свое внутреннее признающий за объективное"*. И далее: *"Воля, напротив, стремится к объективированию своего еще отмеченного формой субъективности внутреннего"*. («Э.Ф. Н.», т.3, с. 312).

Теперь представим себе внутренний портрет Лермонтова. Волящее Мышление в нем, то есть то, что стремиться к своему действительному обнаружению, хотело быть в нем в полной мере, но не могло; Мыслящая же Воля, то есть то, что находило свое удовлетворение в углубленном анализе Воли, вполне в нем имелась, но таковой быть не хотела. Это какой-то крест для Лермонтова, распятие его на кресте Духа! Поэтому-то мы и не знаем поэта по трагичности своего внутреннего разрыва, равного Лермонтову.

Дух разделения, изложенного нами характера, дамочным мечом, можно сказать, завис над Лермонтовым еще с самых ранних лет его детства. И печальным ознаменованием подобного рода стал в жизни поэта разрыв отношений между его родителями. Отец и мать мальчика с первых же шагов его появления стали жить розно, что затем, явно развившись, нашло свое тяжкое продолжение в душе ребенка. Их разрыв – это ведь его собственный внутренний разрыв, сказавшийся в нем уже на уровне призвания. И даже вводимый в мир он оказался отмеченным той же печатью *разрываемого* характера. Михаил Юрьевич Лермонтов явился на свет в ночь с 2-го на 3-е октября 1814 года.

«Ранняя печать»

В самом рождении Лермонтова также должен был отразиться наглядный показ того, какой по своему свойству является момент начально-Мыслящей себя Чувственной Воли. Тут, прежде всего, не могло обойтись без Духа, дающего себя в ощущении. Такой Дух, как известно, в качестве живого существа, представляет собой организм, в

нашем случае, телесную организацию поэта. Об этом мы сейчас и намерены поговорить.

Каким по Идее застаем мы сформированным его тело? Отправная точка Мировой Чувственной Воли, содержащая в себе зародышно всё дальнейшее развитие Духа, в каком именно виде могла она раскрыться? Не иначе как чем-то малым по размеру, но сбитым и сжатым в один прочный комок, что непременно влекло за собой нарушение в пропорциях и нескоординированности в действиях. Таким и был Лермонтов. "Приземистый, маленький ростом, с большой головой", – вспоминает о нем его добрая знакомая М.Е. Мелихова-Сушкова. При этом она также еще добавляет, что он был косолапым, неуклюжим мальчиком, походившим больше на маленького медвежонка. Портрет, как видите, застаем мы не из числа благовидных.

Портило всю картину, придающей ему сходство с названным представителем леса, и само имя поэта – Михаил. Далось оно ему словно нарочно. Это имя его неуклюжей внешности. Само же имя его внутренней сути представляется нам совершенно иным. И коллизия имени действительно получила место в судьбе Лермонтова. Бабушка Арсеньева, недолюбливая своего зятя, решила, по видимому, назло ему назвать внука Михаилом, так как из рода в род Лермонтовы именовались то Петром, то Юрием. Длинный ряд традиции предков на корню тут оказывался бабушкой загубленным и точно переведенным в другой ряд отсчета, то есть как бы в ее собственный столыпинский новый отсчет. Незря нас поэтому, наверное, и тянет при упоминании Лермонтова больше к имени Юрий, нежели Михаил. Юрий будто, кажется, лучше идет к выражению его духовного облика. Законное сочетание Михаил Юрьевич словно тянется к заветной перестановке. В быту даже нередко случаи, когда отдельные почитатели Лермонтова с гордостью заявляют таким же почитателям, как и они, что назвали своего новорожденного сына именем поэта, после чего выясняется, что сына зовут не Михаилом, а Юрием. Во всяком случае, даже на этом уровне просматривается у

Лермонтова некая двоякость, определенный разлом в его сущности, о котором мы говорили выше.

Но вернемся к рассмотрению главного принципа, сформировавшего нам внутреннее поэта с какой-то заостренной сжатостью. Сжатость Лермонтова бросается нам в глаза прежде всего в некой беспримерно краткой продолжительности его жизни. Всего 27 неполных лет. Сам Лермонтов, что интересно, знал о своем недолгом сроке пребывания на земле. "Я проживу немного лет", – как-то до жути ясно и прямолинейно выскажется он. Но таковым было требование понятия.

Краткость и сжатость судьбы Лермонтова нашли свое отражение и в теле его художественных построений. В первую очередь, берется нами во внимание созданность Лермонтовым множество маленьких по размеру поэм. Некоторые из них всего несколько страничек, не все они могут встать в один ряд по силе художественного исполнения, но все они роятся отблеском неповторимой кратковременности света, выражая этим настолько же богатую по замыслам натуру поэта, насколько же и большую раздробленность ее в себе. Раздробленность эта состоит именно в невозможности заветных порывов уместиться в заведомо заданный стиснутый масштаб. Наследие Лермонтова незря поэтому насчитывает около трех десятков мини-поэм.

В лексике художника также, что примечательно, в значительной мере превалирует наличие быстротекущих глаголов и кратких форм как прилагательных так и причастий. Произведения Лермонтова точно где-то изнутри дышат ими и отдают всей строгостью и холодностью. Краткость мига бытия поддержана у него этими средствами речи, и в этом зрится некая небывалая отвага и в тоже время в силу неизбежности совершенно особое равнодушие ко всему. Подобная атмосфера разлита во всем лермонтовском творчестве. Чего стоит только один такой оборот:

*Как серна гор, пуглив и дик,
И слаб и гибок, как тростник.*

В этом усеченном и быстротекущем размере поэтического шага именно и происходил у Лермонтова ход его мысли, самый короткий и единственно верный ход в очень скупо поставленных границах.

Неимоверная сжатость рождала в Лермонтове и чувство натянутой заостренности. В основу его стиля явно легло особое тяготение к мужской рифме. Без нее Лермонтов попросту не был бы Лермонтовым! Мужская рифма – это ведь особенная заостренность стихотворного материала на конце строк. Примеры тому видны у поэта чуть ли не на каждом шагу. Кто не знает таких именитых лермонтовских строк как: "Настанет год, России черный год, Когда царей корона упадет" («Предсказание»), или: "По небу полуночи ангел летел И тихую песню он пел" («Ангел»), или: "Так храм оставленный – всё храм, Кумир поверженный – всё Бог!" и т.д. В этом сразу узнается весь Лермонтов. Творчество его буквально усеяно разящей напряженностью мужских рифм.

Особенным же образом в этом плане поражает нас последняя поэма Лермонтова «Мцыри», вся от начала до конца написанная мужскими рифмами. Окончание строк в этой поэме напоминает оттого некое утыканное копьями лобное место. Тут словно совершается некая мучительная казнь. Весь текст этой поэмы явно изранен и разверст, исходя невиданной болью. И боль эта есть болью слитых водино последних краев – допущенных в строке расстояний. Мужские рифмы Лермонтова – это ведь постоянное стоянье его души над очередной головокружительной пропастью, вопиющей о несправедливом пределе, ей отведенном! За этим пределом могла подавать о себе голос только пустота и безысходность, довольно уже внятная лермонтовскому гению. Вот где-то на этой опасной черте "бездны мрачной на краю" с задором и запалом выписана им эта замечательная поэма. На ней лежит неизгладимая печать совершенно небывалого, но так хорошо известного лермонтовского борения.

Ко мне он кинулся на грудь;

*Но в горло я успел воткнуть
И там два раза провернуть
Мое оружие...*

Сжатость внутреннего духа, отразившаяся сполна в краткости временных рамок поэта, рождала в нем и сильный мотив обреченности, но и то с каким-то смелым вызовом судьбе. Из стихотворения в стихотворение переходит у него это чувство. "Мой ум не много совершит", – читаем мы его признание в одном месте. В другом месте: "Свой замысел пускай я не свершу". Самому себе оттого поэт виделся как «недоцветший гений». Он настолько знает свой удел, что, кажется, он даже перестает этого страшиться. Отсюда, по-видимому, и берет у него питание поразительное бесстрашие. Вот кто, кроме Лермонтова, мог бы сказать с таким жутким спокойствием о своем жребии? "Я предузнал свой жребий, свой конец, – говорит он, – И грусти ранняя на мне печать".

Порой даже удивляешься, как Лермонтов вообще с таким самочувствием умудрялся продолжать жить. Ведь какой смысл в таком существовании, когда всё ему казалось столь безысходным и бесплодным? Знал же Лермонтов, наверняка, знал, когда говорил:

*Умру я, сердцем не познав
Печальных дум печальной цели.*

(«Н.Ф.Ивановой»)

Жизнь его, следовательно, могла выглядеть только такой, где он заживо себя схоронил. Точнее, он говорит о себе в таковых словах: "Кто погиб так давно". И это сказано было Лермонтовым, когда ему было всего 18 лет! В этом же ключе, находясь в полном расцвете своей жизни, он создает и завещание, схожее скорее с эпитафией, составленной на самого себя:

*Мой друг! ты знаешь ту поляну;
Там труп мой хладный ты зарой;
Когда дышать я перестану!*

(«Завещание»)

Всё это, конечно же, не могло не отразиться в самом облике поэта. Темп, уделенного ему времени, был настолько взвинчен, что это привело к отпечатку на его лице слишком ранней зрелости. И, взглядываясь в такое лицо, несомненно, видишь всю напряженность его внутренней работы. Дальнейший путь к постижению Лермонтова лежит для нас именно через углубление в эти выразительные черты. И в преддверии этого входа неизменно высится:

*Взгляните на мое чело,
Всмотритесь в очи, в бледный цвет;
Лицо мое вам не могло
Сказать, что мне пятнадцать лет.*

«Я»

Мыслящая Воля, развитая по своему понятию до Воли разумной, есть всеобщим законом деланья добра, находящей себя в сердцах тех, кому выпала честь быть наделенным этим чувством. Особенно это стало очевидным в явлении Толстого, воплотившего в себе определение Всеобщего как добра, к чему он стремился всю свою жизнь, и сущность чего определилась в нем как подлинное понятие Счастья. Его «Я» не считалось с собой, а было полностью отдано служению общего блага. Можно сказать и так о Толстом, что его «Я» как форма вызрела и возросла из единичности своей до широт всеохватного положения, что по праву именуется у нас словом народ.

Ничего подобного не могло еще быть в душе у Лермонтова. Начальное «Я» его Воли требовало только себя, и в своем внимании было обращено только на себя. Поэт сразу и бесповоротно нашел это внутри своего существа и стал вести себя так, что силою своего «Я» начал вытеснять всё, что далеко было не им. Такое «Я», несомненно, могло возвышаться над всеми остальными, так как определенность сущего по понятию вся целиком содержалась в нем, и развиваться этой сущности к дальнейшему означало уже выйти за пределы себя и стать последующим апостолом Слова. Лермонтов в этом плане всегда подчеркнуто оста-

вался собой, что и определило его образ как чрезвычайно замкнутый и надменный.

Такому «Я», как у Лермонтова, разумеется, во всем была отведена роль особой исключительности; "... видел я образчик здешнего общества, — отмечает он в одном из своих писем, — дам весьма любезных, молодых людей весьма воспитанных; все вместе они производят на меня впечатление французского сада, очень тесного и простого, но в котором с первого раза можно заблудиться, потому что хозяйские ножницы уничтожили всякое различие между деревьями". (М.А.Лопухиной, 28 августа, 1832 г.)

Не в восторге также поэт и от уподобления его «Я» с другим не менее весомым «Я», но все-таки другим, а значит, уже закономерно из себя его выталкивающим. Напрасно поэтому критика пыталась отождествить Лермонтова с Байроном. На это поэт достойно смог возразить: "Нет, я не Байрон, я другой"! Ничего подобного, стало быть, тому, что жило в нем, он и близко к себе не мог подпустить.

В лице Лермонтова, следовательно, мы имеем то явление, когда момент начально-мыслящей себя Воли становится для себя всем, то есть всеобщим образованием. Однако видом такого развитого образования может быть уже только закон такой Воли, действующий, как мы увидим в дальнейшем у Чехова, весь пронизавший его непосредственное «Я» и на всем протяжении жизни писателя им управляющий. У Лермонтова же этот закон целиком лишь опирался на его непосредственное «Я». И то, что для Чехова станет законом внутренней свободы, для Лермонтова стало его собственное «Я». В письме к Лопухиной он невольно признается: "Назвать вам всех, у кого я бываю? Я — та особа, у которой бываю с наибольшим удовольствием". (28 авг., 1832 г.).

Ясно отсюда, что Дух, открывшийся в Лермонтове и содержащий в себе Чехова, мог состояться в поэте только в силу той напряженности, что явилась в нем выстоять на полном своем пределе именно в равенстве тому, что долж-

но было предстать только в самом конце развития Чувственной Воли. Таким видом равенства и стало у Лермонтова его «Я». И вся сущность заключается именно в этом, а не в том, что он, не состоя ни в какой связи ни с какими русскими поэтами, является по «легким» словам Мережковского, чуть ли не неким загадочным поэтом сверхчеловечества. Если уж так рассуждать, то все наши поэты апостольского склада есть не иначе, как поэтами сверхчеловечества. Лермонтов, попросту, представляет определенный момент развития из целой Идеи, и эта Идея хорошо просматривается как закономерная и единая. Начальное «Я» Мировой Воли неизбежно должно было наступить и выпало оно на долю Лермонтова.

То «Я», вокруг которого всё и сосредоточилось у него, было следствием всего лишь такого чувствования Волей своего начального бытия. Оно хранило в себе потенцию развития, но на данном этапе открыто было для себя лишь наличием замкнутого в своей бесконечности мыслящего круга, что мы называем отдельной личностью, или «Я». Эта личность оттого представала для себя всем. Она – альфа и омега. В этом смысле Лермонтов часто находил себя или Богом, или ничем. На собственный вопрос, например, насчет того, кто расскажет толпе его душу, он прямо отвечает: "Я – или Бог – или никто". Это в одном случае. В другом – он открывается в письме ко все той же Лопухиной: "Жизнь моя – я сам, я, который говорит теперь с вами и который в миг может обратиться в ничто, в одно имя, то есть опять-таки в ничто".

«Я» для Лермонтова, как видите, заключало в себе абсолютно-бесконечное значение. В нем таилась вся его судьба. Оттого-то он был так озабочен дальнейшей судьбой своего «Я». "Бог знает, – рассуждает он в очередном письме к Лопухиной, – будет ли существовать это «Я» после жизни! Страшно подумать, что настанет день, когда не сможешь сказать: Я! При этой мысли весь мир не что иное, как комок грязи". (2 сентября, 1832 г.).

Не исключено, что неискушенному взгляду такой образ Лермонтова покажется и заносчивым, и надменным. Так он и воспринимается многими во всей красе его эгоистичной холодности. Однако всегда необходимо понимать, что стоит за этим. Подобная эгоистичность, как у Лермонтова, была лишь следствием невероятной сконцентрированности в себе Духа. Ни о каком примитивном самолюбовании здесь не может идти речи. Нет ничего подобного поэтому и в главных героях его, отразивших душу художника, а именно: в Демоне, Печорине и мальчике из «Мцыри». Явления их глубоки и полны высокой осознанности своего «Я».

Н. В. ГОГОЛЬ – ПОЭЗИЯ ВСЕЧУВСТВЕННОГО

ЧУВСТВЕННОЕ ВМЕСТИЛИЩЕ

(из Части Первой "ЗАВЕТНЫЙ ЛАРЧИК", Главы Первой "НАУКА ВЫПЫТЫВАТЬ", Подглавок "ВИЖУ!", "СЛЫШУ!")

Общее понятие

Гоголь вышел на авансцену истории, сменив Лермонтова, в качестве апостола Чувственной Воли. Начальная Воля в Лермонтове была еще в себе *глубоко пустой*, имеющая предметом только свое «Я», вследствие чего и не могущая выразиться в своем отношении к другому. Призванным к этому действию стал именно Гоголь, чья воля именно и родилась отозваться на особую восприимчивость обширного окружающего. В философии Гегеля свойство такой Воли получило неслучайно наименование Воли Чувственной.

Чувственная Воля, по словам философа, есть **"сравнением факта своей извне приходящей непосредственной определенности с фактом определения себя посредством своей собственной природы"** («Энциклопедия фи-

лософских наук», М., «Мысль», 1975г., т.3, с.316). Из данного соотношения внутри Воли и рождается возможность Ощущения. Ощущение – это самый простейший и непосредственный вид деятельности Воли. Благодаря этому только и может субъект иметь отношение к окружающему миру. И никому еще так, как Гоголю, не открывался простор к несметному богатству подобного восприятия.

Гоголь поистине стал неким безмерным чувствилищем. Смена им тут Лермонтова происходит колоссальная, но весьма закономерная. Бесчувственность (бесстрастность) сменяется обильной чувственностью. Воля получает доступ к обнаружению себя посредством различного рода внешних отношений. Разбор объема такого материала требует от нас разделения воспринимаемого в Гоголе на 5 известных нам органов ощущения; это: Зрение, Слух, Обоняние, Вкус, Осязание. Разглянем каждый орган в отдельности.

1. "Невероятное виденье"

Одним из самых бесплотнейших видов восприятия является у нас, конечно же, зрение. Глаза проливают свой свет на окружающее и окружающее начинает подаваться в свете этого виденья. Форма Воли в таком состоянии становится особенно зоркой и заинтересованной. Ей на всё хочется откликнуться и войти в мельчайшую деталь. В этом отношении ни в коем случае нельзя подумать, что Лермонтов якобы не имел глаз и ничего не видел. Он видел, но без всякого при этом чувства приятного. Чувственной же Воле, наоборот, ею видимое доставляет неизъяснимое наслаждение. И чем более она зрит, тем обширнее чувство приятного наполняет ее. Нам достаточно лишь вспомнить несколько примеров, описанных Гоголем в этой связи, чтобы убедиться в сказанном.

В каком воображении, знающем Гоголя, не всплывет при этом то ли лицо Манилова, черты которого "были не лишены приятности", или то, как "шарманка играла не без приятности", или представление дам, являющееся чисто

гоголевским, что бывают как просто приятные дамы, так и дамы "приятные во всех отношениях". И в скольких еще случаях, которых не счесть, героев Гоголя сопровождает это уютное словечко «приятное».

Раз однако внутреннему в Воле закрыта эта приятность созерцания, то о нем можно сказать, что оно еще довольно слепо в отношении восприятия вещей. И такая лермонтовская слепость, сопровождаемая настоящей мукой, а далеко не приятностью, жила внутри Гоголя, дерзнем сделать сравнение, именно в образе Вия. Это внутреннее, в самом деле, еще фантастически слепо, но до поры до времени. Когда Воля поднимается до открытия в себе этой силы, в ней происходит потрясающее прозрение, способное видеть всё сразу и "во все концы". Гоголь поэтому, ровно подобно своему Вию, сменив Лермонтова, мог наконец долгожданно воскликнуть о том, что он – видит!

Так особым образом прозрения увидит он и свою Родину. "Русь! Русь! – слышится его взволнованный голос. – Вижу тебя, из моего чудного, прекрасного далека тебя вижу...". И зрелище для него действительно открывается самое обширное и многоликое. У кого, как не у Гоголя, картины наполняются кутерьмой самых различных веселий, ярмарок, содержимых хозяйств, амбаров, дворов и тому подобного. Давайте заглянем хотя бы в некоторую часть из всего этого.

Вот мы с вами на Сорочинской ярмарке. Могли ли мы увидеть у Лермонтова что-нибудь похожее? Ведь глаз его был совершенно не приспособлен к восприятию такого рода кишаших множеством смешений. Чего там только нет, и чем только оно не может видеться автором? "Не правда ли, – вкрадывается к нам его тон заговорщика, – не те ли самые чувства мгновенно обхватят вас в вихре сельской ярмарки, когда весь народ срастается в одно огромное чудовище и шевелится всем туловищем на площади и по тесным улицам кричит, гогочет, гремит?" Сюда же мы можем отнести и всякого рода народные гулянья, вечерницы, колядования и т.д.

Другим пристрастием Гоголя к зрительному ряду множества были хозяйские дворы. Тут-то бойкому перу художника было где разгуляться! Многое тогда способен вместить взор его, и с какой любовью всё это он видит. Гоголь сам нам в этом признается. Он говорит: "... длинношейный гусь, пьющий воду с молодыми и нежными, как пух, гусятами; частокол, обвешанный связками сушеных груш и яблок и проветривающимся коврами; воз с дынями, стоящий возле амбара; отпряженный вол, лениво лежащий возле него, – все это для меня имеет неизъяснимую прелесть..." («Старосветские помещики»).

Взгляд его, далее, нередко заходит и в самые апартаменты героев. Например, рекомендуя Пульхерию Ивановну, Гоголь убеждает нас, что если заглянуть в ее комнату, то можно увидеть, что она "уставлена сундуками, ящиками, ящичками и сундучками".

Но не менее Гоголь любил вглядываться в сами вещи. Зоркость его была просто-таки феноменальна! Всё он на всех подмечает: кто во что одет, что на ком сидит, какая где деталь притаилась. "А поворотись-ка, сын, – встречает радостный козак Бульба своих сыновей, обращаясь к старшему отпрыску. – Экой ты смешной какой! Что это на вас за поповские подряски?" Видит Гоголь и молодого овчара, "который насадил на свою кожаную перевязь для люльки столько пуговиц и медных блях, что был похож на лавку мелкой торговли" («Вий»). Примечает он также и то, что на шее у Коробочки "всё также было что-то навязано" («Мертвые души»). А уж возле некоторых вещей он просто не проходит без восторга. Вот вам одно место из его именитой повести. "Славная бекеша у Ивана Ивановича! – раздается его восхищенный голос. – Отличнейшая! А какие смушки! Фу ты, пропасть, какие смушки! сизые с морозом! Я ставлю Бог знает что, если у кого-нибудь найдутся такие! Взгляните, ради Бога, на них, – особенно если он станет с кем-нибудь говорить, – взгляните с боку: что это за объядение! Описать нельзя: бархат! серебро! огонь! Господи Боже мой! Николай чудотворец, угодник Божий!

отчего же у меня нет такой бекешки!" («Повесть о том, как поссорились Иван Иванович с Иваном Никифоровичем»).

Тем же пристальным взглядом, входя во многие подробности, озирает Гоголь и разные предметы, нас окружающие. Дом сотника, к примеру, описывается им как тот, что он "был утвержден на дубовых столбиках, до половины круглых и снизу шестигранных, с вычурною обточкою вверх". («Вий»). С тем же детальным пристрастием припадает взор художника и к виду иконостаса. "Высокий старинный иконостас, – сообщает нам Гоголь, – уже показывал глубокую ветхость; сквозная резка его, покрытая золотом, еще блестела одними только искрами. Позолота в одном месте опала, в другом вовсе почернела; лики святых, совершенно потемневшие, глядели как-то мрачно". («Вий»).

И это касается не только этой области, но и всех других областей. Он замечает и одежду, и предметы, и то, какова в мельчайших деталях внешность человека. Вот, например, Чичиков имеет удовольствие наблюдать, что у Ноздрева один бакенбард был несколько "меньше и не так густ, как другой". И Гоголь весь в этом, во взоре открывшегося ему мира.

В самом деле, дар зрения у Гоголя был просто необыкновенен. Он видит не только с большой ясностью привычные вещи, но важно то, *как* он их видит. Достаточно лишь обратиться к восприятию им украинской ночи, чтоб убедиться в сказанном. Он требует не простого отражения, а зоркого взглядывания. Вспомним его знаменитое: "Знаете ли вы украинскую ночь? Нет, вы не знаете украинской ночи! Вглядитесь в нее". («Майская ночь или утопленница»). Под этим призывом именно и пройдет всё осуществляемое Гоголем в его творчестве. Неусыпным бдительным оком станет он вбирать в себя не только всё, что происходит днем, но и то, что происходит ночью, где испытующе будет проводить эту темную часть суток, "вковавши очи во мрак". И это всё потому, что являющая себя вещь таит внутри себя особую скрытую глубину. Такая глубина тре-

бует неперменного разгляда. Гоголь изначально находит себя призванным к этому. На примере Манилова он так открыто и демонстрирует условия своей задачи: "Тут придется сильно напрягать внимание, пока заставишь перед собой выступить все тонкие, почти невидимы черты, и вообще далеко придется углублять уже изошренный в науке выпытыванья взгляд".

2. "Необычайное слышанье"

Наряду со зрением слух Гоголя требовал для себя не менее заполненного пространства. Лермонтов в сравнении с ним попросту кажется притиснутым ухом к какому-то маленькому отверстию, в тщетном усилии услышать хоть что-нибудь. Мы говорим, конечно же, о слышаньи сущностного. Лермонтов к таковому звучанию был еще неимоверно глух. Всё, что он слышал, было лишь голосом его несбывшихся надежд. Ни до чего он, следовательно, не мог дослушаться в звуках окружающего, до конца оставаясь лишь настороженным к мучительно утихающей в нем музыке небес.

Другое дело – Гоголь. Тогда как в творчестве Лермонтова завораживает нас странная тишина – "Ночь тиха. Пустыня внемлет Богу" – в произведениях Гоголя вопреки этому всё трещит, визжит, кричит, стенает, стонет, пищит, чихает, сербает, чавкает и так до бесконечности. Ко всякому звуку он оказывается причастным, точно просто радуется тому, что он вообще слышит.

Творческое пространство Гоголя буквально переполнено самыми различными звуками. Мы остановимся только на некоторых из них. Прежде всего, Гоголь, как тот, что вот только сейчас стал слышать, должен был ощутить необычайную громкость происходящего. "С грохотом выехала бричка", – реагирует, например, слух Гоголя на выезд Чичикова из гостиницы. Или то же о дожде: "Дождь стучал звучно". И многое у Гоголя производится очень шумно и громко. Взять хотя бы во внимание пресловутый чих Чичикова. О нем автор нам сообщает, что тот "чихнул

опять так громко, что, подошедши в то время к окну индейский петух (...) заболтал ему что-то вдруг и весьма скоро на своем странном языке...". Задерживается также писатель, видимо, попутно и на манере высмаркивания своего героя. "Неизвестно, как он это делал, – посвящает нас Гоголь в эту тайну, – но только нос его звучал, как труба".

Ко всему прочему тут еще надо присовокупить знаменитый храп Чичикова "во всю насосную закрутку" и, особенно, изумляющие своим неожиданным действием часы Коробочки. Именно у них, собираясь к ночлегу, стоял Чичиков, выслушивая последние причитания помещицы. И вдруг... "Слова хозяйки были прерваны странным шипением, так что гость было испугался; шум походил на то, как бы вся комната наполнилась змеями (...) За шипением тотчас же последовало хрипенье, и наконец, понатужась всеми силами, они пробили два часа таким звуком, как бы кто колотил палкой по разбитому горшку...".

Поражает нас в произведениях Гоголя и, вытекающая из этого, его излюбленная способность слышать звуки на очень большом расстоянии. Раз громкость непомерная, то и раздаваться всё должно было с неимоверной силой дальности. Например, мы можем только догадываться, насколько далеко был распространен звук от выезжающей брички Чичикова, но вот когда на своих дрожках трогалась в путь Пульхерия Ивановна, то, по словам Гоголя, "каждый гвоздик и железная скобка звенели до того, что возле самых мельниц было слышно, как пани выезжала со двора, хотя это расстояние было не менее двух верст" («Старо-светские помещики»).

Всё это у Гоголя вместе с тем хорошо сдобрено и крепко бьющей в уши разноголосицей. Мало того, что дребезжащий громоход Пульхерии Ивановны трясся настолько, "что вдруг были слышны и флейта, и бубны, и барабан", так еще и в доме у нее устраивался целый оркестр из поющих дверей... Касаясь этого места, Гоголь выводит это весьма трогательной кистью. "Самое замечательное в доме, – пишет он, – были поющие двери (...); каждая дверь имела

свой особенный голос: дверь, ведущая в спальню пела самым тоненьким дискантом; дверь в столовую хрипела басом; но та, которая была в сенях, издавала какой-то странный дребезжащий и вместе стонущий звук, так что, вслушиваясь в него, очень ясно наконец слышалось: "батюшки, я зябну".

Слух Гоголя, как ясно из показанного, наполнял себя звуками, ровно также как и зрение, – вещами, и явно для того, чтобы была большая возможность расслышать нечто загадочное. Внутренний слух его оттого был всегда напряженно раскрыт и поставлен на восприятие потаенного звучания, исходящего от несущейся вскачь Руси. "Почему слышится, – задается он неоднократно изводящим его вопросом, – и раздается немолчно в ушах твоя тоскливая, несущаяся по всей длине и ширине твоей, от моря до моря, песня? Что в ней, в этой песне? Что зовет, и рыдает, и хватается за сердце? Какие звуки болезненно лобзают и стремятся в душу и вьются около моего сердца?" («Мертвые души»).

Со слухом у Гоголя, как видите, происходили весьма странные вещи. Так однажды во Франции он посетил две мольеровские пьесы в день чествования великого драматурга. "По окончании пьесы, – вспоминает Гоголь, – поднялся занавес: явился бюст Мольера. Все актеры этого театра попарно под музыку подходили венчать бюст. Куча венков вознеслась на голове его. Меня обняло какое-то странное чувство. Слышит ли он и где он слышит?.." (25 января 1837г.)

Именно на всё это потаенное изощренный слух писателя хотел дать ответ. Дослушаться до основания истины, подающей свой голос во всем том, что он слышал, – вот что так влекло Гоголя. Слышит ли он ее? Чудится ли она только ему? В том-то и состояла у него странная постоянная перепроверка в работе его слуха. И Гоголю больше всего на свете хотелось бы, конечно же, наконец, подобно устам героя его Тараса Бульбы, на пронзительнейший оклик сына его, Остапа, схваченного руками врагов, "Бать-

ку, слышишь ли ты меня?", ответить столь же громогласно и долгожданно как на запрос истины: "Слышу!"

Ф. И. ТЮТЧЕВ – ПОЭЗИЯ ВЛЕЧЕНИЯ

ПЕРСТ СУДЬБЫ

(из Части Первой «ЕСТЬ НЕКИЙ ЧАС», Главы Первой)

1. «Herz»

Явление Тютчева связывается у нас преемственной нитью с именем Герцена. Связь эта особая, хотя и представляет обычное звено в целой эволюционной цепи происхождений наших апостолов Слова. В данный момент нас исключительно интересует отрезок, начинающийся с Пушкина. Пушкин, как известно, у нас эфиоп, Лермонтов – испаношотландец, Гоголь – украинец. Этот окольный путь по приходу Духа к самому себе, то есть, собственно, к лону русского изначалья, всегда немало удивляет нас, к тому же они все строго следуют друг за другом. И вот именно с Герцена начинается новая точка отсчета, где среда происхождения определяется значительно точнее по понятию, а, следовательно, и глубже в аспекте специфики происхождения. Мы имеем ввиду германскую форму обусловленности.

О том, что германский дух сыграл в свое время огромную роль в деле формирования русского государства, нам сейчас лишний раз повторяться незачем. Известный всем хорошо призыв варягов на землю Русскую определенно состоялся и состоялся он в силу того, что Русское царство в ходе исторического следования шло на смену Германскому, и при том так, что вынуждено было некоторое время сохраняться еще в его защитной оболочке. Русь, можно сказать, как счастливый ребенок, родилась в рубашке германства. И каждый раз, когда ситуация начинает касаться этой обусловленности, следует помнить, что русский дух невероятно близко подошел к самому себе.

Так случалось на многих этапах развития Руси. Теперь это взялось показать себя в области становления Духа как Мировой Чувственной Воли. Дух достаточно вызрел в свойствах своих определений и основательно до той степени, что смог уже облечься в окраску германства. В дальнейшем эта окраска должна будет сняться. Русская форма подходила к тому, чтобы исполниться полноправного возврата в себя. И это ознаменовалось событием, известным нам под видом определенного сворачивания германского духа и ввоза его в новые целинные земли Руси. Дух окунация в германство, таким образом, который только означился в Герцене, должен еще будет в лице Тютчева въехать в то заповедное лоно и оттуда в качестве Фета триумфально вывестись. Все это совершится поэтапно. Но пока у нас Дух в Тютчеве исходит еще из сумрачного гения Герцена.

В Тютчеве просто должна была сказаться обусловленность германским духом. Начиная ведь с Герцена, отчетливо запахло им. Само имя «Герцен» возвращает нас к нему, и в силу только одного того, что он как ребенок, родившийся от русского и немки, вынужден был получить, по причине их незаключенного брака, не фамилию отца или матери, а некую вымышленную, а именно «Herz». Такая фамилия стала для него в большей степени символичной, так как означала она сердце, в знак, по-видимому, самых сердечных отношений между его родителями. И вот отпрыск их любви явною волею свыше вынужден был всю жизнь пронести это имя как эмблему с налетом невытравляемой немецкости. Так сказало присутствие германства в Герцене. В более сложной форме это отразится еще на судьбе Фета, пришедшем продолжить дело Тютчева.

Смена Герцена Тютчевым в этом плане поэтому кажется нам довольно невероятной. Уроженец Орловской губернии, чистокровный, что называется, русич, уж никак не может стоять в ряду приведенной нами линии. Однако следует помнить, что эволюция судьбы очень привередливая и превратная дама. ("Но примешь ты смерть от коня своего!"). Тут нужен глаз да глаз, чтобы уследить за всеми

ее хитросплетениями. Ясно, что Герцена, наполовину немца, Тютчеву незачем было дублировать. Он призван был в этой связке к совсем другому отражению. Тем не менее дух германства неотступно тяготел над ним. И это вполне нашло себя, но несколько в иной среде, нежели происхождение. Основанием тут стала почва в преемственности общественного призвания, служения высшему долгу.

2. "Остермановою рукою"

Последователь Герцена Тютчев, конечно же, не мог не увиться лаврами общественного служения Отечеству. Это ровно также как и предшественник Герцена Гоголь не мог не оказаться в поле подобного деяния. Над всеми этими тремя именами ярко светила звезда общественного долга.

Мы помним, как в конце своей жизни стремился послужить отечеству великий Гоголь, как он лелеял эту мысль еще с самых юных лет, вынашивая мечту быть полезным. И вот на протяжении всей жизни мы застаем Гоголя то восходящего на ступени Учителства, то на подмостки профессорской кафедры и, в конечном счете, видим в писателе горячего проповедника христианской морали, изложенной им в «Прощальной повести».

Особенной же заветной мечтой у Гоголя было стать со временем защитником права, юристом. Молодой Герцен, перенимая у него форму дальнейшего следования Идеи, по праву становится этим защитником, превыше всего исповедуя долг перед обществом. Мечта Гоголя, как видите, реально сбывается в Герцене. Однако всему его призванию еще также не достает той должной формы, в которой сказалось то, что высочайший порыв его не осеняется рукой императора, и должность его лишена возможности вызванивать всеми достоинствами официальных регалий. Герцен стал посланником совести народа и, следовательно, не столько по "высочайшему соизволению", сколько вопреки ему. Дипломат поневоле, оказавшийся за рубежом, при-

нялся взывать своим «Колоколом» к осмыслению гражданами своих прав в государственном общежитии.

Нам теперь поэтому не следует думать и гадать о том, а отчего это такому лирическому поэту, как Тютчев, выпала доля состояться официальным посланником. Поэт и дипломат кажутся ведь понятиями друг друга взаимоисключающими. Дипломату требуется сноровка, лавирование, неоднозначность. Поэт же, как ребенок, чист сердцем и бесхитроушен. Тем не менее определенное понятие вело Тютчева к должной цели. Оно было понятием, продолжающим определение долга в Герцене. Трудно не усмотреть здесь очевидной закономерности. Из неофициального посланника требовалось стать официальным. В Тютчеве это наконец свершилось. Долг стал освященный законностью.

Провидение однако также никак не могло упустить из виду обусловленность явления Тютчева формой германства. И вот тут именно на почве долженствования проясняется нам окончательно тот поворот хода судьбы, который распорядился определением места службы русского посланника. Перст указующей судьбы мог быть направлен только в сторону Германии.

Примечательно еще весьма, что Тютчев – этот будущий дипломат – родился и вырос не где-нибудь, а именно в "посольском" районе Москвы: дом его был окружен преимущественно постройками этого типа. Тут словно видна предначертанность его доли. Видна она также и в том, что Тютчев неслучайно стал посланником именно в Германию. Легендарный родственник поэта Остерман-Толстой, уже будучи восьмидесяти лет от роду, всячески покровительствует ему. Герой битв, лишившийся одной руки, верно простирает всё же оставшуюся над светлым челом молодого человека. Судьбы свершается приговор.

11 июня 1822 года графская карета отправляется из Москвы в Германию. Уже через много лет спустя Тютчев по-философски осмыслит случившееся с ним и напишет родителям из Мюнхена: "Странная вещь – судьба человеческая. Надобно же было мой судьбе вооружиться целев-

шею Остермановою рукою, чтобы закинуть меня так далеко от вас!" («ЖЗЛ»).

А. А. ФЕТ – ПОЭЗИЯ СТРАСТИ

«ИМЯ ФЕТ»
(из Части Первой: «ВОЗЗВАНИЯ СТРАСТЕЙ»,
Главы Первой)

1. Лифляндский изгнанник

Явление Фета – это то, что Мировой Дух окончательно решил вскрыть в отношении метафизической связи между Германией и Русью. Этот процесс вскрытия уже назревал с появлением личности Герцена. Поставив в один ряд имена Герцена и Фета, мы можем наблюдать наглядный момент диалектического углубления. Ведь Герцен, рожденный от русского и немки, получил вымышленную немецкую фамилию, а Фету досталась, хотя и злополучная, но подлинно настоящая.

Исторической науке известно, что Русь привелась к действию как общественный организм благодаря призванию на свою землю племени варягов, одного из германских племен. Этот механизм взаимосвязи приступил к своему осуществлению и в нашем разбираемом случае. Дело в том, что механизм этот всегда остается одним и тем же, хотя и выражает себя на разных этапах становления Мирового Духа. Тут только стоит разобраться, в чем же его суть, что он так подспудно и неукоснительно действует.

Для русского духа германский всегда ведь был на начальном этапе сохраняющим и оберегающим свойством. И если следовать логике Гегеля в его "Истории философии", что Германское царство пришло в конечном итоге на смену всем царствам, как самое совершенное, то ясно, что Славянскому царству, и вершине его - Русскому, ничего не

оставалось как продолжить этот ряд, действительно став венцом исторического развития. Вот почему Русью призывались варяги, чтоб затем растворить их в себе, показав, что германская почва чревата была в себе русским ростком.

Мировой Дух, таким образом, являясь в качестве разных царств, начиная с Восточного, на завершающем этапе, изжив себя в лоне формирования Германства, метафизически просто неизбежно должен был раскрыться русским духом. Русское испокон веков зародышно сидело в теле германского. Рождается поэт, предназначением которого и было показать этот процесс превращения.

Ситуация у Фета предстает гораздо драматичнее, чем у Герцена. Фет рождается в отличие от последнего не полу-, а чистым немцем. Мать его Шарлотта Фёт, уже понесшая в себе немецкий зародыш семени, словно только ожидает переноса его на русскую почву. Требовался, оказывается, лишь обычный ввоз этого семени в лоно Руси. И такой ввоз исторически состоялся.

Отставной гвардеец Афанасий Шеншин решает поехать на водолечение в Германию. Там он встречает вдвое моложе себя женщину, двадцатидвухлетнюю Шарлотту Фёт, состоящую в замужестве, семья которой заключалась в муже Иоганне, дочери Каролине и старике отце. Встреча эта в сердцах обоих зажигает роковую страсть. Шарлотта бежит от своей семьи и поселяется со своим новым мужем в его имении Новоселки. Ход судьбы безукоризненно воплощается.

Осенью у новоселковских супругов рождается сын. Его назовут Афанасием. Ввиду осложненного положения он получит это имя от буквально похитившего его мать гвардейца, что формально становится ему вместо отца. Фамилия ему также дается от него – Шеншин. Зерно посеяно и ожидает всходов.

Мальчик нормально растет и развивается до четырнадцатилетнего возраста. В 14 лет в его жизни происходит катастрофический перелом. Выясняется, что немецкость

обусловленности все же подспудно преследовала его. Она-то и должна была раскрыть в природе Фета нечто в нем изначально заложенное, лежащее в самом потаенном нутре его существа. Немецкость – только толчок, только подвод к тому, что в нем с неизбежностью обещало состояться, но и сама немецкость, к слову сказать, также не была случайной, так как выражала собой определенную степень сменяющейся формы понятия.

Вдруг стало известным, что фамилия Шеншин – это не настоящая фамилия мальчика, а подложная. Были запрошены документы и установлены неумолимые факты. Бедный Афанасий волею обстоятельств просто вынужден покинуть родные Новоселки и отправиться в далекий лифляндский городишко Верро. Там его помещают в частный пансион немца Крюммера. Отныне ему надлежит именоваться не по «незаконной» фамилии Шеншин, а по «честной» фамилии немецкого мещанина – Фёт.

Решение такое разразилось над головой несчастного подростка как суровейший приговор. "Оторванный от семьи, потерявший свою фамилию, отлученный от дома (его не брали в Новоселки даже на летние каникулы), одинокий Афанасий рос в чужом городе, чувствуя себя "собакой, потерявшей хозяина" (А. Тархов). Началась целая эпоха переосмысления в душе будущего поэта. С этого момента резко обозначится вся дальнейшая коллизия его жизни. Сам же поэт впоследствии даст следующее объяснение случившемуся с ним. В письме к Толстому он скажет: "Если спросить как называются все страдания, все горести моей жизни? Я отвечу тогда: имя Фет".

2. "Светлое пятно"

По содержанию Воли Фет должен был заключать в себе понятие Страсти. И настоящий огонь страсти передался явно ему от матери, всё принесшей ей в угоду.

Мать Фета даже, можно сказать, стала жертвой своей страсти, бросив мужа, дочь и, что самое страшное, старого своего отца на произвол судьбы. Превращение, произо-

шедшее с именем у Фета, стало основой пробуждения в нем той же страсти, что изначально хранилась в его существе.

Вся эта страсть стала питаться и произрастать на той почве, что в списках лучших дворянских имен фамилия Фет никак не могла значиться. Это закрывало владельцу данного имени всю дальнейшую дорогу к продвижению по служебной лестнице. Короткое имя Фет только уберегало его от незаконнорожденности. Однако никакого впускания в высший свет оно ему не предрекало.

И тут с Фетом происходит действительно диковинная вещь. Таковым это, правда, выглядит для окружающих, но отнюдь не для самого Фета, призванного осуществить на деле, отведенное ему на долю понятие Страсти. Фет неизмеримо сосредотачивается в себе. В этом ему помогает та форма понятия, что бродит мерещащейся тенью в глубоких закоулках его подсознания. Понятие это определено и кажет свой вид под маской удивительного обстоятельства, образом чего уводит нас в корень той силы, что всё в Фете обустроило именно таким способом. Мы имеем ввиду обстоятельство рождения Фета якобы от двух отцов.

Такое уже случалось в русской истории. О князе Святотоплке ходили слухи, что он был как бы рожден «от двух отцев»: Владимира и Ярополка. В борьбе двух этих княжеских витязей за Рогнеду вышло именно так, что неясно стало от кого она понесла. В таких случаях «благонамеренно» говорят о двух отцах, чтоб уж наверняка не ошибиться. И само собою разумеется, что так как фактически быть тому невозможно, то, следовательно, подобная ситуация всегда говорит о чем-то большем.

Ясно, что речь здесь должна у нас зайти о некоем невероятном совмещении. Открывается начало, показывающее нам немыслимую степень чего-то в себе собранного. И оно лежит в истоках зарождения Афанасия Фета. На наш взгляд, всё это красноречивейший признак и след, отмеченностью чего должна была стать неизмеримо сосредоточенная в себе на одной точке натура Фета.

Точку эту он смог разувидеть еще находясь в состоянии полуторогадового ребенка. "Первым впечатлением, – как вспоминает он сам, – было, что кудрявый, темно-русый мужчина, в светло-синем халате на черном калмыцком меху, подбрасывает меня под потолок, и мне было более страшно, чем приятно". («Ранние годы моей жизни»). Самое примечательное, что автором этих строк приводится и собственное недоумение о возможности такого чуда, проливающим хорошенько свет на интересующую нас тему. Фет видит и видит всей сосредоточенностью своей души. Он пишет: "Такое светлое пятно на непроницаемом мраке памяти моей в данное время почти невероятно, так как мне не могло быть более 1,5 года от роду". Тем не менее он это помнит и вспышку такой памяти видит как всё сведшую в один светлый фокус.

Подобное происшествие даёт нам право мыслить душу поэта действительно как собранную в одну колоссальную точку. Задействованность Провидением в судьбе поэта идеи двух отцов также говорит об этом. Знаком этим точно сообщается нам, какой невиданной силы сосредоточенного чувства в себе ожидалось появление такого дитяти, обстоятельство зачатия которого покрылось столь престранной дымкой. Что же это была за точка и во что она могла ему обойтись?

Фет, сменяя на пути развития русской апостольской литературы Федора Тютчева, всё же продолжал оставаться представителем выявления сути Чувственной Воли, распочатой уже основательно Гоголем. И по степени чувственности эта Воля как таковая подошла к тому, чтобы достичь наконец в лице Фета своего пика. Пик этот – Страсть.

Свою пищу эта Страсть, как вы помните, внешне получила в утрате поэтом своей русской фамилии Шеншин, что закрывало ему доступ к высшему свету. С этим у него в силу определенного устройства его души связалось утраченность всего. Словно точно нарочно у поэта должно было отняться всё, чтобы успешнее разыгралась оргия его страсти. Ведь даже теоретическая приобретенность двух

отцов оборачивалась на практике явной их потерей. Двусмысленная ситуация подобного рода всегда приводит только к обратному. Если за кем-то тянется нежелательный шлейф рожденности от двух отцов, то это только означает, что каждый из двух будет предполагать отцом ребенка не себя, а другого, и тем самым в результате окажется их обоюдная удаленность от звания отца. Это именно и произошло с мальчиком, по существу испытывавшем горькую участь безотцовщины.

Вся беда лишения сошлась для него поэтому неслучайно на одном болевом месте – имени: ФЕТ! Вот что отобрало у него счастье! Он буквально заболевает идеей возмещения. Страсть возратить себе утраченное имя Шеншин становится у нашего избранника Богов по-настоящему навязчивой. В этом плане Фет мог бы сказать о себе словами Лермонтова из "Мцыри":

*Я знал одной лишь думы власть,
Одну – но пламенную страсть...*

Только с такой позиции становится нам ясной вся вроде бы метафизическая нелепость, завладевшая целиком существом поэта. Ведь всё готово было принестись этому в жертву. Страсть эта стала воистину главной образующей силой всей его жизни. Осмыслить такую страсть практически невозможно. Один только Толстой с присущим лишь ему каким-то неведомым чутьём улавливает её правомочность. Он пишет об этом Фету со всей предельной на то откровенностью: "Я всегда замечал, что это мучило вас, и хотя сам не мог понять, чем тут мучиться, чувствовал, что это должно было иметь огромное влияние на всю вашу жизнь" (Толстой Л.Н., ПСС, т.62. с.63).

Всё, таким образом, сложившееся развитие Фета подвело его к обнаружению в себе небывалой ранее формы Страсти.

3. Мария

Гегель говорит о форме Страсти: "*... эта форма выражает лишь то, что субъект весь жизненный инте-*

рес своего духа, таланта, характера, наслаждения вложил в единое содержание". («Энциклопедия философских наук», М., «Мысль», 1975г., т.3, с.320). Одержимость Фета, стало быть, должна была совершиться и неважно, кстати, на каком материале. Просто в понятии действует закон обусловленности формы формой, что налично связалось в нашем случае с именем немецкого происхождения, и вызванной этим именем целой коллизии, пробудившей в глубине поэта спящую до этого Страсть.

Фет отважно вышел на этот путь. Звезда успеха, правда, на этом пути манила его превратно. Цель тем не менее была поставлена, и он должен был достичь её, как он сам говорил, "кратчайшим путем". Прежде всего, в то время, когда забрезжила на литературном небосклоне его творческая энергия, он вдруг решительно предпочитает ей военную службу. Дело в том, что получение звания офицера буквально напрямую даровало бы ему статус дворянина, а вместе с тем и возвратило бы столь заветное имя – Шеншин. С фанатическим упорством Фет приступает к осуществлению задуманного.

Образцовой службе Фета можно было только позавидовать. Кирасирский унтер силою своей поразительной настойчивости буквально производит чудеса, но тем самым, оказывается, делает вызов самой судьбе! Как же так? Ведь та же судьба в силу действия своих законов вывела его на данную стезю и теперь точно от этого отказывается. Насмеяться над ним что ли она решила? Или сам ход судьбы столь околел, что в этом-то и состоит весь потаенный смысл его "прямоты", полностью идущий вразрез со всяческими нашими представлениями о прямых и "кратчайших путях".

Судьба взывает его продвигаться по её извилистой правде, отчего чем дальше, тем глубже становится ясным, что она не видит Фета на военном поприще. Служебная целеустремленность только рассматривается ею как должное прилежание подопечного своего в деле страсти. На самом деле, всё, что она может на этом этапе, – это ис-

ключительно дразнить его. Два раза при службе Фета царскими указами повышается ценз на получение полноценного дворянства. Вначале для этого требуется чин майора, затем уже – подполковника. И вот столь близкая цель, так ясно мерцающая для него приобретением счастья, начинает представляться некоей бесконечно удаляющейся от него линией горизонта, пустая погоня за чем открывается жуткой бессмыслицей. В 1858 году Фет покидает военную службу и уходит в отставку в чине штаб-ротмистра.

Огромную цену всё же пришлось заплатить Фету за эту жестокую страсть. Ведь сама по себе она ничего не принесла ему. В плане службы Страсть оказалась бесплодной. Но это не означает, что кровожадный аппетит её не смог удовлетвориться. В угоду успеха по делам службы, Фетом была принесена жертва в любви.

В 1848 году он встречает удивительнейшее существо – Марию Лазич. В сердце его вспыхивает настоящая страсть. Однако судьба твердо держит его в руке главной всепоглощающей Страсти продвижения по службе, во имя приобретения дворянского звания. В лице Марии, бесприданнице, хотя он и любит её, начинает видеться ему серьезное препятствие. Он пытается весьма осторожно отодвинуть её от себя как действительно настоящую преграду, и пройти вперед, глядя в своё неотступное будущее.

Вскоре Мария умирает при весьма загадочных обстоятельствах. Крест ответственности тяжелой тенью ложится на душу поэта. Мария явно своим уходом освобождает ему путь к дальнейшему успешному продвижению к цели. Однако здесь что-то не так. В жертве Марии ясно предчувствуется, что это не может пройти для поэта бесследно.

В 1873 году высочайшим указом Фет наконец восстанавливается в дворянских правах. И тут происходит непостижимое! Заложник Страсти, этот вечно устремленный в достойное будущее человек, достигнув с таким трудом и лишениями всего, вдруг начинает жить прошлым, возвращается в него как в некую обитель для покаяния. И главная

мысль его – МАРИЯ! Он теперь понимает, что поступил с нею непростительно.

Поэтом создается целый цикл посвященных ей стихотворений. Сила этого цикла такова, что его заслуженно ставят в один ряд с денисьевским циклом Тютчева. Каждое стихотворение в нем – крайняя исповедальность. Сюда относятся такие лирические шедевры как: "В душе измученной годами...", "Ты отстрадала, я еще страдаю...", "Не вижу ни красы души твоей нетленной", "Долго снились мне вопли страданий твоих" и т.д.

В душу "на темное дно" многое кануло Фету. Круги от той роковой встречи всё больше и больше расходились в нем. Он ищет хоть какой-то ответ от своей возлюбленной. Он не уверен: простила ли она его или нет? Мария молчит, и поэт с горечью отмечает: "Завидно мне безмолвие твоё...". Художник, столько посвятивший строк тайне молчания, здесь как бы пасует. Он бессилён расслышать нечто утешительное, исходящее от неё. Во всем этом он находит только немой укор.

Последние дни своей жизни Фет коротает под знаком возмездия Страсти. Страсть взяла своё и теперь даёт почувствовать себя в страшной отдаче. Имя отныне этому не "ФЕТ", а – МАРИЯ. Проснувшись однажды ночью, он с трепетом улавливает приближение её духа. "Не спится. Дай зажгу свечу", – зарождается мысль у поэта, и мы видим его поднявшимся с постели и подходящим к свече. Вспыхивает крохотный огонек и "ложных призраков вереницы" от зажженной свечи начинают мелькать у него в глазах. И тут вдруг словно кто-то приковывает его к месту. Будто пораженный громом оказывается он стоящим среди комнаты! Призрак Марии виден ему и из его груди вырывается потрясающий внутренний вопль:

За что ж? Что сделал я? Чем грешен пред тобой?

Ужели помысел мне должен стать укором?

Что так язвительно смеется призрак твой

И смотрит на меня таким тяжёлым взором?

Всё это горький плод самоосуждения Фета, в котором он выглядит палачом, погубившим Марию, и вместе с тем своё собственное счастье. И от этого чувства муки, живя здесь на земле, поэт и не собирается найти спасение. Обращаясь к ней уже на черте шестого десятка лет, он просит:

*И, не судя ни тупости, ни злобы,
Скорей, скорей в твоё небытие.*

До гробовой доски Фет будет мучиться этим чувством. Скажется тут опять-таки всё та же пресловутая одержимость Фета Страстью, но заработавшая как бы в нем всю мощь своего возвратного хода. *Действующая равна противодействующей.* Во всю свою жизнь он так и не сможет полюбить никого пламенней Марии, имея при этом хорошую жену и прекрасное мужнино чувство к ней. Видно, всё же, что тому небесному браку, в котором однажды незримо связались их души, Фет останется верным до конца.

*Нет, я не изменил. До старости глубокой
Я тот же преданный, я раб твоей любви,
И старый яд цепей, отрадный и жестокий,
Еще горит в моей крови.*

И. С. ТУРГЕНЕВ – ПОЭЗИЯ УБЕЖДЕНИЯ

"ОСОБЕННЫЙ ТАЛИСМАН"

*(из Части Первой, Главы
Первой "СИЯЮЩАЯ ПРОЗРАЧНОСТЬ")*

3. "Лунный столб"

Среди прозрачного дня дух Тургенева оставался особенно чутким к теням. Тень, начиная с Тютчева, хранила в себе указание на тайную сущность вещи. Выведенная на фоне прозрачности, она еще больше уводила

в зияющее глубью нутро. Зоркость тургеневского взгляда не упускала это из виду.

В самой тени надо было научиться нечто видеть. Хотя она и предстоит взору образным видом истины, тем не менее, взгляд к этому должен быть подготовлен, как, например, к тому, что мы находим однажды сказанным у Тургенева: "В легкой сквозной тени ясеня" («Рудин»). Сквозная тень – вот тот путь доступа к извлечению сущности, к чему было ясно открыто внутреннее писателя.

Бездонная прозрачность дня, как некое подобие идеального свечения лица человека, воспринималась Тургеньевым не иначе, как с набегающими на него неведомыми тенями. Их надо было особенно наблюдать и следить за ними. И Тургенев, следует отметить, был большой мастер на этот счет. По движению, например, скользящей тени он мог установить: удаляется ли идущий человек или приближается. О Марианне: "(...) пятна света и тени скользили по ее фигуре снизу вверх... значит, она приближается" («Новь»).

Тени двигаются в мире Тургенева и заставляют его улавливать некий источаемый от них аромат таинственности. Незря поэтому он и был наделен особой прозорливостью в созерцании теней. Так Тургенев изображает осиновую рощу, тень от которой "тянулась через неподвижные поля" («Отцы и дети»). И он изображает мужичка, едущего "вдоль самой рощи". И вот, что примечательно: "(...) он весь был ясно виден", – отмечает художник, поражая нас следующим: "весь (...) до заплаты на плече, даром, что ехал в тени".

В тени, оказывается, Тургенев видит даже заплату на плече у мужика. Странное явление! Уж не выдумка ли всё это? Но если даже и выдумка, то это всё же требовалось его внутренним чутьем. С какой-то ведь целью это совершалось.

Его тянула ясность виденья в тени. Раз тень – это отпечаток чего-то высшего на фоне раскрывшейся ясно-

сти идеального, дня ли, лица ли, в общем-то, сути бытия, то лучше саму эту тень, конечно же, зреть освещенной. И Тургенев, можно сказать, как никто возлюбил и воспел тень от луны. Свечение тайного изнутри себя прямо виделось пытливому взору художника в этом явлении.

К лунному свету манил Тургенева некий мерцающий в нем призрак. Именно в одном из своих рассказов, с соответствующим названием «Призраки», он и проводит интересующую нас линию сходства. В рассказе этом он пишет: "... и там, где, казалось, стоял призрак, свет луны белеется длинною чертою по полу". Вот эта-то призрачная выявленность истины протяженностью всего своего тайного свечения сильно приковывала Тургенева к себе.

Притягивается он к природе этого явления как настоящий лунатик. Показательный пример находим мы в рассказе «Ася». Героиня там говорит отплывшим от берега на лодке: "Вы в лунный столб въехали, вы его разбили". Нам очень нужна сейчас отреагированность ближайшего сподвижника Тургенева на то, что вот только сейчас произошло, – Фета. Тонкий знаток вещей и "природы праздной соглядатай" не мог не возразить на это: "Ася не могла этого видеть, – поясняет он, – потому что лодка, въезжая в лунный столб, разбивает этот столб волнением воды. Тургенев это выдумал". Опять выдумал. И заплату у мужичка на плече, и въезжание лодки в "лунный столб". Попробуем разобраться, кто же здесь по-настоящему прав.

Конечно, Фет пошел намного дальше в понимании сущности тени, нежели его предшественник Тютчев. Однако в нем еще твердо сохранялась все та же тютчевская черта в восприятии тени как сущего, что мы называем дающимся в ощущении. То-то он из-за этого и не мог проникнуться яснее видом идеального. Речь тут у нас должна в самый раз зайти о мировоззрении.

Лунный столб, по сути, – это же определенный вид идеи. В него нужно уметь войти. Фета держит еще должная внешность, недопускающая его к тому виду истины, что кажется ему именно таким, а на самом деле требующего своего должного преобразования изнутри. Тургенев уже входит в эту идею, и как бы Фет не сетовал на её внешнюю поврежденность, расхождение тут его во взгляде с Тургеневым есть только расхождением в мере данности им свыше так воспринимать сущностное.

Пресловутый "лунный столб" отразил, в принципе, имеющееся в самом существе Тургенева сквозное свечение некой идеи. Эта идея нам известна. Она есть сущностью Убеждения. Убеждение же в отличие от мнения является стойкой протяженностью внутреннего духа. Эта протяженность в Тургеневе буквально видится как станова́я сила особого идеального осто́ва. Со всей наглядностью это наблюдается в связанном построении его романов.

Тургенева ведь по праву можно назвать первым настоящим романистом. Так, чтоб романы возникали один за другим, выстраиваясь в определенную цепь, и находились на таком высочайшем художественном уровне, в русской литературе, повторяем мы, до Тургенева не было. И то, что они были связаны у него точно одним стержнем, также не раз замечалось нашей критикой. О романах его так ею дословно и говорится, а именно то, что "он рассматривал их как некое целостное единство". В Тургеневе, значит, воистину восстало некое наподобие "лунного столба", что на самом деле явилось мягкой светлой сущностью единого.

Образ этот напоминает нам сущность позвоночника. Тургенев и стал этим позвоночником Мировой Чувственной Воли в русской литературе. Внутреннее в нем взялось наконец твердо предстать и связаться. Нечто подобное, кстати, должно было отразиться и в самом формировании его организма. Нужна была кость, сам

скелет, участвующий в построении тела, и уж в коей мере становление позвоночника!

То же, что в костной системе открылось и показало себя в самом Тургеневе, может лишь вызвать у нас чувство потрясения! В этом явно сказалась сама природа должного по понятию образования. Наличие зыбкости, неокрепщести лучше всего явствовало о себе самом. Зыбкость эта подтверждалась тем, что состояние темени у Тургенева волновало его на долгом протяжении еще с детских лет. "Кость на темени у мальчика, – как свидетельствуют биографические материалы, – была так тонка, что при ударе по голове рукой он терял сознание, впадая в полуобморочное состояние («ЖЗЛ»).

Не в меньшей степени удивляет нас и положение дел у Тургенева с позвоночником. История не оставляет нас и тут без сюрпризов. И такое совпадение не может выглядеть простой случайностью. Дело в том, что Тургенев, отличаясь одной из самых рослых фигур в русской литературе, испытал на себе опять-таки известное нам уже влияние "чудодейственного" формирования. Происшествие касается подросткового возраста писателя.

Однажды в этом возрасте он слег на несколько дней, а когда поднялся, то оказалось, что вырос на целых несколько сантиметров! В этом отразились какие-то тайные процессы в позвоночнике. Но мы знаем уже, чем был позвоночник для Тургенева. Он был образом осевого свечения становящейся в нем идеи как Убеждения. Убеждение было еще мягким, неровным, скачкообразным. Тем не менее, здесь у Тургенева сосредотачивалась вся его жизнь. И не только жизнь. Если бы у писателя был такой провидец, каким был он у Салтыкова-Щедрина, сказавшим при его рождении, что тот станет "покорителем супостатов", то мы бы могли услышать от него в момент случившегося у Тургенева с позвоночником, что он примет смерть от того, что столь способствовало росту в его жизни. В нем таился и очаг жизни,

и очаг смерти. На 65 году жизни Тургенев скончался от рака позвоночника.

ЗАВЕТНЫЙ МОСТИК

(из Главы Второй)

Великие мысли идут из сердца
Тургенев

1. "Книга эмблем"

Убеждение как протяженность установившегося в себе определенного свойства Чувственно-Мыслящей Воли отличиться должно было и особым восприятием мира. Оно еще не ушло далеко от того, что было в Тютчеве и Фете, однако всё готово было предстать в довольно обновленном виде. Внутреннее Воли усиленно продолжало придерживаться двойственного восприятия. Дух Тургенева опять-таки закономерно возникал между двумя формами: *мыслимого и ощущаемого*.

Две эти формы соседствуют между собою, выходят из одного корня, но между ними, как только дело начинает касаться восприятия, вырастает непреодолимая пропасть. И ясно, что их связь и противостояние порождает особую форму взаимоотношения. Этому сполна отдали свою дань Тютчев и Фет. Теперь же наступала очередь Тургенева.

Он сразу начинает видеть остро эту сложную проблему. Об этой проблеме мы узнаем из одного его рассказа. Там речь напрямую заходит о взаимоотношении двух форм восприятия. И вот Тургенев устами своего героя «Дневника лишнего человека» говорит нам об этой природе, собственно-то, высказываясь о себе. "(...) вследствие неудачного устройства моей особы, – признается он, – между мо-

ими чувствами и мыслями – наблюдалось какое-то бессмысленное, непонятное препятствие". В этих словах нам дан ясный автопортрет писателя.

Вследствие этой игры между чувствами и мыслями и вел себя подчас Тургенев вовсе не позволительно. Это еще не было "выскакиванием из мерки", как у Достоевского, и все-таки некая несбалансированная внутри Тургенева сила разворачивала его неожиданно в самые непредвиденные стороны. На этой-то почве именно и произошел разрыв Фета с Тургеневым. Мало того, что он откалывал номера с фиктивным приглашением на обед, что было следствием несколько другой природы его сознания, но он еще и умудрялся провести в жизнь вот какие штуки. Однажды одна дама, воспользовавшись знакомством Фета с Тургеневым, обратилась к нему с просьбой пригласить к себе на чай именитого писателя. Фет, разумеется, любезно исполнил просьбу. И вот, что произошло, по словам самого Фета: "Раскланявшись с хозяйкой, Тургенев, поставив шляпу под стул, сел спиной к хозяйке дома и, проговоривши с кем-то всё время помимо хозяйки (...) раскланялся и уехал" («Мои воспоминания»).

И подобные грешки водились за Тургеневым в немалом количестве. В прощальном письме Фета к Тургеневу подводится им такой неутешительный итог: "(...) Вы, в последний раз во Мценске (...), при Петруше Борисове позволили себе отвернуться от моей неоконченной речи и обратиться в сторону, что изумило мальчика, воспитанного в законах приличия. Мальчик не изумился бы, если бы знал, что это у вас в обычае, что Вы когда-то просидели целый вечер спиной к его матери, а затем к Ковальской..." (24.01.1875г.).

Теперь нам ясно, что разворачиванием Тургенева управляло то невыясненное соотношение между чувствами и мыслями, которое так его волновало и внутри его оставалось довольно путаным и неразрешимым. Всё это создавало условия для поведения внутреннего в нем со смещенным центром. Обратите даже внимание на походку Турге-

нева. Она у него в особые моменты подъема была такой, что левая часть при ходьбе как бы демонстративно уходила от правой, и наоборот, создавая впечатления недопустимого виляния. Толстой, кстати, в один из пиков запала спора, так и выкрикнул вслед Тургеневу, быстро уходящему этой раздражающей походкой, а именно: "И перестаньте вилять своими демократическими ляжками!"

Никто поэтому не мог предугадать, как развернется Тургенев в ту или иную минуту. И особенно тогда, когда у него заострилась непреодолимая дилемма между мыслями и чувствами. Всё, что он мог сделать, это просто развернуться, в силу того, что его просто разворачивало, а другим казалось обычным отворачиванием или "вилянием ляжками". И с этой дилеммой Тургеневу суждено было столкнуться еще в детстве и впоследствии вынести её в огромный океан всей своей взрослой жизни.

Ему было лет 8, 9. В их деревне хранился заветный шкаф, заполненный грудями книг. Еще с одним малолетним заговорщиком Тургенев взламывает замок, и ночью, исцарапав себе руки до крови, достает две толстенные книги. Провидение не ошибается в своей подаче. Оно дает ему в руки именно ту книгу, которая станет символом предвещения всех его эстетических проблем. В руках у него оказывается «Книга эмблем». На каждой из ее страниц было изображено шесть определенных символов, в соответствии к которым приведено было необходимое изъяснение.

Тургенев впоследствии так вспоминает о своем знакомстве с этой книгой: "Целый день я перечитывал мою книжицу и лег спать с целым миром смутных образов в голове. Я позабыл многие эмблемы; помню, например: «Рыкающий лев» – знаменует великую силу; «Арап, едущий на единороге» – знаменует коварный умысел (почему?) и прочее. Досталось же мне ночью! единороги, арапы, цари, солнцы, пирамиды, мечи, змеи вихрем крутились в моей бедной головушке; я сам попадал в эмблемы, сам "знаменовал" – освещался солнцем, повергался в мрак, сидел на дереве, сидел в яме, сидел в облаках, сидел на коло-

кольне и со всем моим сидением, лежанием, беганием и состоянием чуть не схватил горячки. Человек пришел меня будить, а я чуть-чуть его не спросил: "Ты что за эмблема?"

В творчестве затем обрело это у Тургенева значение таинственного талисмана. Определенный образ при этом примагничивает к себе человека и держит его всем своим неразгаданным содержанием. В романе «Отцы и дети» особенно прозвучала эта тема. Отъявленный нигилист привозит к себе в гости романтического Аркадия. "Та осина, – заговорил Базаров, – напоминает мне мое детство; она растет на краю ямы, оставшейся от кирпичного сарая, а я в то время был уверен, что это яма и осина обладали особенным талисманом...". Или взять приведенное Тургеневым потрясающее место из жизни Павла Петровича Кирсанова. У него была пассия, некая княгиня Р. Он подарил ей кольцо с вырезанным на камне сфинксом, обозначавшим, конечно же, ее собственную загадочную сущность. Такая женщина, можно сказать, сама стала для него эмблемой, как и тот своеобразный талисман, который он ей подарил. В ознаменование же того, что разгадка всего этого не способна наступить, Тургенев поворачивает сюжет так, что между двумя любовниками происходит разрыв, и особенно то, что она возвращает бывшему владельцу его примечательный подарок именно в таком виде: "Она провела по сфинксу крестообразную черту и велела ему сказать, что крест – это разгадка".

В этом-то и состоит язык двойственного положения, ключ к прочтению которого и хотел найти Тургенев с помощью разгадки "особенного талисмана", что сродни был обретенности «философскому камню» древних алхимиков. Двойственность же эта заключается в том, что Дух, дающий себя в восприятии изображения, есть Духом ощущаемого характера, а Дух, дающий себя в восприятии изъяснения, есть Духом понимания. Свести между собой две эти близкие, но разные формы никак не под силу было еще Тургеневу, хотя найденная связь между ними буквально грезилась ему. Тут попросту восставал тот величественный

вопрос, что требовал адекватного перевода с языка страсти (чувства, ощущения) на язык мысли (понимаемого). И у каждого из писателей он решался по-своему. Гений Тургенева позволяет ему пойти куда гораздо глубже своих предшественников и он невероятно точно обостряет эту проблему. Он ставит ощущение и понимание в предельно емкую соотносимость. "Как тут прикажите узнать, что ладно и что неладно, – задается автор вопросом устами своего героя, – какая причина, какое значение каждого отдельного ощущения?" («Дневник лишнего человека»).

Тургенева, стало быть, как никого другого, впервые стал занимать вопрос по точному выведению мысли из ощущения, убеждения – из страсти. Только такой органический склад мог удовлетворить его в творческой работе. То, что ощущалось всем его существом, должно было без ущерба донестись выражением мысли. На этой органичности и стоял Тургенев.

Н. С. ЛЕСКОВ – ПОЭЗИЯ ПРАВЕДНИЧЕСТВА

МЕЖДУ ДВУМЯ БЕЗДНАМИ
(из Части Первой "МИРУ ЯВЛЕНИЕ", Главы Первой)

1. ПУТЬ, или "мучительная неровность"

Место Лескова в русской литературе оказалось между двумя безднами: Достоевским и Толстым. Это во многом определило характер его своеобразия. Достоевский был крайней точкой углубления в темнины, Толстой – точкой обретения светоносного начала. Между двумя этими точками именно и пролег лесковский мир как стезя их особого соединения. Статья, которая явится со временем из-под его пера так восторженно и наречется: "Граф Л.Н.Толстой и Ф.М.Достоевский как ересиархи".

У Достоевского, в его глубокой ночи, мир был нередко озаряем старцами. Вот Лесков как раз и вышел из его произведений то ли неким тихим и едва заметным старцем, то ли странником, став впоследствии очарованным. И взаимосвязь эта станет еще нагляднее, если мы постараемся увидеть Лескова не иначе как хорошо внутри себя высветившимся Достоевским.

Для этого нам необходимо хотя бы вспомнить, что в свое время Достоевскому довелось отбыть срок в заключении, в той темной и тяжелой среде, где он нередко был окружен настоящими преступниками и душегубцами. Идя вслед за Достоевским, Лесков также не мог не обойти эту тему. В определенный момент своего развития он все больше и больше начинает притягиваться к одной нашедшей истории. Так возникает его именитый рассказ "Леди Макбет мценского уезда". Но самым примечательным здесь становится тот факт, что, работая над рассказом, Лесков ссылался на Достоевского как на подлинного эксперта в этом вопросе. "Я писал из головы, – признается он в одном из своих писем, – не наблюдая этой среды в натуре, но покойный Достоевский находил, что я воспроизвел действительность довольно верно".

Особо сближало Лескова с Достоевским еще и то, что у них обоих была любимая и очень важная книга в детстве: "Сто двадцать четыре священные истории из Ветхого и Нового Заветов". И наконец многое добавляет к этому наблюдение такого крупного писателя как Томас Манн, отметившего в одной из своих статей, что Лесков "провозвестил душу своего народа так, как это, кроме него, сделал один только Достоевский" ("Художник и общество").

Впервые, можно сказать, в русской литературе с такой отчетливостью наметилось у писателя весьма направленное движение. Оно протянулось у него от Достоевского до Толстого. И характер подобной протяженности вряд ли уже можно назвать простой дорогой. Некогда ею, правда, открылся целый период Мировой Воли, что провозглашен был Лермонтовым настоящей строкой-манифестом: "Вы-

хожу один я на дорогу". Вслед за ним уже не вышел, а буквально влетел на своей птице-тройке великий Гоголь. Их продвижение вглубь истины осуществлялось исключительно под знаком понятия "дороги". И это потому, что дорога не хранит в себе чувства отпечатка заведомо целого, не дана как-то сразу от начала и до конца, в силу чего по ней передвигаются большей степенью наобум. Иначе говоря, в дороге нет того, что уже изначально и окончательно сложилось, что нашлось, а не проложилось в неведь каком туманном направлении. Следовательно, та дорога, которая узнается в своем целом, вправе уже обозначиться нами как Путь.

Лесков впервые именно и вышел на путь. Это сказало со всей страстной и светлой силой в его творчестве, так как он ведал, что не путник по тропе шествует, а сам путь его ведет. Все герои Лескова – странники и пешеходы – испытали внутри себя это счастье дарованного им устремления. Ибо никто ни за кем не следует. Единственное, что всем движет, это некий общий дух, что направляет всех по неизбежному руслу. Так, неслучайно на вопрос увязавшегося за старцем путника "Куда ты меня ведешь?", тот ответил: "Не я веду. Бог всех ведет!".

Здесь однако следует учесть, что хотя Бог всех и ведет, но кого дорогами, а кого путями. В этом заключается огромная разница. Ведь путями ведется тот, кто изначально предназначен уже войти в Священные земли, а дорогами идет тот, кому заповедано непрерывно блуждать, если в этом блуждании не суждено ему выйти на путь, то есть если сам путь не раскроется в нем.

Путеходец Лесков особенно любил это чувство невыразимой изъявленности полноты целого. Через него и раскрылось нам в русской литературе понятие пути. Оттого всё, что так или иначе связывалось у него с этим понятием, глубоко волновало писателя. Он, к примеру, с упоением обращается к одной истории, где фигурирует Гоголь, которому данная история и приписывается. Лесков же нисколько в ней не сомневается, так как он видит в ней свет близкой

ему идеи. Идея касается сущности пути. Твердою рукою писатель выводит название своей работы "Путимец", и мы узнаем из нее о следующем обстоятельстве. "Путимец"! "Путимцы"! – повторял вполголоса, обращаясь к Чернышеву, Гоголь. – Какие хорошие звуки! (...) человек "путимский", и вот он сел и сидит *при пути*, и кому надо этот путимец сейчас услужит (...) проезжим людям (...). При путях сидят "путимцы". Честное слово – это прекрасно!"

С должной точки зрения мы можем наблюдать и сам путь Лескова. Оказывается, что он был у него весьма извилист. Это было вызвано тем, что дух Мировой Воли, выразителем которой на определенном этапе развития был Лесков, только лишь принимался оформиться во что-то совершенно новое. Неоформленность эта именно и сказывалась в различных неровностях и шатаниях своего субъекта. В этой связи Лесков сам о себе говорит, что еще в детстве стала формироваться в нем "мучительная неровность". Она-то и преследовала его на протяжении всей жизни.

Его обвиняли в отсутствии вкуса и меры. Один из критиков скажет о нем: "Лесков был непосредственный талант, сырой, неуклюжий, лишенный вкуса и чувства меры (...). (В.Г. Авсеенко, "Литературные воспоминания"). Путь его в области образования также пролегал как-то витиевато. В результате он вывернулся у него так, что должного образования Лесков не получил. "Отсутствие солидного образовательного диплома болезненно уязвляло Лескова всю жизнь", – напишет о нем сын его Андрей. И, действительно, большой загадкой остался тот факт, почему Лесков оставил гимназию. Что и как впоследствии не подводил он в качестве оправдания, ничего по существу, не сбегалось с истинным положением вещей. Ссылался он и на смерть отца, но отец умер спустя два года после выхода сына из гимназии. Прибегал он за помощью и к двум нашумевшим орловским пожарам, но и они не могли ничего объяснить в этом темном деле. Выпал оттого в удел Лескову путь самоучки – неуравновешенный и во многом путаный путь.

Обо всем его неровном пути мы будем говорить еще впоследствии. Сейчас нас интересует лишь тот общий аспект, как он велся этим путем, как он оступался или не оступался на нем. Ведь хорошо известно, что петляющий путь весьма опасен тем, что путник может сбиться с него. Тем не менее сбиться или заплутать, как мы оговорились выше, можно только идя дорогой. Путь же состоит из основы знающей себя, стало быть, восстает вопрос: каким образом Лесков плутал на своем пути?

Можно сослаться на то, что так плутал его путь и Лесков плутал вместе с ним. Было и это. Но здесь было и еще одно, очень важное. Путь под ногами Лескова вдруг начинал неожиданно пропадать. И тогда он принимался его нащупывать. Получалось так, что он нуждался все же в некоем поводьере, относительно которого он мог бы время от времени поверять свой путь. И такой поводьерь увиделся им однажды вовсе неподалеку. Перед ним предстал человек, оказавший влияние на всю его последующую жизнь.

2. "Мой фонарь"

В одном из своих писем Лесков признается, что вышел он в путь со свечой, но увидел впереди человека с факелом в руке. Это был Лев Николаевич Толстой. Между ночью Достоевского и днем Толстого путь его, стало быть, правильно сложился, и он смог хорошенько оглядеться, как в сторону своего выхода, так и в сторону своего окончательного прихода. В результате этого невероятного продвижения именно и сложился неповторимый лесковский мир.

Лесков внес в этот мир прежде всего едва зыблемый свет. Его светлый дар словно призван был хоть как-то осветить темень Достоевского. Высветлять мир, пронизывать его лучами ясности и смысла, – вот, что он каждодневно находил в себе как художник. Своему сыну Андрею он говорил, что писатель должен служить "уяснению понятий, просветлению взглядов, борьбе с омрачителями смысла". Из темного леса Достоевского вышел он неслучайно с благодетельной свечой в руке.

Путь Лескова пролег поэтому на стыке света и тьмы. Что-то едва зарождающееся пыталось подняться со дна души писателя и потеснить тьму. Борьба света и тьмы весьма сродни была его натуре. "Я очень люблю сумерки, – отмечает он, – когда остатки дневного света еще борются с ночною тьмою". И это не значит, что он любил именно вечернее время суток. Тут главное заключалось в борьбе света с тьмою. Вся тайна храниться в этом противостоянии. Оттого вслед за Мицкевичем незря эту тайну сумерек Лесков называл не иначе как "szara qadzina" (очарованное время).

Творчество Лескова таким и видится, а именно как проступающим сквозь тьму светом. И свет этот идет у него отовсюду. Светятся лица людей, предметы, явления. Свет притекает и притекает, словно доставляется из каких-то непостижимых бездн. Даже о том блаженном старичке, что в своем гробе молится, Лесков утверждает, что он также "сквозь пазы тесин целому миру свой "свет кажет". ("Запечатленный ангел").

Характер такого света очень показателен. Сам по себе он чист, но *осязаемость* такой чистоты дается только обступившей его тьмой. Точно ликом нездешнего свечения в потемневшем окладе иконы был для Лескова такой свет. Незря Лесков был отменным знатоком русской иконографии, посвятив этому целую исследовательскую работу. И вот по виду иконы Лесковым понимается, что чем значительнее золото свечения, тем больше тайны отливается в самой тьме, обрамляющей икону. Свет и тьма мыслится как единое целое, но в сокровенной глубине своего соотношения. Отсюда и о герое своем Головане, и о множестве ему подобных Лесков выводит следующую мысль: "(...) во всю жизнь вокруг них густела какая-то тайна, именно потому, что они были слишком чисты и ясны (...). ("Несмертельный Голован").

Таинственный свет сумерек вливал в произведения Лескова свою неповторимую истину. Он шел у него даже

оттуда, откуда, казалось бы, уж никак невозможно идти. И это был уже не свет, а светение.

"Дед Маврой шавчит:

– Я тебя надзирал, как ты с фонарями по цели шел.

А дядя Лука говорит:

– Со мною не было фонарей.

– Откуда же светение?

Лука отвечает:

– Я не знаю, я не видал светения, я только бегом бежал и не знаю, перебег и не узнал... точно меня кто по обе руки нес.

Марой говорит:

– Это Ангелы..."

("Запечатленный ангел").

Ангельское светение – тема особая в творчестве Лескова. Им исполнено бездонное пространство писателя. Таким именно образом вступило в силу у Лескова свойство ясности возвышенного, что несло в себе содержание идеи Праведничества, припавшей на его удел. Из столь возвышенного света Воля наконец должна была открыться как Воля именно Правды и Добра. Это и было тем, что, в первую очередь, отдавало присутствием ангельского порядка.

В самом существе Лескова также несомненно таилось нечто ангелоносное. Примечателен в этой связи один эпизод, касающийся времени его рождения. Родился он 4 февраля 1831 года. "В этом году, – читаем мы у Лескова в его набросках к роману "Убежище", – Лермонтов написал своего "Ангела", и старшая сестра моей матери (...) вместе с поздравлением по случаю моего рождения прислала списанное его стихотворение: "Он душу младую в объятиях нес Для мира печали и слез... И звуков небес заменить не могли Ей грустные* песни земли". (*В подлиннике "скучные").

Путь Лескова стал поэтому путем постепенно проясняющейся ангелоносной сущности. Это путь, если и сумерек, то сумерек, несомненно, предрассветных, таящих в

своей основе что-то волшебнo-чарующее, то есть то, что готово будет впоследствии проступить дoныне неведомой истиной вещей. Оттого всё у Лескова как бы покоится в светлой мгле, что предстает, напlтавшись тьмою, в слегка синеющей дымке.

Выйдя в такой предрассветный путь, Лесков и завидел однажды невдалеке от себя день Толстого. И он знал, как знает любое утро, что рано или поздно перейдет в день, совпадет с ним, хотя и будет всегда сохранять память о своем первенстве. Вот что говорит сам Лесков по этому поводу: "Я именно совпал с Толстым... Я ему не подражал, а я раньше его говорил то же самое, но только не речисто, неуверенно, робко и картаво". (М.О.Мельшину, 12, 1893 г.).

Лесков не шел путем Толстого, он шел неповторимо своим, но этот путь неизбежно должен был влиться в последующий, "толстовский". И оттого, чтобы попасть в этот путь, ему доводилось по нему постоянно поверять свой собственный. "Я иду сам, куда меня ведет мой "фонарь", – прямо открывается Лесков Толстому, – но очень люблю от Вас утверждать себя и тогда становлюсь еще решительней и спокойнее". (11, 569).

Словом, одно то, что Лесков с полным пониманием вышел на Толстого, свидетельствует о том, что, несмотря на всю извилистость своего пути, он все-таки верно прошел по должному направлению. Он плутал и заблуждался, терялся в предрассветной мгле и опять возвращался на путь. Всё это вошло в состав его неповторимой личности, сформировало Лескова как такового. И потому в конце жизни он со всей силой полного уразумения подведет такой итог: "Я не видал, "где истина"!.. Я не знал, чей я?.. (...). Я блуждал и воротился, и стал сам *собою* – тем, что я есмь". (М.А. Протопопову, 23 декабря 1891 г.).

3. Облик и фамилия

Выход Лескова из темного леса Достоевщины нашел свое отражение и в самом аспекте его облика и фамилии.

Дело в том, что в случае с Лесковым понятие Чувственной Воли, хотя уже наконец и набрело на свой Путь, на свое содержание, тем не менее оно таковым еще оставалось пребывать только в самой своей общей форме. Тем, чем есть Чувственная Воля в себе, как это впоследствии выявится у Толстого, а затем особенно в Чехове, Лескову оставалось лишь догадываться. Однако дух даже такой общей формальной правды должен был в Лескове в чем-то себя выявить. И он сказался прежде всего в самой фамилии писателя.

Лесков стал Лесковым совершенно не случайно. Свою фамилию он получил по отцу, фамилию родовую и, что характерно, обусловленную определенной местностью проживания. Пошла она от названия села Лески Орловской губернии. Село это, в свою очередь, терялось в дремучих лесах Карачаевского уезда. Лишний раз убеждаешься в том, что названная фамилия Лескову досталась совсем не случайно.

Она явно определилась неизбежно силою понятия. Понятие в Лескове в общих чертах уже нашло себя, а стало быть формально доросло до равенства с собой, отчего ему требовалась подходящая среда для такого своего выражения. Ею-то и оказалась фамилия, которая большей частью призвана играть довольно-таки относительную роль в жизни человека. На этой почве, можно сказать, и состоялась триумф формального тождества самого выступившего понятия с найденным по себе объектом! Попробуем разобраться в этом более подробно.

Ключ к прочтению данного феномена дается нам уже в проблеске безумия первой жены писателя. В свое время по каким-то невыясненным обстоятельствам она, лишенная значительного капитала, неожиданно теряет рассудок. И вот, когда больную однажды спросили, знает ли она, кто такой Лесков, несчастная женщина на мгновение призадумалась: "Лесков?.. Лесков?.. Вижу... вижу... Он черный... черный... черный...".

По происшествии многих лет над сказанным ею задумывается уже сын Лескова Алексей. Он задается вопросом: "Что выражали эти откуда-то с таким трудом пришедшие слова? Проблеск давно померкшего сознания? Обрывочно поданное представление когда-то хорошо знакомого лица, обрамленное прядями иссиня-черных волос? Кто скажет!.." Именно сейчас мы и попытаемся сказать несколько слов об этом.

Как ни старался Лесков уйти от своей в общем-то светлой и благозвучной фамилии, прячась за такими псевдонимами, как: Стебницкий, Фрейшиц, Псаломщик, Свящ. П. Касторский и другими, он все-таки не смог заслонить того, о чем она желала заговорить от лица вверенного ей на то понятия. И понятие это состоит в том, что оно хранит в себе тайную связь между сущностью природы сознания художника и его говорящей фамилией. Вот это-то подспудно и уловила лишенная рассудка жена Лескова.

Оказывается, что те, с таким трудом пришедшие к ней слова, которые буквально расположили сына Алексея в особому размышлению, явились к ней исключительно по ассоциации со словом "лес". Представим себе на минуту: что может содержать в себе лес для болезненно-устрашенного сознания? Наверное, только то, что мы привыкли слышать еще в детстве от Пушкина, а именно: "Из темного леса навстречу к нему Идет...". Из темного леса для такого сознания выходит только темное! И надо сказать, что действительно само по себе светлое название этого явления содержит в себе довольно темное наполнение. Однако в этом и состоит главное ядро противоречия в натуре Лескова.

Он был апостолом русского Слова, вышедшим из тьмы леса Достоевского, и идущим навстречу ясности Толстого. Отсюда та же светлая фонетическая окраска этого слова играла у него на контрасте с темной природой данного образования. И это можно отнести к первому свойству леса, связанному с фамилией писателя, отразившему диалектику его сложной натуры.

Вторым свойством леса можно назвать опасность блуждания в нем. Это прямо касается путаного пути Лескова, о котором мы также говорили выше. Этот путь действительно видится у него таким, когда человек идет лесом наугад. Кстати говоря, иллюстрацию к той картине, где человек способен затеряться в лесу, наглядно можем мы найти еще у Тургенева. Вспомним умирающего Базарова, который окончательно заплутав в своих мыслях, говорит сакраментальную фразу: "Тут есть лес". Или взять Островского, воследовавшему за Тургеневым, который данному понятию отвел место целого названия пьесы – "Лес". В ней он рассматривает очень важную проблему, в которой в силу понятия "леса", то есть должной запутанности ситуации, всё может принять положение перевернутого характера. Так заостренность в этой пьесе наблюдается между двумя типами людей, а именно теми, что играя на сцене, по-настоящему живут, и теми, кто живет так, словно находится на сцене. В этом лесу отношений явно улавливается некая перепутанность в понятиях. Гурмыжская, например, владеющая капиталами, пренебрежительно делает выпад, обращаясь к бедному актеру Несчастливцеву: "Комедианты". На что тот с достоинством парирует: "Комедианты? Нет, мы артисты, благородные артисты, а комедианты – вы".

И наконец третье свойство леса, которое тот в себе заключает, – это необычайная русскость и загадочность его. Русский лес – ведь это же целый кладезь для существования всевозможных чудовищных историй. Именно о таком лесе можно сказать словами все того же Пушкина: "Здесь русский дух, здесь Русью пахнет". Такой сказочно-загадочной личностью и был обладатель столь показательной фамилии. Лесков буквально нес в себе весь этот вышеназванный заряд.

Схожий характер действия понятия, совместившего в себе взаимодействие темной стороны со светлой, то есть двух крайних сторон, отпечатлелся также и в самом облике писателя. Чехов в письме от октября 1883 года пишет о

наружности Лескова: "Этот человек похож на изящного француза и в то же время на попа-расстригу". Из этого следует, что весь склад этого человека содержал в себе некое двойственно выражение. С одной стороны, он походил на чужеземца, с другой – на типично русского духом. (Попы-расстриги числятся исключительно на Руси).

Поверхностному взгляду, не такому как чеховскому, который усматривал в нем и то, и другое, в первую очередь почему-то бросалась его иноземность. В этой связи примечателен один разговор, произошедший у Лескова в столице Литвы, Вильно, с почтенным генералом, разговор, который писатель приводит в следующем описании.

" – А как вы хорошо говорите по-русски! – заметил генерал после того как я заявил удовольствие, что динабургское пиво нравится превосходительству.

– Не удивительно, – ответил я, – тридцать годов как живу на русской земле.

Генерал посмотрел на меня инспекторским взглядом и с видимым недоверием спросил:

– Да вам всего-то столько лет?

– Да тридцать лет.

– Так вы в России родились?

– В-ской губернии.

– Да, но все-таки вы ведь француз?!

("Из одного дорожного дневника")

Принимали Лескова также и за немца, и за еврея. Одна деревенская баба приняла его за еврея, обратившись к нему довольно неожиданно: " – Аль ты не жид? (...) – Какой жид? С чего ты выдумала? – : Ой! – Какой жид? Бог с тобой". (там же).

Разгадка этого удивительного свойства лежит все в той же двусложной природе писателя. Мы уже отмечали выше, что на одном конце следования Лескова как апостола русской литературы находился Достоевский, на другом – Толстой. Всё это определяло особый вид его облика. Достоевский был этапом, пройденным в нем, остающимся в прошлом, довольно уже отчужденным, что откладывало на

нем явный отпечаток некоей чужеземности. Толстой же брезжил для него как его будущее, то есть родное и желанное, что оведало его черты исконной русскостью. Выражение лица у Лескова зависело оттого от проступающей в нем игры прошлого и будущего, внерусского и родного, темного и светлого.

Суровый гений Достоевского и просветленный гений Толстого, эстетику которых Лесков обозначил соответственно религией страха и любви, совместились в его наружности и потому на многих производил он впечатлительные двуликости. Особенно это явление обострилось в последние годы жизни писателя, когда пройденный путь поверяет себя соотносительностью двух своих крайних сторон.

Суровость "темного" гения Достоевского вполне закономерно могла углубиться в нем до бездн Иоанна Грозного. Просветленность же гения Толстого обещала обернуться в нем чем-то глубоко проясненным в его духе. И на такую историческую фигуру выводит нас удачная подсказка Горького, сказавшего о Толстом, что в нем жила "часть упрямой души протопопа Аввакума". ("Литературные портреты"). Незря это и увиделось сыном Лескова Андреем, который в своей книге доподлинно уведомил нас, что к старости его отец давал достаточные основания видеть в нем как Иоанна Грозного, так и опального Аввакума.

А. П. ЧЕХОВ – ПОЭЗИЯ СВОБОДЫ

«ЦАРСТВО МИРОВОЙ ВОЛИ»

*(из Части Первой «ГЛУБОЧАЙШИЕ ГОРИЗОНТЫ»,
Главы Первой)*

1. Дом бытия

«Аня. Дом, в котором мы живем, давно не наш дом».

"Вишневый сад"

Связь выхода одного художника из другого как нельзя лучше прослеживается на примере Чехова с Толстым. Чехов ведь долгое время ощущал нахождение в себе Толстого. Его фраза о Толстом, что "он вышел из меня", нагляднее всего демонстрирует такую связь, показывая, что ход развития идет путем удержания одного в другом. Один из другого исходит и один от другого освобождается.

Высказанность Чехова о Толстом, что тот вышел из него, следует, стало быть, понимать как то, что он покинул, оставил его, а сам Чехов от него освободился. Этот процесс, как видите, обоюдосвязанный. Один оставляет, другой освобождается. И в том, и в другом случае они выходят друг из друга. Только если Толстой выходит из Чехова, чтобы его оставить, освободить, то Чехов выходит из Толстого, чтобы продолжить начатое им дело.

Выход этот сопровождается у Чехова и великой Евангелической мыслью: "Се оставляю дом ваш пуст". Это сквозило, несомненно, в пафосе покидания Чехова Толстым. Образ дома однако, возникший в нашем изложении, наводит нас на иную глубокую мысль. Чехов был ведь очень чуток к понятию дома. И вот после того, как в нем совершилась эта большая перемена с явным осознанием того, что из него вышел Толстой, тогда-то им и обрелся тот заветный дом своего бытия в полной мере. Незря легкие Чехова наконец выдохнут с неимоверным блаженством: "Я свободен от постоя".

Теперь только эту фразу Чехова о Толстом мы можем привести целиком. Она звучит так: "(...) он вышел из меня, сказав: се оставляю дом ваш пуст. Я свободен от постоя". (XVI, 132 – 133). И дело здесь не в том, в какой момент это с ним произошло, а в самом корне сути. Такая смена изна-

чально предполагалась. И она достигла на своем этапе почти что библейского звучания.

Насколько же Чехов находил в себе Толстого, настолько же и Толстой заключал в себе Чехова. В конце жизни это особо двигало Толстым. Он словно весь пытался выйти из дома своего прежнего бытия и перейти к другому. Бессознательный поиск его вылился, как известно, на последнем отрезке его жизни, в уходе из дома. Астапово стало для него крайней точкой его удаления от самого себя.

Чехов, в свою очередь, также должен был удалиться ближе к концу жизни на некую предельную точку от себя. Незря же последняя вещь Чехова «Вишневый сад» написана о покидании дома. Аня Раневская там, к примеру, говорит: "Дом, в котором мы живем, давно уже не наш дом...". В Чехове, что говорится, остро назрело ощущение прощания с домом. И это лежало в нем как изначальный принцип. Он чувствует это и его тянет к перемене прежнего места. Местом этим и становится у него остров Сахалин. *Астапово и Сахалин – это ведь две разные точки одного и того же измерения.* Суть этого измерения состоит не в размерах внешнего расстояния, а в величине внутреннего значения. Чехов удаляется, ибо в глубине его внутреннего зреет росток горьковской силы. Он-то и подвигает его к выходу из дома своего бытия к другому для себя, ему несвойственному, да и неподвластному, но так беспредельно манящему его к себе, возле чего можно и постоять с полным упоением как у «бездны мрачной на краю». *Сахалин и состоялся у него как тот край предела, каким у смертного одра раскрылась для Толстого его станция Астапово.*

Смена Толстого Чеховым, таким образом, прослеживается довольно ясно. Чехов стал полнокровным правопреемником толстовских задач. На этом этапе именно Миротворительная Воля в качестве Счастья у Толстого сменялась понятием Свободы у Чехова. Счастье уже было хотя и развитым всеобщим определением Воли, но все же не самим понятием, что всегда предстает исключительно в

образе определенного закона. Этот закон Всеобщего Воли явился впервые только у Чехова, из чего возникла целая наука *урегулирования* сущего в его отношении к явлениям чувственного.

Всеобщее у Толстого еще было всецело чувственным. Это выражалось в том, что его попросту было очень много, оно было огромно, и Толстому надо было бороться с ним, обрабатывая его. Огромность, прежде всего, и бросается нам в глаза при упоминании имени Толстого. Требовался титан в области Чувственной Воли, и он нашелся у нас именно в облике нашего исполина. Слова Ленина "какая глыба! Какой матерый человечище!", – лучше всего поэтому до сих пор характеризует наше удивление тому явлению, которое мы застаем в Толстом. И все же такая глыба, непомерная в своих масштабах по роду творчества, существенно еще никак не содержала в себе того, что ясно и емко определилось в Чехове.

Чехов по внешним параметрам, кажется, никак не сопоставим с Толстым. Однако всё, над чем так усиленно бился Толстой, нашло свое продолжение именно в невероятной компактности у Чехова. Кстати, эта компактность прослеживается уже в самой организации конституции тела у Толстого, идущая вразрез со всем "организмом" им написанного. Но то, что в Толстом таило себя исключительно лишь в теле, то есть в его сбитости, слаженности и т.д., в Чехове предстало уже в его Слове. Это сказалось в лаконичной манере его стиля, в жанре малых форм, в необыкновенной краткости слога. Вся эта невероятная упакованность просто поражает нас своим вместительным наполнением. Во всем чувствуется, что здесь, по крайней мере, нечто вроде Толстого!

О законах такого положения мы будем говорить несколько ниже и весьма подробно. Покамест приведем лишь небольшое замечание критика М.О. Меньшикова на один из рассказов Чехова «По делам службы», в общем-то, принципиально затрагивающем нашу проблему. Об этом рассказе он пишет: "Читая эту вещь, я и удивлялся кратко-

сти формы и обильности содержания". В этом весь Чехов. И всё потому, что существу нужна глубина, а не объем, который тем меньше, чем глубже сущность. Существу также нужно, исходя из этого, и должное ощущение удовлетворенности собой во всем этом, то есть то долгожданное чувство, которое шло еще от Лермонтова, где понятие достигло бы себя понятием.

И читая Чехова, действительно, находишь то, что что-то в самой потаенной манере его письма вполне удовлетворяет себе как чему-то высшему, где главное незримое нечто в самом своем духе, в своем принципе и механизме оказывается состоявшимся, равновеликим себе и успокоенным, достигшим завидной меланхоличности. Ведь удовлетворилось не что-нибудь, а само понятие Чувственной Воли и именно как понятие, во всей определенности своей глубокой формы, образующей целые законы отношения к чувственным явлениям.

НАУКА УРЕГУЛИРОВАНИЯ

(из Главы третьей)

1. "Сквозь призму"

В Чехове наряду с атмосферой некой отлаженности нас поражает и наличие определенной застывшеи. Что-то нашло себя и как-то не продвигается далее, а только демонстрирует себя тем, чем оно есть. Во всем этом именно и живет то Всеобщее, о котором и велась нами вся предыдущая речь. Всеобщее же это при более конкретном рассмотрении предстает не чем иным, как, собственно, категорией состояния. Весь чеховский мир явно пронизан целым множеством самых разнообразных их видов.

Часто мы можем встретить у Чехова выражение типа: "было тихо", "было темно и сыро", "была грустная августовская ночь". В этих фразах достаточно ощутимо передается читателю ряд особых состояний. Состояния же эти исполнены чувства спокойствия и уравновешенности. До-

стижение такого уровня стало возможным у Чехова благодаря действию в нем закона *науки урегулирования*.

Суть этой науки состоит в том, что любое состояние, имеющее характер Всеобщего понятия, всегда ищет форму для своего чувственного выражения. Это соотношение между Всеобщим и чувственным требует однако особой урегулировки. Дело в том, что понятие какого-либо состояния всегда остается до конца неисчерпанным, а, значит, требует не одного чувственного выражения, а подчас сразу несколько. Вот, например, Чехов описывает встречу матери, которая долго не видела своего сына, ставшего за это время архиереем. Она не видела его 9 лет. На нее находит определенное состояние, разрешившееся слезами. В связи с этим Чехов в уста матери вкладывает такие показательные слова, обращенные к высокопоставленному сыну: "Я тоже вдруг, на вас глядя, заплакала, а отчего, и сама не знаю". Такие моменты являются исходными для урегулировки.

Данный эпизод показывает нам, что есть определенное состояние и оно выразилось в слезах. Всеобщее нашло себя в таком чувственном. Однако смогло ли это чувственное выразить понятие состояния сполна? Не осталось ли в нем еще что-то, так как слезы стали выражением чего-то неведомого. Понятие состояния всегда таит внутри себя нечто глубоко неузнанное. Оттого "слезы" – только часть всего того, что может быть выражено чувственным образом.

В рассказе "Невеста" Чехов, точно пытаясь удовлетворить наше любопытство, вдруг показывает нам, что может стоять еще за слезами. "Слезы брызнули из ее глаз, – описывает он состояние своей героини, – и почему-то в воображении ее выросли и Андрей Андреевич, и голая дама с вазой, и всё ее прошлое". Мы тут видим, что состояние как понятие в чувственном выражении есть скорее явление многоаспектное.

Вся суть именно в том и состоит, что Всеобщее не может выразить себя в чувственном односторонне. Оно всегда гораздо глубже выражаемого. В нем всегда еще содержится то, что невыразилось, осталось потаенным или

подразумеваемым. Взять хотя бы такое обыденное явление в жизни как храп человека. Выражением какого состояния можно его обозначить? Наверняка, состоянием сна. Человек во сне оглашает комнату храпом. Вот, кажется, и всё. В этом вся односторонняя связь. Вслушивайтесь в него сколько угодно, все равно кроме самого храпа вы ничего не услышите. Всё это выглядит, возможно, и так, но только не у Чехова. Сон как особое состояние может предстать у него исключительно многоговорящим. Если герой его при этом храпит, то сквозь этот храп должно слышится что-то еще. Так, старик Сысой из его рассказа "Архиерей", улегшись спать, храпит. Он храпит, и, по описанию Чехова, "что-то одинокое, сиротское, даже бродяжеское слышалось в его старческом храпе".

Словом, для того, чтобы Всеобщее категории состояния могло удовлетворить себя, требуется непременно проявление нескольких чувственных моментов и обязательно в одночасье. В этом и состояла для Чехова очень важная урегулировка в соотношении Всеобщего с чувственным. Многие герои у него, описанные в их состояниях, выглядят именно в таковых ситуациях.

Вот восприятию нашему предстает архиерей во время службы. "Он внимательно читал эти старые, давно знакомые молитвы, – пишет о нем Чехов, – и в то же время думал о своей матери". Или вот героиня Надежда из рассказа "Невеста", что чувствует себя "здоровой и нарядной", находясь вблизи с больным Александром Тимофеевичем. О ней говорится: "Она чувствовала это и ей было жаль его и почему-то неловко". Как видите, в приведенных примерах наблюдается характерный чеховский прием, который состоит в том, что он, определяя круг одного чувства, как бы заносит ногу и входит в круг иного. Профессор из "Скучной истории" так, например, аттестует себя: "Я холоден как мороженное, и мне стыдно".

Только Чехов, руководствуясь принципом урегулировки, мог прийти к той мысли, что "в человеке должно быть всё прекрасно: и лицо, и одежда, и душа, и мысли". ("Дядя

Ваня"). И это не столько потому, что здесь названы точные составляющие человека, а потому, что в таком подходе понятие Всеобщего выявляет себя спектральным образом. Мать Нади из рассказа "Невеста" высказывает поэтому основополагающую идею Чехова: "Прежде всего надо, чтобы вся жизнь проходила как бы сквозь призму". Такая призма словно расслаивает одно и тоже Всеобщее на многие элементы чувственного. Расцвет урегулировки тут тогда наблюдается в полном объеме.

Рука Чехова сразу угадывается по этой манере. Угнетенное состояние следователя Лыжина изображается им так: "(...) и всё тут было нехорошо: и темные стены, и тишина, и эти калоши, и неподвижность мертвого тела". ("По делам службы"). И вся эта гамма чувственного выражала в Лыжине только одно – состояние угнетенности. Перебирая их как бусинки, будь они нанизаны на одну ниточку, всегда можно прийти к единому, всё содержащему в себе центру.

Вторит этому и следующий пример из рассказа "Палата № 6". "Всё было в нем противно Андрею Ефимычу, – пишет Чехов о чувствах Рагина к Хоботову, – и сытое лицо, и дурной снисходительный тон, и слово "коллега", и высокие сапоги". Влюбленному Никитину из "Учителя словесности", наоборот, нравится целый спектр пребывания у Шелестовых. Ему по душе "и дом, и как в доме, и вечерний чай, и плетенные стулья...". И сколько таких примеров у Чехова!

Старый профессор из "Скучной истории" так спектрально, например, воспринимает понятие счастья. Он ощутил его однажды таким, что оно наполнило ему "не только грудь, но даже живот, ноги, руки". Или вот Лаевский из "Дуэли", который заглянул в отметки одного ученика, и с ним произошло необычайное. "Закон Божий, русский язык, поведение, пятерки и четверки запрыгали в его глазах, и всё это вместе с привязавшейся к нему пятницей, с зачесанными височками Никодима Александровича

и красными щеками Кати представились ему такой необъятной скукой, что он едва не вскрикнул...".

И состояние счастья, и состояние влюбленности, и состояние угнетения, – все они ищут в чувственном выражении свой многосторонний выход у Чехова. Только тогда подобное выражение казалось писателю достигшим своей полноты. Ведь от понятия пускались ниточки к разным точкам соприкосновения, и то невыразимое, что жило в нем, вдруг получало возможность за счет, хотя и формального, но всё же принципа урегулировки, выступить на диво полнымким явлением.

Категория состояния, таким образом, ставшая у Чехова отображением понятия Всеобщего Свободной Воли, должна была жить сразу же в одночасье в нескольких моментах чувственного характера. Это уже само по себе доставляло автору необыкновенное удовольствие. Вот какой, например, внутренний подъем получает один из чеховских героев, оказавшийся в степи ночью: "И тогда в трескотне насекомых, в подозрительных фигурах и курганах, в глубоком небе, в лунном свете, в полете ночной птицы, во всем, что видишь и слышишь, начинается чудиться торжество красоты, молодость, расцвет сил и страстная жажда жизни". ("Степь").

Тоже происходит и с Телегиным в "Дяде Ване", горячо открывшемуся своей собеседнице. "Еду ли я по полю, Марина Тимофеевна, – восклицает он, – гуляю ли в тенистом саду, смотрю ли на стол, я испытываю неизъяснимое блаженство!" Или: "Боже мой, как хорошо! – слышим мы возвышенный голос дьякона из "Дуэли". – Люди, камни, огонь, сумерки, уродливое дерево – ничего больше, но как хорошо!"

Скрепил Чехов всю эту систему выражения понятия посредством многогранного чувственного и чисто синтаксического уровне. У него мы застаем целые вереницы сложносочиненных предложений. Построения такого типа как "Она много говорила, и вопросы у нее были отрывисты, и она сама тотчас же забывала, о чем говорила" ("Дама

с собачкой") у Чехова самые распространенные. В этом плане Чехов стал настоящим антиподом своему предшественнику Толстому. Тот, как известно, был мастером построения сложноподчиненных предложений. Это означает лишь то, что, если у Толстого, еще нечто долго искалось в должном соподчинении мысли, то у Чехова нашлось как "наука урегулирования", а, стало быть, всё в нем должно было уравниваться между собой и многие компоненты предложения в том числе.

Незря поэтому текст чеховских произведений словно напоминает нам створки работающего веера. Иногда этот веер раздвинут до двух, до трех, а то и больше створок-предложений. Так дышит целое Чехова, нашедшее одно из своих важнейших уравнений.

XX ВЕК –

РАЗВИТИЕ ФОРМ РАЗУМНОЙ ВОЛИ:

ГОРЬКИЙ, АНДРЕЕВ, МОДЕРНИЗМ (СИМВОЛИЗМ, АКМЕИЗМ, ФУТУРИЗМ, ИМАЖИНИЗМ), СОЛОВЬЕВ, БЛОК, МАНДЕЛЬШТАМ, ЕСЕНИН, ГРИН, ЗАМЯТИН, МАЯКОВСКИЙ, НАБОКОВ, ЦВЕТАЕВА, БУЛГАКОВ, ПЛАТОНОВ, ПАСТЕРНАК, АХМАТОВА, АХМАДУЛИНА, БРОДСКИЙ.

А. М. ГОРЬКИЙ – ПОЭЗИЯ СОБСТВЕННОСТИ

"В ТАЙНАХ ЖИВЕМ"

*(из Части Первой "ПРАКТИЧЕСКИЙ ИДЕАЛИЗМ",
Главы Первой)*

1. "Крепок татарин"

После Достоевского и Толстого Горького можно назвать третьим исполином русского апостольского Слова. Правда, в отличие от них он взял еще и чисто физическими данными – огромным ростом. "Он был очень большой", – кратко и емко вспоминает о нем К.Федин. По всему было видно, что Субъективное Мировой Разумной, впервые про-

явившейся в Горьком, и внутренне и внешне выступило таким, что могло по праву вобрать в себя самый непомерный предмет.

В качестве Субъекта такой Воли, то есть как носитель хотя и начальной, но абсолютной формы, Горький прежде всего должен был обладать огромными знаниями. И он действительно являлся живой ходячей энциклопедией. Книги и, связанное с ними познание, было для него подлинным наслаждением. В письме к Пятницкому он так восклицает по этому поводу: "Но, дорогой мой друг! – как много хочется знать, как много нужно знать!" В одной только области сельского хозяйства Горький, по воспоминаниям П.Г. Болгарева, "хорошо знал теоретически и практически плодоводство, виноградарство, декоративное садоводство и др."

И в таком виде дело обстояло у Горького во всех областях. Он был всегда очень желанным собеседником, так как многогранность его развития всегда располагала к себе людей. Если же ко всему этому портрету присовокупить еще и небывалую память – "память его казалась мне столь же обширной, как все шкафы с книгами, взятые вместе" (М.Л.Слонимский) – то можем теперь поразиться тому, какой громадной мощи вместилище пришло сказаться в русской литературе в начале XX века.

Тут нужно отметить также и то, что Горький принадлежал к тем людям, которые обладали не только огромными знаниями, но и большими практическими навыками. "Он знал, как выделывается любая домашняя вещь, – вспоминает о нем Вячеслав Иванов. – (...) Он знал, например, как нарядить невесту на крестьянской свадьбе, и он мог обмыть и обчистить ребенка и тяжелобольного и многое умел и знал он".

Ко всему этому примыкает и большая общественная работа, проделанная Горьким особенно в Советское время. А.К. Воронский пишет в своих воспоминаниях: "Надо ли напоминать читателю о журналах, книгах, коллективных изданиях, самых различных творческих мероприятиях,

рожденных по инициативе Алексея Максимовича". А уж скольким писателям он дал путевку в жизнь или просто помог в трудные годы жизни, – этого и не перечесать. И в Горьком действительно чувствовался некий невероятный размах.

Немудрено, что и под стать такому размаху своего духа, он как писатель тяготел к подходящему размеру рабочего стола. Горький как подлинный исполин любил работать за большим широким столом, за которым кроме чернильницы и цветных карандашей ничего не было. "Кажется, – замечает П.М. Керженцев, – будто Горькому для творческого процесса нужно иметь перед собой широкое свободное пространство, ничем не отвлекающее внимание".

Обширнейший Дух вступил тогда на землю русскую, желающий иметь своим предметом самого себя. Этим предметом впервые обреталась та материя, которая постиглась как относящаяся к самому Духу. *Дух в лице Горького получил своим предметом свою же материю!* Но Дух, данный себе в ощущении как материя, на начальном этапе является для себя неузнанным в этой материи, то есть принимает себя за нечто иное. И если глубоко внутреннее у Горького предстало именно русским духом, то уже то, что неслось в нем для ощущаемого опознания, должно было выглядеть весьма противоположным тому. Тут ключ к пониманию определенной "нерусскости" Горького.

Примечательно, что Толстой говорил Горькому: "(...) вы какой-то не русский, у вас не русские мысли (...)". И тут же рядом стоящему Чехову, точно в противовес: "Вот вы (...) вы русский! Да, очень, очень русский!" (М.Горький "Литературные портреты").

Дело здесь между тем состоит не столько в мысли, которая в силу просто должного своего уклада казалась Толстому инородной, сколько в самом облике Горького, что было видно невооруженным глазом. Эту-то инородность и требуется нам сейчас раскопать и объяснить.

В первую очередь, при виде Горького мы находим в нем что-то восточное. Отдельные действия его даже почему-то отсылали именно к выходцам этой части света. Нередко, как замечает Федин, "пальцы его барабанили по столу". И тут наблюдающего осеняет: "Я следил за хорошо знакомым жестом, – право, мастер восточного бубна стал бы с удовольствием разбираться в языке этих постукиваний, ударов и щелчков". Возможно, что нечто древнее на таком языке выражения получало у Горького свой выход.

К определенному положению нерусскости Горького подводят нас и слова К.Чуковского. Он говорит: "Азия в нашей крови, Азия в нашем быте". И во всем складе внешности писателя действительно проглядывает скорее всего нечто глубоко азиатское. Облик его выделялся "резкими костлявыми чертами лица". (А.К. Воронский). А такое лицо, увенчанное в свое время тюрбетейкой, особо подчеркивало это сходство. Русь и Азия сошлись тут между собой, как в самом восприятии Горького совместились Небо и Земля, повенчались Дух с материей, о чем мы узнаем ниже.

Это глобальное соотношение некогда вылилось в целое историческое событие между Русью и нашествием монголо-татар. В таком свете образ Горького проясняется уже до черт монголоподобного типа. Дело в том, что Русь долгое время была для себя тем Духом, что в своем ощущении находила себя материей татарства. Это монголо-татарство теперь как принцип опять всплыло, выказывая себя на новом этапе начальной формой Мировой Воли, что с неизбежностью и определилось во внешнем облике Горького. И словно подтверждением тому, что в это время Мировой Дух выступил именно в такой кардинальной взаимосвязи, вполне служит еще одна не менее знаменитая фигура, чем Горький, но взятая уже в исторической ипостаси, с которой Горький стоит прочно в неразрывной паре, – это монголоидная фигура Ленина.

На татарство далее выводит нас и место становления Горького. Оно прошло у него в Казани, на родине дедушки писателя. Это уводит нас еще глубже в сторону наших до-

гадок. Казань – это город, который был некогда столицей целого Казанского Ханства, что выделилось в середине XV века из Золотой Орды. Затем оно во многом обрусело, и, всё возможно, что Горький носил в себе след какого-нибудь монголо-татарского пращура. Во всяком случае своеобразный зов предков Горький таки в себе ощущал.

В одном из своих писем он, в частности, обращается с такой показательной для нас просьбой: "Не можете ли Вы (...) сообщить мне какой-либо источник по истории монголов (...) очень интересны эти монголы". (28, 10). Также, хотя и в шуточной форме, он отождествляет себя с татаринном, сообщая, например, в письме к П.Х.Максимову о силе своего богатырского здоровья. Он пишет ему буквально следующее: "Вы, Павел Христофорович, не беспокойтесь обо мне, я еще долго проживу!" И в подтверждение этому цитирует строки хорошо известной древнерусской былины:

А и крепок татарин – не изломиться!

А и жиловат, собака, – не изорвется!

Русский Дух в Горьком, таким образом, держал себя в определенном ино-Духе, что сам себе давался именно в этой азиатской, а точнее монголо-татарской иноматерии. К изучению этой странной "марсианской" иноматерии он в свое время и приступил.

2. "Равнина на Марсе"

Горький, придя сменить Чехова, сменяет и все его ценности подобно тому, как Петр из его пьесы "Мещане" намеревается попать плечом не нужную уже вещь – шкаф. "Дурацкая штука... – возмущается он, – не шкаф, а какой-то символ... черт бы его взял!" Вот в этой смене отношения к пресловутому предмету именно и проглядывает гигантский шаг вперед, так как для Чехова шкаф был настоящим символом, вобравшим в себя жизнь многих поколений. Достаточно вспомнить одну только именитую сцену. "Гаев.

Да... это вещь... (ощупав шкаф.) Дорогой, многоуважаемый шкаф! Приветствую твое существование, которое вот уже больше ста лет было направлено к светлым идеалам добра и справедливости ..." и т.д.

Ничего подобного не допускалось у Горького. Разговор с мебелью у него вообще был признаком дурного тона. Жена Ксения, например, жалуется мужу своему Булычеву: "Ты совсем уже перестал говорить со мною, будто я мебель какая". ("Егор Булычев и другие"). В отношении к вещи у Горького уже на одном приведенном выше примере дело приняло совсем другой оборот. И оттолкнуться оно должно было именно от природы символического.

Сам Горький побивался по этому поводу в письме к Чехову от 5 мая 1899 года: "Как странно, что в могучей русской литературе нет символизма, нет этого стремления трактовать вопросы коренные, вопросы духа". И вот неслучайно, точно восполняя пробел, он, находящийся на гребне этого мироощущения, неоднократно также будет прибегать к услугам символического. Правда, обращение писателя к его выразительной мощи станет носить только вспомогательный характер, а не принципиально-эстетический. Это придет вскоре вслед за ним, в полный рост восстав в таком течении как Символизм. Тем не менее в его романе "Дело Артамоновых" мы застаем там Митю Лонгинова, который усматривает в Гришке Распутине настоящий символ. "Это символ, – восклицает он, – а не просто мужик!" Или как не вспомнить ту тему, что прозвучала в уже названной нами пьесе "Егор Булычев и др.", где к главному герою, страдающему раком печени, приходит знахарь Гаврило Увеков и пытается лечить его игрой на трубе. Высшего накала пьеса достигает именно в тот момент, когда на звук, издаваемый трубой, все в доме сбегаются и пытаются прекратить это безобразие, а Булычев в припадке бешенства и отчаянья реагирует на это таким восклицанием: "Не тронь! Не смей! Глуши их Гаврило! Это же Гаврило-архангел конец миру трубит!"

Высказывая в письме к Чехову свою мысль об отсутствии символизма в русской литературе, Горький, таким образом, относительно ни себя, ни уж, конечно, Чехова прямо не попадал в цель. В творчестве последнего вообще, как ни у какого иного писателя XIX века, состоялось исключительно то высшее, чего мог достичь предмет, облекшись в форму символа. Известным символом стало у него даже название целой пьесы "Чайка". И к этому он должен был вынужденно прибегать, так как требовалась необходимая означенность воспринятого, ибо неведомо было какой природе сущего оно принадлежит. Под знаком неведомого сущего поэтому и прошла вся русская литература XIX века, которая в лице Чехова доросла до определенной степени символизации.

Эти-то целинные земли надо было еще хорошенько обследовать. Ведь, по словам Блока, имеющего ввиду прежде всего Толстого и Достоевского, ситуация была таковой, что XIX век "громоздил хаос на хаосе" и все потому, что брал вещи таковыми, какими они даются в простом ощущении. Материя этого века была оттого результатом непосредственно ощущаемого. Нужен был художник, который сделал бы семимильный шаг в области перевосприятия старой материи. Им и стал Максим Горький.

Образно говоря, во всей литературе до Горького Субъект противостоял объекту ровно так, как небо противостоит земле. Все должно было видоизмениться. И неслучайно фигура Горького выступила родоначальником Нового времени, где он воплотил собой явление Мировой Разумной Воли в совершенно другом качественном составе. Эта Воля с необходимостью должна была заключить в себе некую долгожданную полноту сущего, которая ускользала еще от писателей предыдущего века. Это сказалось в том, что глубоко внутреннее в Горьком тяготело именно к согласуемости определенных крайних сторон. Он просто призван был совместить Небо и Землю.

Издавна принято считать, что Небо символизирует собой Дух, а Земля – материю. Однако герои Горького, креп-

ко стоя обеими ногами на земле, стали впервые касаться неба. "Ты чего в небе ковыряешься тупым своим носом?" – спрашивает у него один герой. ("Ледоход"). Другой замечает в небе что-то совершенно сородственное только земле: "Из глубочайшей голубой ямы среди облаков выглянуло солнце". ("Дело Артамоновых"). Художественный дар Горького, выходит, свел-таки наконец Небо на Землю. Он окончательно прозрел, что нет самого по себе Неба и нет самой по себе Земли, а Земля эта и есть землей самого этого Неба и, наоборот, Небо есть Небом исключительно самой Земли. Это дает совершенно особый ключ к пониманию Сущего.

Из установленного нами четко выясняется, что Дух и Материя не разделены между собой непроходимой стеной. Материя есть материей не чего-нибудь отвлеченного, неведомого, а материей самого Духа! Дух находит себя в своей законно принадлежащей материи. Но это отнюдь не значит, что Дух материален. Дух дан себе в ощущении как материя, или скорее он дан для себе в степени и качестве того Духа, который мы лишь называем материей. Одним словом, всё это есть только образом видоизмененности одного и того же Духа, одной и той же Идеи, сеющей свет исключительно идеального бытия. Ведь материей Духа мы по праву можем назвать окружающие нас идеи ощущаемого, а чистым по себе Духом – вьющиеся в нашем сознании идеи понимаемого. И вот такую-то материю Духа, где Небо слилось с Землей, впервые и вызван был показать Горький, что, кстати, предречено ему было уже изначально.

На протяжении всей своей жизни Горький неслучайно помнил только два своих важных сна. Обо одном из них как раз подоспело нам время поговорить. "Однажды, – признается Горький в разговоре с Толстым, – я видел какое-то золотушное, гнилое небо, зеленовато-желтого цвета (...)". И вот далее мы слышим поразительное признание, весьма интересующее нас касательно поведения неба. Это небо, оказывается, на котором вскоре "полопались, погибли все звезды, стало темней, страшней, потом – всклуби-

лось, закипело и, разрываясь в клочья, стало падать на голову мне жидким студнем (...)" ("Литературные портреты. Л.Толстой"). Этот провидческий сон лучше всего иллюстрирует нам, что в голове у Горького должно было отразиться невероятное схождение Небес на Землю.

Итак, низведенный на Землю Дух, получивший возможность такого действия путем большей углубленности в себя понятия Мировой Разумной Воли, обрел эту Землю как свою материю, в силу чего зародилось у Горького удивительно неповторимое ее восприятие. Материя вроде бы оставалась всё той же, старой, что и в XIX веке, но вот ощущение старого выросло вдруг до неузнаваемости новым. Духу предстояло теперь впервые ощупать себя как нечто сродни ему принадлежащее, а это рождало доселе неизведенное восприятие.

Перед Горьким подобная материя действительно предстала как новая целая идея в своей тайне. "В тайнах живем", – незря заявляет у него поп Павлин из пьесы "Егор Булычев и др.". И такая материя сразу обрела в руках художника вид чего-то абсолютно неизведенного. Исследование дающегося в ощущении происходило поэтому у писателя как будто изучение грунта на Марсе. Тут Горький уже явно предвосхищал Евгения Замятина, утверждавшего, что кусочек кожи на руке, "освященный иронией микроскопа", может выдать настоящий небывалый ландшафт, состоящий из канав, ям, меж, "неведомых растений", приводящий к мысли, что это на самом деле "целый фантастический мир – быть может, равнина где-нибудь на Марсе". ("О синтетизме"). И понятно, что такой аппарат,двигающийся по привычному полю, но с другой заданной программой, способен был воспринять у Горького всё в ином свете. Так, например, взор художника вперяется в голову героя своего Сомова, обнаруживая на ней лысину в таких словах: "(...) а на темени ее, в клочковатых волосах, светилась серая круглая пустота". ("Жизнь Клима Самгина"). Или вот описание руки Коновалова, которую укусила женщина: "На коже руки около локтевого сгиба был ясно

виден шрам, – два полукруга, почти соединившимися концами".

Вот эта "круглая пустота", эти "два полукруга", – словом, всё то, что выглядит загадочным рельефом, нанесенным вроде бы на знакомую почву, именно это и создает впечатление пребывания всего на какой-то иноматерии. Нелегко идти такими необыкновенными "нанесениями", если к тому же представить их не привязанными ни к каким сравнительным подсказкам. Чего стоит, например, только такой оборот: "(...) ступни у него были овальные, как блюда для рыбы". ("Жизнь Клима Самгина"). Забрать отсюда ступни и увидеть человека, шагающего на блюдах для рыбы, – это уже потрясающее зрелище! Или: "В дремучей бороде его развернулась темная яма". (Там же). Так и видишь эту загадочную яму, совсем позабыв, что имеешь дело со своеобразным изображением рта; или: "(...) у ног моих – много листьев, похожих на отсеченные ладони чьих-то рук". ("Ледоход"). Взор в этом случае не идет уже больше восприятием листьев, а именно "отсеченными ладонями чьих-то рук", что далеко относит нас от спокойной картины осеннего пейзажа, неожиданно поселяя всех в жуткое неизвестное место. И такое можно встретить у Горького сплошь и рядом, несмотря на то, что он никогда не ставил перед собой какой-то особой эстетической сверхзадачи, которая наглядно просматривается уже у Есенина или Маяковского.

По этому стилю сразу узнается почерк Горького. Он видит вещи, словно не такими, какими они обычно даются нам в ощущении. Такое восприятие вещей Горьким сродни его герою из романа "Жизнь Клима Самгина" Томилину. "Учитель смотрел на всё, – пишет о нем автор, – очень пристально и как бы издалека". Оттого он видел "все вещи не такими, какими они есть, а крупнее или меньше, оттого он и прикасался к ним осторожно".

Прикасание Горького к материи требует от нас особого отдельного разговора.

**МАТЕРИАЛЫ О ГОРЬКОМ
В ОТДЕЛЬНЫХ ТЕЗИСАХ**

1. Дух в Горьком, стремящийся разобраться в себе, всё еще свое содержал лишь в способе предельно ощущаемом, отчего производимая работа представляла у него работой по возделыванию того, что мы называем материей, или, как позднее Платонов это назовет – "веществом существования".

2. В рассказах отца для Фомы Гордеева было "что-то новое – более ясное и понятное, чем в сказках, и не менее интересное".

Реализм существует не сам по себе, как принято у нас думать. Любой реализм есть плодом нашего восприятия. Всё, следовательно, коренится в области возможностей Субъективного. Оттого всё то, что видится нами как реальное, есть на самом деле не всегда еще чем-то до конца опознанным, то есть остается тем, что продолжает еще по праву принадлежать чему-то сказочному, неразгаданному. Реализм такого сказочного именно и волновал Горького.

Добавление. Дух Горького жил в материи сказочного, небывалого, то есть материей того, что обещало раскрыться какой-то идеей или мечтой. Фома, например, воспринимая отца, боялся его. Весь он был во плоти, прочной и огромной – "громадный рост Игната, его трубный голос, бородатое лицо, голова в густой шапке седых волос" и т. д., – "всё это придавало Игнату сходство со сказочными разбойниками".

Из разговора сына с отцом.

"– Ты где был?

– По Волге ездил.

– Разбойничал? – тихо спросил Фома.

– Что-о? – протянул Игнат, и брови у него дрогнули.

– Ведь ты разбойник, тятя? Я знаю уж...".

3. Субъективное в Горьком заработало в круге своего вращения. Вращательное движение вызвалось тем, что Субъективное отнесло наконец всё воспринимаемое именно к себе и определило его как свое. Это отношение и привело к положению того, что Субъективное стало обращаться вокруг себя, породив явление Субъективного водоворота.

Это очень многое определило в Горьком. Можно сказать, что всё в нем в силу этого и пошло какой-то вольной "самокруткой".

4. Горький так работает с материей, точно всякий раз ее переворачивая, хочет показать ее с той стороны, где она пребывает в своей истине. Это работа исполина, не могущего отказаться от факта своих ощущаемостей, но в конечном счете исполняющего Сизифов труд.

Показать Сизифов труд Горького в работе с материей.

5. Старая материя у Горького, доставшаяся от предшественников, выглядела в своей глубине довольно темной, сырой и прилично залежавшейся, а отсюда – весьма устрашающей, точно тот овраг из «Фомы Гордеева», «на дне которого всегда было темно. Оттуда веяло сыростью и чем-то жутким».

6. Горький продолжал традицию, начатую еще в XIX веке, состоящую в двояком восприятии бытия. С одной стороны, бытие давалось ему в ощущении, то есть тем, что принято у нас называть материей, с другой стороны, оно открывалось ему в понимании, то есть всей глубиной внутренней Идеи, содержащей в себе все ключи дальнейшего потаенного развития.

Так в Горьком нашло свое сочетание грубое и тонкое, материальное и романтическое, обыденное и сказочное. Вот начнем хотя бы с того, что глаз Горького весьма был пристален к старухам. В их образе он что-то непостижимо

улавливал. Взять хотя бы родную бабушку писателя. Как он к ней был невероятно привязан! А бессмертная «Старуха Изергиль»! Что-то очень важное выражал для него этот образ.

Бабушка-старуха, несомненно, заключала в себе весь объект горьковского восприятия мира. Она была наконец-то схваченной им в этом почтенном возрасте, а, значит, стала определенной как объект наблюдения, чего до сих пор никем не было замечено. Никто из писателей XIX века не задавался таким вопросом о материи. Сам Горький, надо сказать, также относительно старухи и материи не мог еще поставить знак равенства, но она у него вывелась из тайников его подсознания и предстала в образе, который только сейчас удастся нам вскрыть как важный момент.

Впоследствии лишь в устах Блока всё это обретет уже подлинную форму, где поэт выскажется четко и ясно, что необходимо преодолеть косную «старуху материю». И он преодолел ее качеством мистерии. У Горького вся эта диалектика еще находилась на весьма непосредственной почве. Он видел эту истину как ту, что предстает перед ним с одной стороны, материей-старухой, а с другой – чем-то неизведанно прекрасным. Показательно в этой связи описание Горьким бабушки старухи из романа «Фома Гордеев», где та, читавшая мальчику на ночь сказки, казалась ему одновременно похожей то на «добрую и милую бабуягу, – то на красавицу Василису Премудрую».

7. Темное начало, обещающее раскрыться, весьма привлекало Горького и воображение его героев. О Фоме говорится, что «одинокость и темнота, порождая в нем жуткое чувство ожидания чего-то, волновали и возбуждали его любопытство, заставляли его идти в темный угол и смотреть, что скрыто там, в покровах тьмы? Он шел и не находил ничего, но не терял надежды найти...».

8. Субъективный дух свободной Воли вначале являет из себя нечто совершенно непосредственное, то есть то,

что полно собой лишь самим ощущением свободы, а не определенным законом действия по своему понятию. По форме такой свободы Горький был поэтому необыкновенно чувственен. Однако по самому содержанию данного понятия был еще невероятно пуст. Интересен в этой связи один из важнейших двух снов, рассказанных Горьким Толстому. «По снегу мертвой пустыни от горизонта, – читаем мы в его «Литературных портретах», – стелется желтой полоской едва намеченная дорога, а по дороге медленно шагают серые вяленые сапоги – пустые». На что Толстой отреагировал изумленным приподниманием мохнатых бровей лешего: «Это – страшно! Вы в самом деле видели это, не выдумали?»

Горький не то что не выдумал, а во сне подсознательно увидел знак положения своих дел в сфере собственного Субъективного. Сапоги-то (форма) уже готовы к должному продвижению, но самому владельцу этих сапог (содержанию) надлежит для этого еще вызреть, исполниться.

Горькому еще только предстояло выработать из формы, полной ощущения свободы, содержательную твердь этой свободы.

И так, как подобная Воля не могла еще найти свое содержание в самой себе, то она вынуждена была найти это содержание во внешней вещи. Так восстала в Горьком одна из кардинальных тем в его творчестве – это тема овладения вещами, а также сам весь процесс владения ими.

Заметьте, что все герои Горького заняты каким-то трудом. Это мастера, ремесленники, работники, подмастерья, купцы, капиталисты. В Горьком всё это именно завертелось с невероятной силой. Да и сам Горький на славу уродился под стать всем своим героям. В противном случае как бы запестрели страницы его произведений подобным образом.

Производственная сфера, производительность, за которой утаенным образом на самом деле заработала форма Свободной Воли по выработке своего содержания, – вот что в первую очередь дало нам Горького как Горького. В

этом плане относительно всего XIX века он предстал действительно в новой личине.

Добавление.

В процесс производства у Горького была также втянута и природа. Она у него работала сродни естественной мануфактуре. «Над колокольной стояли облака, точно грязные заплаты, неумело вшитые в синий бархат» («Дело Артамоновых»).

9. В Горьком закономерно зазвучала тема промышленности. Форма тут работала у него как организм особого свойства. Монах Никита видит это как бы со стороны и говорит: «Железному этому заводу жития и люди другие нужны, – железные». В его словах открывается глобальная перемена в работе Духа. Всё теперь выступает не просто объектами непосредственного бытия, как было до этого в литературе, а именно продуктами производства. Вещь – продукт, человек – продукт, чувства, отношения, – тоже продукты.

Заработавшая у Горького гигантская форма нашла для себя и подходящий всеобъемлющий образ по своей направленности и функции, – это: ФАБРИКА. Фабрика – особый вид жизнедеятельности, заполучивший у Горького свой новый вид социальной прописки. О ней так говорится у Горького : «К топору, молотку, ко всему, что в руку взять можно, привыкли, а тут вещь – сто пудов. Однако как живая».

10. Один из героев «Исповеди» говорит у Горького: «Я вот пошел истинной веры поискать, а теперь думаю: где человек?» Все важнейшие вопросы у Горького должны были обращаться вокруг человека. Однако и сами люди, в свою очередь, вращаются вокруг чего-то главного. «Где тот стержень, вокруг которого вьется вихрь человек? Где смысл суеты этой?»

11. Герой Горького Матвей говорит, что он не столько Бога хочет постичь, сколько жаждет «познать законы, по коим строится Им жизнь». («Исповедь»).

12. Земля для Горького была выражением наглядного образа материи. Вот на чем способен был держатся у него Дух, данный себе в ощущении. На этой почве утверждён он был как на сказочных трех китах. Всё на этой опоре у него зижделось: и исходило из нее, и входило.

Л.Н. АНДРЕЕВ – ПОЭЗИЯ ОТЧУЖДЕННОСТИ

"РАЗОРВАННАЯ МАТЕРИЯ"

(ОПРЕДЕЛЕННЫЕ ПОЛОЖЕНИЯ В ОТДЕЛЬНЫХ ТЕЗИСАХ)

1. Особенно Андреев был пристален к природе мысли человека. «Из всего удивительного, непостижимого, чем богата жизнь, самое удивительное и непостижимое – это человеческая мысль».

2. Андреев вышел на то понимание, что Дух в своей истине с собой еще не содружен. Не содружен потому, что неведомым остается то, чем всё есть, то есть природа источника, всё полагающего. До тех пор всё остается выставляемым на свет, точно повернутым некоей своей неизведанной стороной. В этом случае предметы мира не могут пребывать в должном согласии. Среди такого порядка вещей царит хаос. И Андреев это особенно чувствовал.

Человек у него в этой связи также не мог стать другом, как по отношению к другим, так и по отношению к самому себе. И всё потому, что сама стихия Духа, в самой своей основе выглядела отчужденной, неведомой и пугающей. Преодолеть эту пропасть или бездну, состоящую в том, что

Субъективное находит свое содержание чем-то еще не своим, а точнее: инородным, можно было лишь работой Субъективного, распознающего свое в своем.

Однако распознавание Духом своих основ и незыблемого источника жизни смутно начнется лишь в Блоке, а на долю Андреева выпала лишь незавидная борьба с данным положением дел. Среди кричащего отчаянья в его произведениях порой слышался и голос надежды и чаянья. Герой «Мысли» у него говорит: «(...) я найду неведомые мне источники жизни и снова стану себе другом». В противном случае всё остается в рамках, очерченных Андреевым, герой рассказа которого, Керженцев, так озвучивает эту мысль: «(...) я и есть единственный враг моего «я».

3. Керженцев называет нашу землю проклятой, «у которой так много Богов и нет единого вечного Бога». («Мысль»).

4. Тьма у Андреева была олицетворением неопознанной стихии Духа во всем объеме своего Субъективного. Все проблемы, заключенные в таком познании, выражались разного рода тьмой, неоткрытостью определенных глубин. Однако у Андреева тьма не выставлялась как нечто роковое и непроходимое, а как то, где велась непрерывная работа по углублению в нее. Тьма обещалась раскрыться у него долгожданным светом. Это тонко уловил еще Блок. Высказываясь о пьесе Андреева «Жизнь человека», он, в частности, отметил: «Да – тьма, отчаянье. Но – свет из тьмы (...)». Примечательно в этой связи еще и высказывание Г.Полонского о самом за себя говорящем рассказе, одним только названием его статьи: «Тьма» Андреева светит».

Во тьме Андреев всегда находился в поиске, где искал должную глубину, согласную его духу. В процессе поиска он поэтому не раз мог высказаться, подобно тому, как произрек в рассказе «Бездна»: «(...) стало темно, но уютно».

5. Бесконечность Андреев видел в образе совокупности бесчисленного ряда одних и тех же объектов, отделенных друг от друга. Так, героиня рассказа «Бездна», не дождавшись ответа на вопрос о бесконечности, заданный своему спутнику, сама довольно оригинально ответила следующим образом: «А я иногда вижу ее (...) это как будто телеги. Стоит одна телега, другая, третья, и так далеко, без конца, всё телеги, телеги... Страшно (...)».

Этому вторит и герой из пьесы «К звездам». «Лунц. Меня пугает бесконечность (...). Вот я смотрю на звезды: одна, десять, миллион – и все нет конца. Боже мой, кому же я жаловаться буду?!»

Это страшная правда того, что что-то существует само по себе вне нас. Тогда допускается эта отдельно от нашего сознания существующая дикая бесконечность. По существу, подлинное сознание, основанное на том, что всё есть таким и настолько, каким само сознание определило и отпустило в существование, непременно может пугаться такого порядка вещей. Ибо в этом подобное сознание видит еще не свою проекцию, а что-то не свое, иное, безмерно куда-то уводящее и грозно противостоящее.

В должной мере это доводилось испытывать и самому Андрееву, ровно как и его героям, так как его Субъективное находило объекты своего собственного порождения не чем иным, как принадлежащее чему-то инородному.

6. У Андреева есть показательная ремарка в пьесе «Мысль»: «Трещит разорванная материя». Вот так разрываема трещала она у него по всем швам во всех его произведениях.

7. Керженцев – Савелову: «(...) я стою над той жизнью, в которой вы копошитесь и ползаете!». (Пьеса "Мысль").

8. Андреев склонен был отделять друг от друга обычно связанные для нашего сознания вещи. Делал он это

словно нарочито, подчеркивая царящий во всем характер отчужденности. Иногда это приводило к невольным курьезам. Керженцев, обращаясь к жене Савелова с упреком, так выражает свою мысль: «(...) я предложил вам руку и сердце, и вы изволили отвергнуть и то и другое».

9. Субъективное Андреева воспринимало себя еще не за что-то свое, родное, а за нечто иное, чужеродное. Оно впервые делало себя объектом своего осмысления. И весь этот предмет по своей головокружительной глубине мог предстать перед ним только внове и вчуже.

Образно можно сказать, что оно стояло к себе затылком. Всё, что оно видело перед собой, было лишь материалом, которое оно заимствовало из предыдущего образа восприятия, то есть наработкой опыта XIX века. Андрееву хотелось уже развернуться в совершенно другом обратном направлении, откуда ему веяло неведомой, но такой манящей силой.

Сила эта состояла в том, что в ней таилась принадлежащая Субъективному истина вещей. Горький еще мог удовлетвориться, материалом, доставшимся ему по наследству от Толстого-Чехова, где он стал возиться с ним как с грунтом на Марсе, но Андреева это уже никак не могло удовлетворить. Он явно жаждал другого подхода.

Керженцев из его пьесы «Мысль» так говорит об этом: «Мне опротивело то, что у меня перед глазами, я хочу того, что у меня за спиной... что там? Целый огромный мир живет где-то за моею спиной – и я же чувствую, как он прекрасен, а головы повернуть не могу».

Творчество Андреева – это вообще чувствование истины затылком. Есть в этом подходе вещей что-то жуткое и страшное. Всё как бы только угадывается и предугадывается. Любое явление мощно отдает своей тайной открытостью. В связи с этим Андреев, вышел уже на то понимание, что человек есть уже то существо «до чего боязно прикоснуться». («Мысль»). Или: «Лицо человека. Как это страшно!»

Открытость тайны давалась Субъективному Андреева до ужаса неузнаваемой, чем-то впервые воспринятым, не получившим еще ни осмысления, ни названия.

10. Андреев «однажды, будучи подростком, бросился под товарный поезд, но, к счастью, угодил вдоль рельс, и поезд промчался над ним, только оглушив его». (Горький. «Портреты. Л.Андреев»).

Горький в разговоре с Андреевым на эту тему заметил, что детям вообще нравится «что-то опасное и страшное. Однако Андреев от этого в восторг не приходил. Внутреннее его никак поэтому не могло согласиться с глубоко пушкинским:

*Есть упоение в бою
И бездны мрачной на краю...*

На это он возразил: «Я думаю как-то иначе, только не могу понять – как?» (там же).

Объяснение этому следующее. Захваченность Андреева бездной состояла не в том, что он ожидал от нее чего-то небывалого, находящегося где-то за ее пределами (см. у Пушкина: «Бессмертья, может быть, залог»), нет; захваченность бездной у него состояла в том, что эта бездна несет в себе, веянью коей надлежит раскрыться не во имя будущего, а во имя того, чем она есть в себе, в своем изначальном истоке.

11. Субъективное Андреева стремилось узнать в работе своего присутствия. Оно чувало, что всё есть именно таким, каким его из себя делает Нечто. Это Нечто и стало отыскиваться Андреевым. В силу этого Субъективное Андреева, на самом деле отыскивая самоё себя, шло в этом направлении вслепую и на ощупь. И это во многом продиктовало в Андрееве всю его линию поведения.

Материалы к расширению. Дух Андреева в этом плане был склонен к безумствованию. Раз не найден источник, то всё выглядит не в своей истине, и понять должное возмож-

но только за гранью обычных способностей. В письме к Горькому Андреев отметит эту очень важную мысль: «Моя тема: безумие и ужас».

В этой точке и определилось расхождение между Горьким и Андреевым. Субъективное Горького относило к своей работе еще то, что находило непосредственно, то есть тот заимствованный из XIX века материал, который был воспринят за материю, неизвестно к чему относящуюся. Горький не стремился выискивать какие-то более глубокие законы в этом действии. С этой точки понимания Субъективное Горького оставалось еще вовсе пустым в себе, то есть не было тем, что по праву составляет его подлинную природу. Ведь по праву природу Субъективного составляет то, что всё им воспроизведено в работе своих идей, из себя же порожденных и установленных.

Великий, так называемый "пролетарский" писатель продолжал возиться с косной материей, в коей Дух Субъективного дан был для себя лишь в ощущении, чьи идеи еще выглядят принадлежащими отдельно и независимо от Субъективного, то есть теми, что существуют сами по себе. Правда такая материя такому гигантскому Субъективному не могла уже представиться в том же виде, что и была до этого, и Горький принялся исследовать ее точно грунт на Марсе. Однако открытие Субъективного как такового, в его подлинной форме, отстояло еще в Горьком на огромной дистанции.

11-а. Субъективное Андреева, пребывая в присутствии своей неопознанности, могло веять из себя только дыханием бездны, что и получило в творчестве писателя свое значительное место. Бездна – это начало должного присутствия, отсчет исходной пустоты Субъективного, которое уже стало собой по своей природе. Пустота Горького была пустотой не-присутствия Субъективного в своей подлинной природе, а пустота Андреева уже выразилась духом присутствия.

А. А. БЛОК – ПОЭЗИЯ СОГЛАСИЯ

"... мы должны научиться познавать Блока"

Осип Мандельштам

"ПРОВИДЯ ВЕЧНОСТЬ"

(из Части Первой "В ПРЕДЕЛЕ ИОАННА", Главы Второй)

Я закрыт до времени в пределе,
Но растут всемошные крыла.

1. "Жизни строй"

Истинным преемником Владимира Соловьева по праву стал Александр Блок. Дело великого мыслителя и поэта перешло именно к нему и нашло в нем свое продолжение. Состоялся изумительный переход от могучего создателя Всеединства к тонкому лирику Идеи Согласия.

Все это с отчетливостью обнаружилось на рубеже двух веков – золотого и серебряного – хотя заложено уже было изначально. В 1900 году в феврале месяце умирает одна из родственниц Блока. На панихиде присутствует и Соловьев. Это становится их первой и последней живой встречей. Блок помнит ее. В статье "Рыцарь-монах", посвященной Соловьеву, он так описывает ситуацию: "Перепархивал редкий снег, но все было одноцветно и белесовато, как бывает только в Петербурге, а снег можно было видеть только на фоне идущей впереди фигуры (...). Фигура казалась силуэтом, до того она была жутко непохожа на все окружающее. Рядом со мной генерал сказал соседке: "Знаете, кто эта дубина? Владимир Соловьев".

Казалось, что судьба свела Блока и Соловьева только для того, чтобы он мог лишь безутешно посмотреть ему вслед. И он действительно словно препроводил своего великого предшественника в мир иной. В июле того же года

Владимира Соловьева не стало. Однако одинокому взгляду Блока сказаться надо было не только в этом.

По истечении пяти лет после смерти мыслителя Блок в письме к Г.И.Чулкову припоминает еще одну очень важную деталь из этой потрясающей встречи. Он припоминает то, для чего, собственно, всё это произошло. Необходима была мистическая встреча двух соратствующих взглядов. Один из них должен был передать начатое дело, другой – принять. В таком освещении бездонного времени мы застаем двух людей, особо повернутых лицом к лицу.

"Помню я это лицо, – восклицает впоследствии Блок, – виденное однажды в жизни на панихиде у родственницы. Длинное тело у притолоки, так что целое мгновение я употребил на поднимание глаз, пока не стукнулся глазами о его глаза. Вероятно, на лице моем выразилась душа, потому что Соловьев тоже взглянул долгим сине-серым взором".

Души их поняли друг друга с одного единственного взгляда! И всё это усиливается еще тем фактом, что они состояли между собой в определенной родственной связи. Сергей Соловьев, племянник философа, приходился Блоку троюродным братом. В последнем обоюдном взгляде двух наших апостолов разрешилась, следовательно, духовная тайна их дивной близости.

В русской апостольской литературе Владимир Соловьев действительно зажег некую особую зарю. Она была до удивления новой. Под видом Вечной Женственности ему с определенностью предстал сам предмет вековечного поиска русского Слова, а именно: *гармонический дух единого сущего*.

Субъективное философа вывело уже наконец это искомое в предмет познания. В силу таких задач он потому и стал более мыслителем, нежели художником. Теперь дело оставалось за словом истинного художника. Таким тонким художником и явился на смену Соловьеву Блок.

Андрей Белый поэтому некогда верно подметил эту преемственную связь, сказав в одной из своих статей, что

"А.А.Блок, по времени первый из русских, приподнял поэзию В.Соловьева и осознал всю огромность религиозного смысла". ("Воспоминание об Ал. Ал. Блоке"). С этим знаменем торжества он и стал впереди шествия соловьевских идей, продвигаясь вглубь сущности всеединства, которое ему было негласно заповедано Учителем. Вскоре он осознает эту идею как идею усогласованного в себе бытия. Блок с полным правом поэтому может назваться у нас апостолом Поэзии Согласия.

"ТАИНСТВЕННАЯ ДЕВА"

(из Главы Второй)

1. "Мистический магнит"

Перу Блока принадлежит удивительная фраза: "Литература наша есть наука, недоступная неспециалистам". Складывается впечатление, что для ее изучения требуется некое точное, чуть ли не действительно научное знание. Незря же он в письме к Станиславскому скажет следующие слова: "... понимаю это стремление художника к "математике" в высшей степени". И далее о своей драме "Песнь Судьбы": "Места, увлекающие меня, математически точны и в смысле физиологии и психологии человека". Отсюда следует, что постигаемый предмет, отражающийся литературой, таит в себе истину сродни научной. Поэзия и наука, таким образом, являются двумя смежными формами познания.

Нельзя сказать, что эта идея нова и что между физиками и лириками не восставал этот древний вопрос. Однако всякий раз проблема эта раскрывается новыми гранями, и в случае с Блоком мы застаем эту тему особо заостренной.

Блок, ищущий потаенного согласия всего сущего, конечно же, не мог не выйти на путь, пересекающийся с научным. Он видел в этом пересечении явно что-то общее и в то же время сугубо отличительное. Объединяет литературу и науку предмет – он, несомненно, один, а вот подхо-

ды к нему абсолютно разные. В своей статье "Ответ Мережковскому" Блок с четкостью выскажется о занятой им позиции: "Мы не ученые, мы другими методами, чем они, систематизируем явления".

Систематизация явлений, согласие сущего, – вот то единое, что, в принципе, подвигает и поэта, и ученого к их каждодневному подвигу труда. Они пытаются проникнуть в гармонию целого. Работа их часто проходит плечом к плечу, хотя они подчас и не замечают этого. Две фигуры сейчас наиболее приближены у нас друг к другу. Это фигуры Блока и Менделеева. Место действия – Петербург.

В одну из петербургских ночей "профессор Менделеев просидел довольно долго за работой. Ничего не получалось. Тогда он попытался изменить подход к работе... Менделеева бросило в жар. Получилось нечто совершенно неожиданное! (...) Руки Менделеева дрожали от волнения. "Значит, свойства элементов периодически зависит от их атомного веса". Менделеев в возбуждении зашагал по кабинету, потом схватил карандаш и написал в верхнем углу листа: "Опыт системы элементов". (К. Монолов "Великие химики").

Открытая Менделеевым "система элементов" и систематика явлений, преследуемая Блоком, оказывается ведь ягодой одного поля. Вот где предмет одной истины явно предстал в двух разных формах познания! Ученый и поэт одновременно прикоснулись к этой тайне, что, конечно же, не могло не сказаться в самих отношениях между двумя исследователями.

Двух носителей единой идеи судьба действительно сводит лично. Это оказывается для Блока второй, после Соловьева, провиденциальной встречей. Хотя всё выплывает так просто и естественно, что кажется обычной житейской ситуацией. "Всё произойдет у Менделеевых", – пишет с каким-то особым подъемом Блок в письме к А.В. Гиппиусу по поводу его участия в очередном спектакле. И далее: "Ездить туда нужно далеко (верст 8) и часто, всё это, впрочем, для меня в высшей степени приятно".

Связуются между собой в идее не только имена, но и, как видите, даже имения. Сближение этих имений по своей сути уже глубоко мистично. Однако всё продвинувшись должно будет еще гораздо глубже. Этот зародыш последующей диалектики Блок так отмечает в своем Дневнике: "Студент (фамилию забыл) помешался на Дмитрие Ивановиче. Мне это понятно. Может быть, я сделал бы то же, если бы еще раньше не помешался на его дочери. Странная судьба (...)".

Странность такой судьбы содержит в себе тем не менее особую закономерность. Дочь Менделеева – создателя "системы элементов" – начинает волновать юного Блока. В самой "системе элементов" кроется, разумеется, идея начал единства природы. Однако, что общего между системой и живым существом дочери ученого? Вероятно, здесь сокрыто что-то такое, что способно было учуять только нутро поэта.

Не будь Любовь Дмитриевна дочерью Менделеева, возможно, что Блок и не оказался бы в плену ее чар. Но чары эти были столь велики, что это требует от нас особого разъяснения. Вернемся вначале к необыкновенным обстоятельствам зарождения самой этой удивительной женщины.

Будущая спутница Блока вызвана была к жизни особого рода событием. У овейного славой Менделеева, пребывающего в почтенном возрасте, вдруг происходит коренное изменение в семейном положении. На его пути возникает молодая девушка, которая изредка начинает посещать знаменитый дом. Ученый давно уже испытывает тягостные отношения с женой, которые полны терзаний и мучений. Нередко отец семейства даже запирался в своем кабинете и предавался там горестным размышлениям.

И вот интерес к девушке перерастает в настоящее глубокое чувство. Однако никаких шансов на брак оно им не сулит. Подумать только, какой скандал в обществе всё это могло произвести! Тем не менее Дмитрий Иванович решается на неслыханный поступок. И такой поступок иначе как вмешательством свыше не объяснишь. Дело в том, что

молодая девушка, навещавшая семью Менделеевых, не хотела быть причиной нарастающего раздора. Она покидает Петербург и уезжает в Италию. "Однако Дмитрий Иванович, узнав об ее отъезде, бросил всё и поехал вслед за ней. Спустя месяцы они вернулись вместе". ("Великие химики").

От их брака и родиться дочь Любочка. Ее-то и будет иметь ввиду Блок, когда напишет в письме к Зинаиде Гиппиус, что к имению Менделеевых его привлекает некий "мистический магнит". Теперь попробуем разобраться в этом "мистическом магните".

Прийти к открытию определенной гармонии могло только существо само по себе глубоко гармоническое. Эту гармонию и носил в себе Дмитрий Менделеев. Теоретически она впоследствии выразилась у него в "систему элементов", а генетически во всем своем совершенстве воплотилась в явлении дочери. Вследствие этого понятным стает и то, для чего когда-то понадобилось чистое лоно девушки, посредством которого предназначалось вместить в себя уникальное творение ученого. Дочь стала точно живым олицетворением согласия сущего в Природе, что так искал в своем творчестве Блок, и что нашлось у Менделеева в его "системе элементов". Блок закономерно и потянулся к этой "системе", ставшей для него в образе женского создания куда гораздо ближе и роднее.

2. "Не узнанная миром" (А. Белый)

Разгадка в отношении пары Блок–Менделеев кроется именно в мистической связи между тем, что открыл великий ученый, и тем, что из себя явил он в виде своей дочери. До сих пор этот факт никем не брался всерьез. Теперь, когда он рассмотрен, понятие становится законом свершающейся судьбы. И закон такой всегда внутренне обусловлен, стоит лишь хорошенько в него взглядеться.

Излучаемость непостижимого строя улавливается Блоком в предмете поклонения. Он находит себя рыцарем наряду с той, в ком обрел он живой образ Прекрасной Да-

мы. Вот она вся перед ним, обитающая во плоти, что для Владимира Соловьева было лишь непостижимым чаяньем мечты. Кто же Она?

Она – это извечная гармония сущего, Вечная Женственность, глубочайшая тайна мира. Это начинают понимать и близкие к поэту друзья. Один из них, племянник великого философа и мистика, пишет: "Дело пахнет Владимиром Соловьевым". Этому вторит и Андрей Белый. Он пишет относительно эволюции Тайной Девы от Соловьева к Блоку: "Она явилась перед Соловьевым в пустынях Египта. У Блока она уже появляется среди нас, не узнанная миром, узнанная немногими".

Блок встретил свою заповеданную веками Гармонию, однако до конца дать себе в этом полный отчет никак не мог. Поначалу он даже не в силах был подобрать так необходимые ему слова. "Дело в том, – явно пасует он перед виновницей своего восхищения, – что я твердо уверен в существовании таинственной и непостижимой связи между мной и Вами. Слишком долго и скучно было бы строить все перебранные уже мной гипотезы, тем более, что все они, *как и должно быть*, бездоказательны". (16 октября, 1902г.).

Блок еще, как видите, не мог осмыслить того простого доказательства, что вселенское внутреннее согласие автора периодической системы элементов мистическим, то есть глубоко понятийным образом, передалось его дочери. Всё нутро ее в силу этого точно тайно светилось всей небывалой стройностью девичьего существа. И такое можно было учуять только особым поэтическим чутьем, которое по праву выпало на долю Александра Блока.

В том же черновом неотправленном письме, мы находим и то признание поэта, которое стает для него основополагающим. В нем он наделяет свою возлюбленную неимоверно высоким титулом: "(...) меня оправдывает продолжительная глубокая вера в Вас (как в земное воплощение пресловутой Пречистой Девы или Вечной Женственности, если Вам угодно знать)".

Встреча Блока с его Прекрасной Дамой преобразило поэтому всё его существо. Исповедальность души поэта от такого колоссального события начинает жить в целом ряде нескончаемых писем к Ней. В них звучит гимн Неподвластной разуму. "Мне дано видеть тебя Неизреченную, – слышится восклицание в одном письме. "Ты вся моя молодость, моя живая надежда, мое земное бытие. Ты – мой идеал не только "там", но и "здесь", – отзывается он в другом послании.

Поразительно, но этот необыкновенный роман, исполненный глубочайшей мистической сущности, начался между Блоком и Менделеевой еще в очень раннем возрасте. Мать Любы, Анна Ивановна Менделеева, вспоминает, что прелестное семейство Блоков давно привлекало ее, и однажды она решила взять с собою в гости девятимесячную дочурку Любу. Мы видим, как Провидение тут начинает оставлять свои первые следы. Оно производит ту удивительную картину, когда маленький Саша Блок, возвращаясь с бабушкой с прогулки, несет в руке букет ночных фиалок. "Не знаю,- вспоминает через многие годы вторая жена Менделеева, – подсказал ли ему "дидя", – так он звал Андрея Николаевича, – или догадался сам, но букет он подарил Любе, которую держала на руках няня. Это были первые цветы, полученные ею от своего будущего мужа".

ПРИЛОЖЕНИЕ

МАТЕРИАЛЫ О БЛОКЕ В ОТДЕЛЬНЫХ ТЕЗИСАХ

1. Лицо Блока выглянуло к нам как из тумана. Туманность, бледность, – вообще были его стихиями. Достаточно вспомнить такие знаменитые строчки: "В туманном видится окне". И сам образ красавицы Родины поэт неизменно видел с ее неподражаемой "затуманенной красою". Всё значительное у Блока могло поэтому выступить именно из этого явления природы. Какое колоссальное событие пода-

ется нам, например, из такого утверждения: "И с туманом над Непрядвой спящей...!" Ведь это сама душа Руси, Душа Мира явилась в тот момент Блоку.

Вглядываясь постепенно в облик Блока, начинаешь со временем понимать, что он проступил к нам с лицом какой-то нездешней гармонии. Примечательно в этой связи личное отношение Блока к себе. В одном из своих писем он отмечает: "Знаешь, я свое лицо люблю". (62).

2. О первой своей незрелой любви к Ксении Михайловне Садовской Блок отзовется так:

*Твой вид нестройный, образ бедный
Не поразит души моей.*

В женщине он, следовательно искал особую гармонию, согласие некой внутренней тайной силы в ней.

3. Внутренняя гармония мира была для Блока красотой. Всю свою жизнь он пытался ее отыскать.

*А я всё тот же гость усталый
Земли чужой
Бреду, как путник запоздалый,
За красотой.*

Пока красота нашей земли остается неузнанной, она кажется чужой, а, следовательно, ее красота является тайной. Подобное состояние чаще всего выражалось у него в чувстве: "Любуюсь тайной красоты".

4. Блоку был уже хорошо слышен и различим звук и образ чистой сути бытия, ее подлинной основы. Это он смог легко распознать в ложном огне своей первой любви. О своем пребывании рядом с Садовской он выскажется так:

*Но если б пламень этой встречи
Был пламень вечный и святой,
Не так лились бы наши речи,
Не так звучал бы голос твой!*

5. Блок стал уже открыто замечать то, что приходило к нему "доверчиво из тьмы". До него Андреев еще призывал кричать во тьму, расшевеливать хаос. Результатом такого обращения с тьмой глубь материи у Андреева, расшевеленная им, предстала наконец хаосом бездны. И этот-то хаос в какой-то мере достался и в наследство Блоку.

В статье об Андрееве он отметит эту мысль. Он скажет: "Так вот перекликнулись два наших хаоса (...)"

Однако, держа связь с прошедшим, Блок уверенно пошел уже исключительно своей дорогой, "провидя вечность в глубине". Не бездна, а вечность, то есть идея совершенно определенная и стройная открылась его поэтическому взору. И всё это без всякого взывания во тьму, сходило на него, словно откровение, как "на землю сумерки зимы". И многое, очень многое заключали в себе эти сумерки. Они способны были раскрыться в себе главным:

*На землю сумерки сходили
И вечности вставали сны!..*

Сны вечности – тема особая в творчестве Блока.

6. О Душе Мира, Прекрасной Даме, Блок говорит, что "Она уже в дне, то есть за ночью, из которой я на нее гляжу". Сам Блок, следовательно, находился на кромке ночи и дня. Не мудрено, что всё творчество Блока предстало довольно-таки контрастным образом, на пике своего завершения вызрев до явной формулы: "Черный ветер, белый снег".

Светлое и темное, яркое и смутное отчаянно боролись между собой в душе Блока. И все потому, что он впервые предпринял очень важный шаг по выходу из темной неопознанности глубин Духа, предстающего образом привычной волнующей материи, на свет истинного ее прозрения. Незря самое раннее его признание именно таково:

*Я жить хочу, хоть здесь и счастья нет,
И нечем сердцу веселиться,
Но все вперед влечет какой-то свет,
И будто им могу светиться!*

Добавление. Естество всего строя блоковского творения еще не способно было светиться подобным светом изнутри. Мы не находим изъявленное Блоком наглядно светящимся. В нем присутствует какой-то дальний свет, сулящий только очень слабо войти в глубоко являемое. Отчего всё творчество Блока скорее напоминает некий тусклый свет в отдаленном подвале.

NB! Матовый свет Мандельштама, продолжателя дела Блока, начинен уже был блеском и сверканием камня. Однако кто поистине получил власть заявить о себе, что может светиться подобным светом изнутри, так это Есенин. Вот из кого свет буквально вырвался разноцветными брызгами!

7. Блок пишет в письме к Е. Иванову: "Мы растем в тени, и стебли, налившись, остались блеклыми". (28 июня 1904 г.). Блок еще находился в объятьях ночи, но ему уже виден был свет, граничащий с этой ночью, в силу чего возникло явление тени. В результате недостаток света, всегда тяготеющего вынести себя в цвет, сказался у Блока как в самой неокрашенности языковой стихии. так и в тусклом выражении его лица ("лик мой также стерт").

В первую очередь в глаза могло броситься, что он белёсый. В этой связи слова Есенина о Пушкине можно было бы переадресовать именно Блоку: "Блондинистый, почти белесый, В легендах ставший как туман". Однако Блок был не столько белесым, сколько блеклым, не имеющим яркости. Можно сказать, что Блок был блёкл, и в этой вроде бы случайной игре слов, кроется определенная потаенная связь понятий, указывающих на природу многих подспудных формирований.

Интересно, что фамилия Блока была весьма непривычной для интеллигенции начала XX века. "А то еще какой-то Александр Блок, – читаем мы у Цветаевой, – (что за фамилия такая?). ("Пленный дух").

8. По мысли Блока, всё развитие Души Мира хочет вывести нас в конце концов на понимаемую встречу «с

началом близким и чужим». Этим поэт хочет сказать, что истина, как неопознано ближайшее, лежит для нас весьма отчужденным образом. И вот необходимо это совмещение глубоко потаенного с языком уясненной открытости.

До этих же пор Душа Мира продолжает представлять в облики своего двойного начала: неопознано ближайшего и поверхностно явленного.

9. Из своей ночи Блок зорко уже наблюдал сущность мира, находящуюся в солнечном дне. Отсюда многое у Блока возникает на совмещении темного и яркого. Темно-красный цвет у поэта незря откроется весьма показательным. «Вхожу я в темные храмы (...) В мерцании красных лампад», – сугубо блоковское описание. О тайне, содержащей в себе согласие мира, Блок также отзовется: «Ты, в алом сумраке ликуя...». Пожалуй, в этом выражении заключено целое название для темы: «В алом сумраке».

В самые возвышенные минуты Блок видит сущность именно в этой двойкой окраске. Из письма к Белому мы узнаем, например, о таком признании: «Если бы ты был распят, я бы стоял у креста и смотрел бы *на красную луну в черных небесах* над твоей головой». (разр. – Б.Ю.), 47.

Всё же дальнейшее самораскрытие этой тайны в ее полном свете только предвкусилось Блоком: «Как ясен горизонт! И лучезарность близко».

10. Блок явился в русскую апостольскую литературу поэтом Согласия. Ему грезились глубоко усогласованное в себе бытие. В сущем оно сказывается тайною своих мер, которыми особенно наделена явленность всех вещей. Такое понимание позволило высказаться поэту предельно четко:

*Все бытие и сущее согласно
В великой, непрестанной тишине.*

11. Блок уже, как один из прозорливых поэтов Руси, мог уверенно высказаться вослед таким поэтам как Тютчев и Фет:

12. Особая тема занимала внимание Блока:

*Мне провидится и снится
Исполненье тайных дум.*

Тайные думы – это изведенность первооснов бытия. И эти первоосновы должны со временем проступить и сказаться. Они поэту сняться и поэтом провидятся. Об этом неистово пророчествовал Фет, любимый поэт Блока.

13. Блок в одной из своих строк высказал уникальное по своей красоте и глубине утверждение. И вот разгадка им высказанного может быть сродни тому ключу, с помощью которого способна будет открыться заглавная дверь в его творчество. Вот эта строка:

*Кто уследит в окрестном звоне,
Кто ощутит хоть краткий миг
Мой бесконечный в тайном лоне,
Мой гармонический язык.*

Сразу же хочется ответить, что тот, кто «уследит» и «ощутит», он-то и познает тайную сущность Блока.

Материал к размышлению. Бесконечность тайного лона – это, конечно же, та своеобразная идея, которая была открыта восприятию поэта. И ей, этой идее, присущ был именно тот сказ, касающийся и вещей и слова, что подавался в должных мерах, соблюдая некую общую гармонию.

«Гармонический язык» – важная тема в раскрытии сущности Блока. О своей душе Блок однажды признался в письме к А.Белому: «Часто из нее исходят все только гармонические ощущения». (2 окт., 1905 г.). Из другого письма к Е.Иванову мы узнаем о таком признании: «Кругом много гармонии». (25 июня 1905 г.)

14. Блок – это пробуждение Субъективного в чувстве своего единства. Это пробуждение связалось у него с весной. Весна у Блока стала поэтому той атмосферой, где наиболее внятно заговорила о себе Душа Мира. Эта пора

года была частым гостем в его произведениях. Например: «В сумерках близкой весны», «Весною воздух дышит», «О весна без конца и без краю», «Весна, весна! Скажи, чего мне жалко? Какой мечтой пылает голова?»

15. Всё самое важное у Блока всегда шло из некой памяти лет. «А здесь, как память лет невинных и великих...». Субъективное в Блоке открылось внутри себя неизбывным источником тех глубин, о чем оно знает в себе изначально и хранит его в потаенной форме. Это знание нужно лишь вспомнить.

Можно сказать, что внутреннее Блока напряженно было занято воспоминанием. Образы его стояли в нем в бледных очертаниях.

*Словно бледные в прошлом мечты,
Мне лица сохранились черты
И отрывки неведомых слов,
Словно отклики прежних миров*.*

Глубина искомого предстала Блоку как безмерное воспоминание прошлого. Эта же глубина воспринимаемого может выглядеть и как высота, ибо небо в своей действительности есть углубленной в себя землей. В обращении к таинственной Деве признается:

*В этой выси живу я, поверь,
Смутной памятью сумрачных лет...*

*Субъективное в Блоке мыслило свои пласты ощущаемых идей как целую историю собственных определенных миров. Эти мирами могут быть и миры Горького, и Андреева, и Белого, и Соловьева, – то есть целая цепь уяснения в развитии и становлении Субъективного как такового.

МАТЕРИАЛЫ О МАНДЕЛЬШТАМЕ В ОТДЕЛЬНЫХ ТЕЗИСАХ

1. Мандельштам признается:

Есть целомудренные чары –
Высокий лад, глубокий мир.

«Целомудренные чары» – нетронутые в опыте подспудные волнительные тайны. Их присутствие ведомо только исключительному чутью Духа. Речь тут следует завести об особых априорных формах существования. Незримые принципы, движущие силы, – всем этим особенно стала богатой поэзия Мандельштама. Его Субъективное стояло ведь у истоков своего подлинного восприятия в сфере ощущения. И ясно, что всё это тайное вдруг повеяло на него «холодком высоким».

И вообще, в приведенных выше словах кроется очень важный подход в понимании эстетики Мандельштама. Глубокий мир у него требует высокого лада. Чем выше, тем стройнее. Муза Мандельштама в этом плане способна выступить настоящим мерилom.

2. Мандельштам настойчиво ощущал в себе потребность в обретении таинственного мира. Этот таинственный мир был для него уже довольно осязаем. Можно сказать, что дух поэта вышел на важнейшую связь с подлинной плотью незримой тайны. Результатом этого родилось у него такое восклицание:

Так вот она – настоящая
С таинственным миром связь!
Какая тоска щемящая,
Какая беда стряслась!

3. У Мандельштама прослеживается не менее дерзкий, чем у Андреева, вызов небу. Вот он описывает «башни стрельчатый свод» в таковых словах: «Неба пустую грудь / Тонкой иглою рань». Очень показательны слова, что у неба – «пустая грудь». Дело в том, что всё содержание окружающего нас бытия часто усматривается как само содержание бытия. Небо награждается у нас званием такого непосредственного бытия, и в нем мы хотим уловить нечто

сокровенное. Всё это ведет лишь к чувственному истолкованию.

На само деле, как верно подмечают поэты, что настоящее небо не есть тем чувственным небом, которое уводит нас в необозримые дали. Настоящее небо выступает как лоно, как условие, допускающее собой всю череду явленческого порядка. И такое лоно находится не где-то над нашей головой (это пустое небо вымышленных проекций), а оно способно корениться лишь в глубине самого Духа. И чтобы разобраться в бытии, необходимо исходить из основ этой глубины, то есть из должных законов восприятия, предписанных этим Духом, а не полагаться на чувственность собственного созерцания.

Добавление. Вопреки свету «однообразных звезд» Мандельштам с упоением приветствует свой «давний бред»! «Давний бред» – это ведь состояние восприятия мира именно изнутри Духа! Такой, так называемый бред, есть формой допуска субъекта к тайному укладу основ бытия. Нельзя поэтому смешивать обычный бред человеческого существа с высоким бредом поэта.

4. Есть строфы, в которых Мандельштам неизмеримо много! Поражает в них большой удельный вес его эстетики. Вот, к примеру, такая строфа:

Курантов бой и тени государей:
Россия, ты – на камне и крови –
Участвовать в твоей железной каре
Хоть тяжестью меня благослови!

Этой строфе впору быть высеченной на скрижалях поэзии Мандельштама! В ней столько сошлось линий его мировосприятия! Глубоко онтологическое, историческое и сугубо эстетическое кровно породнилось в ней. Ни в коем случае нельзя всё это подвести под этическую точку зрения. Благодаря поэту мы изучаем первоосновы бытия, механизмы его работы, точно также как часовых дел мастер

заглядывает в строение циферблата, а не посматривает на готовое время, с которым люди, так или иначе, согласуют ряд своих моральных или аморальных поступков. Подобные свойства принадлежат пенатам совершенно другого ведомства.

Строфа эта даже не об исторической миссии России, хотя о ней надо говорить, но говорить особо и в свое время. Речь в этой строфе идет о тех условиях, априорно допускаемых Духом, которые позволяют вообще существовать бытию. И, в первую очередь, дело тут касается неизбежного закона Тяготения.

Мандельштам, как никто, глубинно ведал об этом законе. О нем мы будем говорить не раз, касаясь его творчества. Он гласит предельно просто: всем вещам бытия присуща Тяжесть. Кстати говоря, никто до Мандельштама в области, разумеется, Слова фундаментально не выявил этот закон. У Горького, например, вещи тяжелы, но необходимо, не в качестве закона Тяжести и связанного с этим дальнейшего проявления природы вещей. Истинным певцом Тяжести стал Мандельштам, то есть певцом Тяжести как субстанции, как важнейшего условия существования вещей.

Вес камня поэтому, исторический вес России, – всё это явления одного онтологического рода. Он неизбежен как сам закон, как сама природа. Следствия такого закона, такого положения вещей порождают целый мир, каким он только и может быть. Мандельштам лишь констатирует этот факт. «На камне и крови» – подлинно диалектическое развитие всего сущего.

5. О связи Мандельштама с Блоком надо говорить очень тонко и основательно. Это не была связь, лежащей на поверхности, как это прослеживается у Горького с Андреевым или более возвышенно как у Блока с Соловьевым. Есть связи сугубо художественно-эстетические, вскрытие которых отчего делает их куда гораздо заманчивее. Вот

такая связь и образовалась в случае с Блоком и Мандельштамом.

Своеобразную связь между музыкой революции Блока и «Шумом времени» Мандельштама приводит, например, критик Ю. Айхенвальд. Вначале он оговаривается, что «каждое время имеет, действительно, свой шум...»; и далее: «Надо объяснить, в интересах истины и истории, отчего над смертным ложем блоковского поколения, как это провидел сам поэт, «взвилось с криком вороньё» и этим криком вороньим и шумом своим диким заглушило истинную речь России, исказило ее слова, надолго испортило ее дела...».

Также и Д. Святополк-Мирский с точностью подметил, что «Шум времени» Мандельштама начался с полужитаты Блока «Рожденные в года глухие...», а именно: «Я помню хорошо глухие годы России».

6. Тон парадности и торжественности был у Мандельштама выражением чувства высочайшей организованности. Это ощутилось в нем еще 7-8 лет от роду, когда он с няней ходил смотреть на муштру морских гвардейцев, вышагивающих по «никогда не езженной мостовой». («Шум времени»). Мостовая вообще в этом свете восприятия могла ощущаться впоследствии Мандельштамом исключительно как праздничная. Достаточно вспомнить: «И мостовая праздничная глухо / Ленивые подковы отражала».

Торжественность стиля у Мандельштама – результат того Субъективного, что прояснилось в себе до первоначальных девственных законов мироздания. («Есть целомудренные чары!»). Дух Мандельштама начинал делать в нем только свои первые робкие шаги. И духу его, конечно же, отозваться могла только та слаженная музыка, которая была четко-регламентированной, суровой и строгой, наподобие того, что он слышал в детстве, когда играл военный оркестр. И вот то, что было услышано Блоком как «музыка

революции», Мандельштамом было расслышано как военный марш. Удивительно, что этого до сих пор никто даже не заметил, а не то чтобы дал этому хотя бы какое-то диалектическое объяснение.

Кстати говоря, идя глубже, можно сказать, что блоковская знаменитая Вечная Женственность тут у Мандельштама получает более осязаемое присутствие, найдя свое разрешение в контексте законов «целомудренных чар». Такая девственность уже в открытую оналичивает себя, проступая наглядной природой своих подлинных устоев, а не в иносказательной дымке как это было у Блока.

Понятно, что вышеизложенное выявление требовало соответствующего церемониала. Всё это спешит нам напомнить происходящий в часы Средневековья величественный прием царственной особы: громоуханье литавр, звуки труб. Блок, кстати, как и Мандельштам питался этим мироощущением Средневековья. Но если Блок на этом царственном балу предстал как доблестный рыцарь, то Мандельштам скорее походил на одного из участников оркестра, скажем, на того же трубадура. Даже в этом прослеживается их тайная диалектика, так как быть рыцарем в организации музыкального строения, это далеко не то, что быть непосредственным исполнителем исходящего звучания. В самой душе Мандельштама, без сомнения, играл этот ратный бравурный марш.

Так что не зря Мандельштаму сызмальства грезились о чем-то пышном и торжественном. «Мне всегда казалось, что в Петербурге обязательно должно случиться что-нибудь очень пышное и торжественное», – отмечает поэт в своей изысканной прозе «Шум времени». И это «пышное и торжественное», по верному слову В.Вейдле, таки «случилось в Петербурге, это поэзия Мандельштама».

NB! К этой теме уместным будет эпиграф из самого Мандельштама, а именно: «Да и какое мне было дело до гвардейских праздников, однообразной красоты пехотных ратей и коней, до батальонов с каменными лицами,

текущих гулким шагом по седой от гранита и мрамора Миллионной?»»

7. Манделъштам заметно продолжил дело Блока в плане построения космоса из хаоса. Ведь если Блок только провозглашал о фигуре зодчего и возводил при этом лишь воздушные замки, то Манделъштам уже был этим зодчим и сооружал силою своего искусства нетленные здания доступного ему бытия. Разговор о начале созидания, то есть об атмосфере хаоса, из которого ему предстояло вывести нечто незыблемо стройное, должен будет у нас произведен весьма обстоятельно.

В первую очередь необходимо определиться, что представляет собой этот хаос? Хаос состоит в том, что всё чувственно являемое берется Субъективным в непосредственном виде, то есть как простое свойство ощущаемого. Субъективное же в этом ощущаемом должно будет найтись в нем как своим, то есть узнатья в себе как Идею. Этот процесс восстановления Субъективного из хаоса непосредственного, где Словом Поэта вносятся в явленческий мир основные формы и принципы существования бытия, именно и можно назвать процессом построения космоса из хаоса.

Манделъштам в этой связи должен был испытать конкретное наличие хаоса. И всё это было к нему столь близко, что получило свое разрешение в самой его генородной области. Мы имеем ввиду происхождение Манделъштама, который самолично означился им как «хаос иудейский».

В этом понятии мы уже способны рассмотреть не то нечто расплывчатое, что было у Блока, а именно: хаос вообще, а хаос в некоей форме конкретного существования. Такой хаос есть присущим субъекту изнутри, находится в нем самом, а не носится над ним абстрактными туманными высями. Отсюда характер предмета исследования становится намного ближе Духу, а значит работа, производимая им, ожидается осязаемей и продуктивнее.

Мандельштам вспоминает книжный шкаф в его родительском доме. И мироздание этого шкафа, по словам поэта, в нижнем слое своем начинался именно «иудейскими развалинами». Юному отроку он прямо напоминал руины. «Рыжие Пятикнижия с оторванными переплетами, русская история евреев...», – впоследствии вспоминал поэт и заключал такой вывод: «Это был повергнутый в пыль хаос иудейский».

NB! Тема: «ХАОС ИУДЕЙСКИЙ».

8. Слово в творчестве Мандельштама звонко вступило в «каменный век своего существования».

9. Мандельштам был выразителем Божественной физиологии. Часто в критике это приписывается акмеизму. Увидеть глубину простой вещи – вот что было лозунгом этого течения. Однако путать чисто эстетический подход в этом деле с подлинно онтологическим – это просто не понимать суть этого дела. Великое делание Мандельштама и напыщенное возделывание вещей акмеистами – явление не однородного плана. Мандельштам о глубине вещей говорил от имени устоев бытия, тогда как акмеисты пытались угодить своему главному направлению: выставить обыденную вещь в каком-то неожиданном ракурсе.

Добавление. Справедливости ради, уточним, что акмеизм, как и символизм, также выражали свою онтологию Духа, но это было в значительной степени меньшее и общее явление, чем уникально-частное явление Мандельштама.

Речь о Мандельштаме поэтому это речь о начальных и зыбких еще законах бытия. О законах, а не о вещах! Всё настоящее, следовательно, кроется в глубинных законах данной нам очевидной реальности. Не стоит, стало быть, выискивать эти законы где-то за пределами этой реально-

сти. И в этом смысле Мандельштам – акмеист, но онтологический акмеист!

Мандельштам оттого недолюбливал символизм с его нарочитой прогулкой в «лесу символов». В противовес этому занятию он предлагает зоркое углубление в «более девственный, более дремучий лес», коим, конечно же, является «Божественная физиология, бесконечная сложность нашего темного организма». («Утро акмеизма»).

Сам Мандельштам, очевидно, не ведал до конца своего отличия от акмеизма. Ведь он не знал как ученый, что он занимается изложением законов бытия. Как сказал Набоков о вдохновении поэта: «Молния не тратит времени на объяснение метеорологических условий». («Николай Гоголь»). По духу эстетика акмеизм ему была просто наиболее близка. В силу этого он и брал свое Слово от имени этого течения, хотя само Слово было у него от имени основ бытия, чрезвычайно весомое и самостоятельное.

10. Мандельштам – М. Шагинян: «Вы всегда бранили меня за то, что я не слышу музыку материализма, или диалектики, или все равно как называется». Последователи материализма почему-то думали, что они постигли сущность диалектики. Они думали, что если они обозначат свое тусклое течение как «диалектический материализм», то этим они нечто выразят. Однако понятие диалектики они бессовестно похитили у Гегеля и как куцый тряпичный хвостик хотели его приспособить к своей ослице материи, об истинной природе которой они ничегошеньки не смыслили. Диалектика обязательно должна была быть диалектикой чего-то. Но если она у господ таких горе-мыслителей была диалектикой материализма, то чем тогда она была на самом деле? Диалектикой трех смехотворных законов, которые они выжали из всей богатейшей системы Гегеля? У Гегеля диалектика была на своем месте, ибо она была диалектикой исключительно того, чего только она и

могла быть, а именно: *диалектикой понятий!* Всё остальное – философическая галиматья и высокоумное бляенье!

В таком свете понимания ясно, что тонкий слух Мандельштама, поставленный на беспримерное восприятие токов бытия, никоим образом не мог услышать абсолютно придуманную музыку материализма. Он слышал особую музыку марша. Его дух подспудно ведал, что есть некое потаенное бытие, которое хранится в области Субъекта, как носителе условий всего возможного. Нам не дано нечто вне нас. Всё получает свою возможность только из Субъекта. Тему, затронутую в письме к Шагинян, Мандельштам поднимает затем в своем «Путешествии в Армению». Там он, в частности, отмечает: «Материальный мир – действительность – не есть нечто данное, но рождается вместе с нами». (т. 2, с.423).

11. «Традиция культуры для Мандельштама, – отмечает жена поэта, – не прерывалась никогда...». Он чувствовал ее хронометрическое становление. И если Блок провозглашал целые загадочные миры, углубляясь в них по-особому, то Мандельштам, словно опытный археолог, вскрывал уже конкретные пласты исторических периодов, что на самом деле и представляли собой эти особые миры, следующие друг за другом.

Субъективному Мандельштама уже открылась эта диалектическая связь времен. Об этой его способности восприятия надо будет говорить отдельно. Однако то, что исторический ход событий был последователен, и он находил свой особый отклик в Мандельштаме – это неоспоримый факт. Идя этими ступенями истории, он точно углублялся к первоистокам бытия. Это было его некой нитью Ариды: Европа – Рим – Греция – «Хаос Иудейский». Субъективное в нем должно было прийти к своему подлинному началу. Не к тому началу, что лежало до сих пор в сознании его предшественников (Горьком, Андрееве и да-

же Блоке), находясь в состоянии непосредственного измерения, а к измерению того, что собиралось ввестись откровением от имени самого Субъективного как такового. Такое Субъективное должно было заговорить у него с чистого листа. Ему недопустимо было возиться с непосредственным материалом: копаться в нем, перемещать, пере-страивать. Глаголы бытия оповестить должны были об изначальных законах своего строения, облекаясь при этом в подходящие для себя одежды бытового. В этом вся сущность ключевого поворота в истории русской словесности. И надо сказать, что к этому истоку ключевого поворота Мандельштам-таки дошел даже чисто исторически. Последним этапом в уже вышеприведенных ступенях углубления для Мандельштама оказалась, конечно же, древняя Армения. «Для Мандельштама приезд в Армению был возвращением в родное лоно – туда, где всё началось, к отцам, истокам, к источнику». («Воспоминания», Н.Я. Мандельштам).

12. Л.Е. Пинский считал, что «Разговор о Данте» Мандельштама был отчасти и его «Разговором против Блока». Вернее сказать, не против, а в дополнении Блока. И вообще вся поэзия Мандельштама есть именно подспудное соперничество с Блоком.

13. «Внешняя, поясняющая образность, несовместима с орудийностью». («Разговор о Данте»).

14. Камень формируется под влиянием погодных условий. Прогуливаясь Черноморским побережьем, Мандельштам особо обратил внимание на «выбрасываемые приливом» камешки, которые оказали ему «немалую помощь» в созревании концепции в его «Разговоре о Данте». «Я откровенно советовался с халцедонами, сердоликами, кристаллическими гипсами, шпатами, кварцами и т.д.», –

признается поэт. И вот именно в это момент он понял очень важную мысль, что «камень как бы дневник погоды, как бы метеорологический сгусток». Отсюда, с этой высоты понимания, открылась Мандельштаму и целая концепция развития исторического облика Земли, в котором «все геологические изменения и самые сдвиги вполне разложимы на элементы погоды».

+ «Камень – импрессионистский дневник погоды, накопленный миллионами лихолетий; но он не только прошлое, он и будущее: в нем есть периодичность. Он алладинова лампа, проницающая геологический сумрак будущих времен».

Примечательно, что Блоку присуща была лишь стихия этого метеорологического климата, эта воздушно-капельная среда (туман), способствующая образованию камней разного рода происхождения. И вот гигантский преемственный шаг вперед – из формы рождается ее содержание, из пены – Афродита: КАМЕНЬ!

Добавление. Если Субъективное в Блоке впервые обзавелось, подобно планете, своей собственной атмосферой, то у Мандельштама всё это обрело уже само тело планеты, то есть твердь Духа, нашедшее свое выражение в образе Камня.

15-а. Мандельштам немислим без ощущения тверди, без той прочности в ощущении, которая открылась ему в породе камня. Камень – только образ этого ощущения, а не сам по себе камень. Камень как субстанция («булыжник под руками зодчего превращается в субстанцию»), Камень как простейший элемент, из чего выстраивается картина бытия. Но тут для дальнейшего понимания необходимо объяснить очень важную мысль.

Несмотря на огромный шаг вперед, проделанный Мандельштамом от воздушной среды Блока к природе Камня, все же и это образование выступило еще лишь некой условностью, то есть чувственным фетишем той подлинно

живой тайны, что лежит в основе основ. И в этом смысле реальность мандельштамовского бытия скорее походила на сказку о Каменном Цветке. Внутри такого волшебного Камня таилось нечто гораздо большее и значимее.

Следовательно, Каменный Цветок у Мандельштама должен был со временем расцвести своей подлинной природой, а именно: свойством идеи. Камень Мандельштама надо было расколдовать. И это сделал Есенин. И если Мандельштам в свое время стал окаменевшим Блоком, то Есенин по праву предстал как расколдованный Мандельштам!

Без учета этого очень трудно будет рассматривать всю эстетику Мандельштама относительно понятия Камня.

+. Как известно Блок, постигая гармонию бытия, вышел на чувственную идею Вечной Женственности, доставшейся ему, правда, еще от В. Соловьева. В Каменном Цветке, следовательно, эту Женственность мы можем воспринять как заколдованную. Во всяком случае такая связь онтологически вполне способна проследиваться. Видеть тайну бытия не просто в женском лице, а в том, что в ней может просвечивать, ее заколдованность, ее заключенность как Цветка в Камне, – вот, что, в общем-то, руководило воображением автора «Прекрасной Дамы». В связи с этим уместно будет привести один такой показательный пример.

Тайну Женственного Блок лицезрел и в образе Моно Лизы. Примечательно, что он при этом с упорной наблюдательностью углублялся в него, словно стараясь заметить, что стоит за этим образом. Указывая однажды С. Соловьеву на задний план портрета Джоконды, Блок попросил обратить его внимание на виднеющиеся там «скалистые горы». «Всё это – она, – заключил он, – это просвечивает сквозь ее лицо».

Этот пласт в Ней так и не смог затронуться Блоком. Он лишь интуитивно чуял его. Дело «скалистых гор» в Джоконде перешло в руки Мандельштама.

16. Рост количества движения раскрывается массой. Этой весомой массой у Мандельштама стала плоть слова. В его поэзии мы впервые услышали голос материи, соответствующий понятию Субъективного, а не той материи, что дана нам в непосредственном ощущении, как нечто вне нас существующее, само по себе. Такая материя, следует сказать, была еще весьма загадочной духу Блока, и ему это таинство представлялось не иначе как мистерией. У Мандельштама же подобное явление достигло точности науки: Дух в его поэзии увенчался величинами, открытыми в физике.

С.А. ЕСЕНИН – ПОЭЗИЯ БЕСПРАВИЯ

«НОВЫЙ ГОВОР»

(ОПРЕДЕЛЕННЫЕ ПОЛОЖЕНИЯ В ОТДЕЛЬНЫХ ТЕЗИСАХ)

1. В Есенине открылся какой-то особый вид ясности сущего. Незря, подыскивая себе псевдоним, он хотел первоначально назваться Ясениным. По воспоминаниям Н.А. Сардановского, он считал, «что по-настоящему правильно его фамилия от слова «ясный». («Воспоминания современников», т.1, с. 132).

Этимологически слово «ясный» образовано от корня *es*, что в славянских языках принял вид *яс-*. Следовательно, фамилию Есенина точнее выводить не от производной «есень», что в дальнейшем стало основой слова «осень», а от производной «ясень», что послужило основой слова «ясный». Эту неимоверную ясность и заключал в себе Есенин, как в стихах, так и во внешнем облике.

У Е.М. Хитрова мы читаем: «Стихи его всегда подкупали своею легкостью и ясностью». Однако мы ставим вопрос: ясностью чего? Ясность в Есенине была не простой ясностью обыденного, а открытостью тех в глубине совершаемых принципов, которыми исполнен наш мир.

ДОБАВЛЕНИЯ.

1-А. В.С. Чернявский описывает как однажды к нему, стоящему с поэтом Ивневым и Ляндау, впервые подошел, назвав свою фамилию, Есенин. «Нам послышалось не Есенин, а Ясенин, – вспоминает он. – И мы невольно произвели эту фамилию не то от «ясности», не то от «ясеня» (...).» («Восп. совр.», т.1, с.159).

1-Б. Ясность Есенина была светящейся. «Он весь светился юностью, – вспоминает Д.Н. Семеновский, поэт и прозаик, – светились его синие глаза на свежем лице с девичьей, нежной кожей, светились пышные волосы, золотыми завитками спускавшимися на лоб». («Восп. совр.», т.1, с.154).

1-В. «В нем светилась какая-то приемлющая внимательность ко всему, он брал тогда всё как удачу (...).» («Восп. совр.», т.1, с.159). В Есенине всё уже заработало с той ясностью, с которой Блоку приходилось работать лишь местами, в минуты особых подъемов и озарений. Отсюда у него и рождались подобные строчки, предвосхищающие весь есенинский строй:

Принимаю тебя неудача

И удача, тебе мой привет...

И – заключительное:

Узнаю тебя, жизнь, принимаю!

И приветствую звоном щита.

Неслыханное узнавание жизни в Субъективном открылось в полной мере только в Есенине.

2. С Есенина началась осваиваемость бытия в его идеях. Если до Есенина Субъективное бралось отыскивать себя в своей природе воспринимаемого как дающееся вначале чем-то иным для себя (Л. Андреев), или смутным

предчувствием своих устоев (А.Блок), или стержневым принципом своего саморазвития (О.Мандельштам), то в Есенине Субъективное впервые выступило от своего собственного лица, наперебой заговорив целым фейерверком из себя подаваемых идей.

Начальная эта форма, кстати говоря, должна была выглядеть весьма хрупкой и нежной. Весь облик Есенина именно и мог появиться исключительно подстать этому требованию. И те, кто знал юного Есенина, в первую очередь, всегда замечали эту особенность. Кожа его напоминала кожу младенца, а выражение лица отдавало чем-то девичьим.

Л.М. Клейнборг о Есенине: «Черты лица его были девичьи».

3. Д.Н. Семеновский о творческой манере есенинских стихов: «Были в них какие-то необычные изгибы и повороты поэтической фразы».

Чернявский хорошо подметил, что Есенин шел «сквозь жизнь в своем шатающемся вечном вихре (...)». Таковой была и походка Есенина. «Он шел, занятно раскачиваясь в разные стороны».

*Каждая задрыпанная лошадь
Знает мою легкую походку.*

+ У Есенина были широкие, размашистые жесты.

4. В Есенине выявился очевидный избыток Духа, строго и мрачно как бы до сих пор копившийся в Горьком, Андрееве, Блоке и Мандельштаме. В Есенине всё это главное как будто враз дало себе прорваться, и оно наконец прояснилось и просияло! Этот избыток сказался и в игривом расположении его духа. «Беспричинное веселье так и брызгало из него», – вспоминает Д.Н. Семеновский, сокурсник Есенина по Народному университету им. А.Л. Шанявского.

5. «Он знал, видимо, секрет, как подойти к собаке. Более того, он знал секрет, как расположить к себе человека». («Восп. совр.», т.1, с.170).

Темой Есенина, вообще, было вступить в должную меру отношения ко всему. Есенин интуитивно ведал некой особой тайной расположения, соотношения. Эта сущность, проявляющая себя в нем, первозданно ищущая свой баланс, по-особенному находила отклик у животных. С тем чутьем, конечно же, которым наделено их восприятие, есенинский подход несомненно был уловлен.

6 «Во всем, что он говорил, было какое-то неясное молодое чувство, смутная надежда на что-то». («Восп. совр.», т.1, с.170). Хотя приход Есенина и составил ту первоначальную ясность искомого, тем не менее добыча глубинного оставалась еще процессом напряженным и длительным. Есенин только ознаменовал начало будущей полной ясности, но для него самого то, окончательное, казалось довольно неопределенным.

7 Городецкий о «Пугачеве»: «Это лучшая вещь Есенина». Можно сказать, что внутри Есенина жил дух Пугачева. Он был исполнен небывалого размаха и пафоса стихийного созидания.

8 Есенин и женщины. «Женщины не играли в его жизни большой роли». («Восп. совр.», т.1, с.153).

9 «Стихи Есенина с первого впечатления поразили всех «настоящей плотью поэтического чувства». Так об этом вспоминает В.С. Чернявский. И это «поэтическое чувство» действительно не было плотью, непосредственно данной в ощущении. Это, говоря языком поэзии, было плотью чего-то нездешнего («душа нездешних нив жилища»), а на языке философии – это явилось плотью свободно и причудливо связанных между собою идей. Оттого-то всё так, до жуткой боли, отдает в Есенине картиной родной

духу, но почти сказочной простому ощущению. Есенин – это красочный сон воображения. («Жизнь моя, иль ты приснилась мне?»).

ДОБАВЛЕНИЕ.

Живая непосредственность ощущаемого в Есенине впервые продемонстрировала то, что она принадлежит не самой себе, а чему-то иному – безмерному источнику, ее порождающему. Понятен поэтому выход Есенина к таким именитым строчкам:

*Не ветры осыпают пуши,
Не листопад златит холмы,
С голубизны незримой кущи
Струятся звездные псалмы.*

Надо сказать, что до сих пор по святой своей простоте наш читатель принимает «звездные псалмы» за обыкновенные холмы и пуши, не ведая, что же стоит за всем этим. Уникальность явления Есенина так и продолжает состоять в том, что он, используя яркий язык обыденных чувств, на самом-то деле вещает нам о порядке ином склада веществ, оставаясь, по меткому выражению Чернявского, «всем чужой и каждому близкий».

Объясняя такую двоякость, легче всего запрятаться за понятие пантеизма. По существу, это надуманное понятие возникло для того, чтобы обеспечить должную связь между не менее надуманным учением о раздельном существовании духа и материи. Есть только Дух, данный себе в своих понятиях, именуемый мыслью, и есть тот же Дух, данный себе в своих ощущениях, именуемый материей. Однако большинство до сих пор придерживаются того мнения, что есть Дух и отдельно от него сама по себе материя. Вот они и оперируют совершенно ненужным понятием пантеизма, чтобы как-то совместить два вышеприведенных понятия, а, в особенности, их отождествить.

Этим совмещением якобы запахло и в Есенине. Но его двоякость зиждется совершенно на иных основах и требует других подходов. Вот почему, говоря о Чернявском, Есе-

нин (скорее всего иронично) сообщает в одном из своих писем: «Он мне объяснял о моем пантеизме (...)».

10. Среда Идеи впервые стала проявлять себя уже в Блоке. Эта среда предстала вначале в воздушно-капельном виде. Туман, сырость – отличительные черты певца «Незнакомки». И мы знаем, что из этой воздушно-капельной среды возможно образование кристалла. Такой образуемый кристалл, с одной стороны, поставил нам поэзию вызревшего Блока, от которого потянуло холодом льда, а с другой – выявил для нас саму природу кристалла, переходящую в область камня, поэтически драгоценного, даря миру Мандельштама. В Есенине же должна была произойти переломная метаморфоза, где из идеи неживой материи камня у него вдруг на свет пробился первый росток живой материи.

11. Первый поэт, к которому пришел Есенин, был Блок, и к нему он «пришел не случайно». (Чернявский). Их связала преемственная тайна глубины. Хотя, казалось бы, эта связующая ниточка, в первую очередь, должна была привести Есенина к Мандельштаму, так как по шкале апостольской лестницы Есенин является наследником Мандельштама.

12. Есенин о себе: «Я не крестьянский поэт и не имажинист, я просто поэт».

13. Появление Есенина в Петербурге из рязанской глубинки напоминало скорее внезапное возникновение некоего сказочного героя. Кудрявого Иванушку, скажем. Все разговоры в столице сводились, по словам М.В. Бабенчикова, только к тому, что неожиданно-негаданно, точно в сказке, в Петербурге появился кудрявый деревенский паренек (...). («Восп. совр.», т.1, с.237).

Такое появление и не могло быть иным. Оно выражало чудо явления живого Духа, живого в том смысле, что он

впервые вознамерился показать себя в работе своей прямой деятельности, т.е. принялся творить мир согласно идеям, подаваемых из себя. Это было сказочно по своей феноменальности! Дух открылся в Есенине по тому свойству, где он есть равным себе по своей глубине, а точнее есть собой в своем характере производительной стихии.

Всё это, несомненно, должно было сказаться и в душе самого Есенина. О своей небывалой силе он был этим же Духом непременно извещен. Чернявский вспоминает о поэте, что «... говорил он о будущем всегда с дерзкой, веселой верой в свою силу и требовательно грозил в пространство кулаком, похожим на длань пророка и щенячью лапу».

В этой связи понятно, почему именно Есенин так властно заявил о своем праве духовного виденья устоев бытия. Он был наделен этим от Духа, который в Есенине заработал всю свою живую силою. Тот же Чернявский отмечает, что «идея избранничества томила его руку зудом мировых размахов (...) он был весь во власти образов своей «есенинской Библии». («Восп. совр.», т.1, с.270).

Сказочная ясность и явленность Есенина наводила окружающих на его сходство с ангелом. Это можно было заметить как на начальном, так и на завершающем этапе его развития. Многим первоначально он напоминал вид кукольных херувимчиков.

В конце же своей жизни Есенин напоминал ангела с разбитыми крыльями. На одном из его выступлений известный драматург буквально выдохнул из себя, глядя на внешний вид поэта: «Боже мой, Боже мой, да ведь это ангел с разбитыми крыльями!».

14. М.В. Бабенчиков отмечает: «Цвет – первое, что бросилось мне в глаза при первом взгляде на молодого Есенина». И действительно весь облик его точно нарочно был всевозможно расцвечен: волосы – желтые, глаза – голубые, щеки – нежно-розовые.

А.С. ГРИН – ПОЭЗИЯ ИЛЛЮЗИИ

«СТРАНА ГРИНЛАНДИЯ» (ОПРЕДЕЛЕННЫЕ ПОЛОЖЕНИЯ В ОТДЕЛЬНЫХ ТЕЗИСАХ)

1. «Взгляд стал обширнее, мир – ближе и доступнее. Влечет он меня – весь, как в гости». (т.2, с. 313). Субъективное Грина основательно уже стало вбирать в себя предмет, соразмерный своей собственной природе. Оно вышло на себя как на свойство своих идей. Оттого всё воспринимаемое открылось ему намного обширнее, чем это выглядело до него. И вместе с тем эта обширность предстала и ближе, и доступнее, так как в этом сказалось родное Субъективному начало.

Примечательно в этой связи одно наблюдение Грина касающейся виноградной лозы, высказанное в письме к своей жене Нине Николаевне: «Хороша. На руинах живет и дышит... Вот нарисую я ее, как вижу, будут читать, и будет казаться им, что где-то это в чужой, неизвестной стране, а это тут близко, возле самой моей души и глаз. Важно – как посмотреть...».

Углубление в сущность как будто уводит нас в строй другого мира, бесконечно будто бы отдаленного от того, что мы воспринимаем непосредственно. Однако всё это представляет один мир, восприятие которого зависит лишь от точки зрения.

+ «... сочинительство всегда было внешней моей профессией, а настоящей, внутренней жизнью являлся мир постепенно раскрываемой тайны воображения» (из чернового наброска к «Алым парусам»).

КОММЕНТАРИЙ. Воображение есть то, что составляет основу Субъективного. Оно в нем ведется своим внутренним, мыслит себя свободой своих подач. «Раскрываемая тайна воображения» уже виделась Грином как нечто из Субъективного исходящее, что так, сознательно, никак еще

не фиксировалось Есениным. Кстати говоря, Есенин сам об этом однажды скажет:

*Я еще никогда бережливо
Так не слушал разумную плоть.*

Всё воспринимаемое на самом деле именно является «разумной плотью», так как есть выражением идей Мирового Разума. У Есенина лишь бессознательно производился этот процесс, но его Субъективное далеко еще не вникало в его истоки. Вот только порой он вдруг застывал, вникая происходящему.

Очень важно здесь понять и ту мысль, что воображаемая Есениным Персия, реально нашла себя в дальнейшей эстетике Грина, с его неизведанными землями, получившими своё бытие, именно обосновавшись на чистой силе воображения. Отсюда и понятен тот переход, который состоялся от именитой есенинской «Страны Инонии» к пресловутой «Гринландии». Следовательно, тот, кто пожелает глубже заглянуть в «Страну Инонию» Есенина, должен будет оказаться в невероятной стране, созданной Грином.

2. Матросы на «Филицате» поют песню, где есть такая показательная строчка:

Ты, земля, стала твердью пустой.

У Грина вообще были основательные претензии к Земле. *Земля – это данность определенной тайны существования.* Субъективное Грина наделено было способностью особо переживать эту тайну, опорой чему никак не могла стать система непосредственного восприятия. Непосредственному восприятию такой Земли Грин нарочито противопоставил земли иного склада, в силу чего у него и состоялось знаменитое порождение целой картины неведомого обитания.

Следовательно, пока тайна сущности Земли не открыта, основание ее не найдено, стало быть, такая Земля остается, по существу, «твердью пустой», то есть содержательной, по глубинным идеям Субъективного, не выясненной. В противовес такой невыясненной до времени Земле, пред-

ставляющей собой сушу, – могла выступить, конечно же, только вода, отчего в мировоззрении Грина это и сыграло определяющую роль.

NB. Как и все апостолы русского Слова, Грин нуждался в обретении тверди истинного основания. Такой «твердь» может быть лишь Субъективное, дошедшее до осознания своих последних итоговых подач из самого себя.

3. В рассказе «Сердце пустыни» прозвучали такие слова: «Вы не вошли в эту жизнь, и потому овеяна она странной поэзией». Это можно переадресовать самому Грину, его манере восприятия. Он ведь только намеревался войти в подлинную жизнь бытия, и оттого жизнь в его произведениях стала «овеяна странной поэзией».

4. У Грина идеи воспринимаемого уже выступили гораздо конкретнее, а именно: идеями зримого, слышимого, осязаемого и т.д. Выясняясь в этом своем, Субъективное Грина тяготело подать о себе голос путем производства игры этих идей, берущихся из разных источников. Всё ведь складывается не из того, что мы воспринимаем, находящимся вне нас, а из того, как подало нам это наше Субъективное, открывая для нас любую вещь в образе комбинаций тех идей, что исходят из органов зрения, слуха, осязания и т.д. В силу же производимой Грином нарочитой игры в этой области воспринимаемое становилось ближе к себе, то есть к тому, что всё есть жизнью изъясненных идей, и это они, а не какая-то мнимая материя составляет тайну действующего бытия.

5. Грин в рассказе «Каждый себе миллионер» обращает внимание на то, что всё заключено в самом характере восприятия. Природою восприятия поставляется наш мир, и важен ход в углубление его возможностей. Ведь на самом дне его лежат те идеи и та их связь, что содержат в себе подлинные устои бытия, от имени чего Субъективное каждого апостола Слова жаждет получить свой язык.

Герой рассказа, долго не вкушавший мяса, переживает то, что «вкус этого мяса» явился для него как «совершенно необыкновенный, поразительный и волшебный».

Беркли обращает наше внимание, что смешным выглядит то, что мы якобы едим не продукты, а идеи. Но ведь это только манипуляция в названиях. Идеи, даны в ощущении и восприняты могут быть лишь нашим Субъективным, которое, кстати, их же для себя и подает, а подает оно их такими, какими оно для себя считает нужным подать, отчего ощущения всякий раз у нас может быть разное.

Вся эта произвольная свобода в дальнейшем разыграется уже в Булгакове.

А.П. ПЛАТОНОВ – ПОЭЗИЯ УМЫСЛА

"САТАНА СОЗНАНИЯ"

*(из Части Первой: "ВЕЩЕСТВО СУЩЕСТВОВАНИЯ",
Главы Первой)*

Платонов в русской апостольской литературе явился сменить Булгакова. В силу этого Субъективное Мировой Разумной Воли вошло еще глубже в себя. Субъективное такой Воли в своем углублении в себя вполне готово было уже обнаружиться достаточно развитой разумной стихией. В бездонных недрах этой стихии именно и покоится желанная истина, что хранит себя в Умысле высшего откровения Разума. Всё это в Платонове и попыталось выявить себя, производя являемое сообразно алгоритму разумности.

В Булгакове этот Умысел еще заработал, надо сказать, как слепая и шальная сила, обнаруживая себя произволом власти Разумного. Ибо если у создателя "Мастера и Маргариты" Субъективное, отыскивая и являя природу своей

работы, большей частью упивалось собой, и было властью ради власти, в силу чего всё у него неумемно шалило и резвилось, то уже у автора "Чевенгура" оно постаралось ввести себя в определенные рамки, устанавливая в них особый ход разумных связей. "И когда Вогулов построил копию Вселенной в своей лаборатории со всеми ее функциями, – читаем мы в его фантазии "Потомки Солнца", – (...) Вогулов даже не обрадовался, а только замер у своего механизма-вселенной (...)"

У Булгакова, смеем утверждать, сполна проявил себя анархизм Разума. У Платонова он повел себя как большевистский организатор, изобретающий какой-то свой небывалый механизм. Между ними в этом плане могла бы состояться показательная перепалка, как между двумя писателями соседствующего склада. Заимствованная из рассказа Платонова "Приключение", эта картина была бы такого рода, где в роли вождя анархистов выступил бы Булгаков, а в роли сознательного Дванова – сам Платонов.

" – А сами-то вы сочувствуете идее книги – вечному анархизму, так сказать, бродячей душе человека? – допытывался вождь.

– Нет, – заявил Дванов. – Идея там чепуховая, но написана книга сильно".

Достигать же подобного углубления в сущность вещей способны только сверхчеловеческие силы. И эти силы можно назвать как Божественными, так и дьявольскими. Они просто есть силами, превосходящими человеческие возможности. И Субъективное апостолов русской литературы всегда действовало на пике дарованного ему. Особенно это коснулось таких гигантов измышления как Булгаков и Платонов.

Оба они, но каждый по-своему, чувствовали в себе присутствие вышеописанных сил. "Чтобы земное человечество в силах было восстать на мир и на миры и победить их, – замечает Платонов в рассказе "Маркун", – ему нужно родить для себя сатану сознания, дьявола мысли (...)" На этом нам необходимо особенно остановиться.

Впервые этот невероятный фронт работ, производимый Субъективным в области мысли, где свое олицетворение было найдено им в облике сатаны, по праву распочал в своем творчестве Булгаков. У него он стал развернутой действующей идеей, в отличие от таких зачатков, которые были отчасти у Андреева ("Дневник Сатаны"), или у Блока – тема Демона и т.д. Воланд выступил у Булгакова, пользуясь словами Платонова, уже подлинным "дьяволом мысли". Но он явился с той единственной целью, чтобы в невероятном усилии Разума окончательно уясниться в сложнейшей системе происходящего.

Этот Сатана, или черт, то есть распоясанная в себе власть неуясненной силы, непременно нуждалась в должном укрощении, а, стало быть, и в получении необходимого истолкования. И вот, как наглядное пособие к данному процессу взаимодействия, то есть к той подспудной работе, которая невидимыми нитями связует двух апостолов русского Слова Булгакова и Платонова, находим мы описание того, в каких условиях творил Платонов. Оказывается, что на письменном столе у него непременно "стоял чугунного литья черт с поджатым хвостом и черным чугунным взглядом смотрел, что пишет (...) Андрей Платонов.

Черт привык, что хозяин его сидит за небольшим продолговатым столом и пишет". (Эм. Мидлин, "Необыкновенные собеседники").

Платонов, таким образом, продвигался вперед, сопровождаемый тенью булгаковского присутствия. Субъективное Платонова точно выверялось Субъективным Булгакова.

Б.Л. ПАСТЕРНАК – ПОЭЗИЯ НАМЕРЕНИЯ

"СИСТЕМАТИКА ИСТИНЫ"

(ОПРЕДЕЛЕННЫЕ ПОЛОЖЕНИЯ В ОТДЕЛЬНЫХ ТЕЗИСАХ)

1. Пастернак впервые в прямых словах заговорил о Субъективном. В нем оно попросту теоретически самоузналось и вызрело до Слова о себе. До сих пор присутствие Субъективного, как действующего во всем скрытого закона, во всей русской апостольской литературе XX века только подразумевалось. И вот является Пастернак и с немыслимой доселе высоты заявляет о Субъективном с должной научной достоверностью доктора Фауста. Кстати сказать, весь внутренний облик Пастернака довольно-таки наглядно олицетворял собой прославленного героя Гете.

В своей программной статье "Бессмертие и символизм" весь явленный мир он насквозь пронзает одной-единственной фразой: "Субъективность – категориальный признак качества". Это говорит о том, что всё качество по своему категориально означено Субъективным, и потому всегда находится размещенным и взятым соответственно его повелениям.

2. Субъективное в Пастернаке стало уже проявляться в должном законе своих принципов. Это и особый закон восприятия – "субъективный лабиринт", это и своеобразный закон развития – *действительность, предваряемая в своих догадках*, – это и "систематика истины", и "глубь единств", и "заявленность качеств", – словом, всё то, что шло у него из глубин Субъективного как вызревшего понятия, а не так, как это доселе было у Булгакова и Платонова, где всё утопало или в анархии стихии или в установленном наобум порядке.

3. Поэт Пастернак выступил на самом деле с целым учением о Субъективности. В связи с этим он проводит очень важную мысль, что качества, то есть, в его же интерпретации, "живые содержания" должны приводится в соотношение, руководствуясь не порядком во времени, а сообразуясь с единством значения. "Живые содержания" приводятся не ко времени, но к единству значения". ("Символизм и бессмертие").

4. Принципиально важным есть то высказывание Пастернака о Субъективности, что она есть самой себе принадлежащей силой, и человек есть только потому, что есть она. Говоря о героях истории, он выдвинет уникальный афоризм, гласящий следующим образом: "Нечеловеческое лежит в основе вашей человечности". ("Черный бокал"). И вот, чтобы этому афоризму достичь абсолютной формы, необходимо изменение лишь одной буквы в одном слове. По нашему убеждению, этот вселенский принцип, высказанный Пастернаком, пронизывает собой не только героев, но и всех тех, кто принадлежит к разряду человеческих существ. Он должен звучать так: "Нечеловеческое лежит в основе *нашей* человечности".

Не человек мыслит сам по себе, не его воля проявляет себя, а Вселенское Субъективное в нем. И чем глубже такая Субъективность, представляющая себя в той или иной особи, тем дальше она ото всего того, что именуется у нас чисто человеческим. "Живая душа, отчуждаемая у личности в пользу свободной Субъективности, – отмечает Пастернак в своей показательной статье, – есть бессмертие". ("Символизм и бессмертие").

Наделенным же свободной Субъективностью может быть, по Пастернаку, именно Поэт, в широком смысле этого понятия. Отсюда он выводит формулу: "Итак, бессмертие есть поэт; и поэт никогда не существо – но условие для качества".

Здесь следует немного расшифровать или уточнить. Поэт есть орудие Субъективного, посредством которого

свое надлежащее место получают изъявленные качества. И чем законнее они распределены в своих подачах, тем ближе они к подлинной природе основ Субъективного. Это может быть прослежено в приемах работы с целой системой языка. У Пастернака они выглядят особенно обращающими на себя внимание. Они просто вызывают проникнуться их глубинами в достижении истинных недр бытия.

Таким образом, поэт, творящий поэзию из Свободной Субъективности, то есть из самой себе принадлежащей стихии, дает сбыться в Слове основам бытия, производя тем самым нечто бессмертное в его идеале, оттого, по выражению Пастернака, "поэзия – бессмертие, допустимое культурой".

5. Пастернак представляет Клейста, "ушедшего вглубь единств, учреждаемых в ткани природы ради систематики истины в ней". Можно сказать, что самой глубиной единств учреждена в мире неизбежная систематика истины. Всё управляется ею, хотя в явленческом строе веществ она просто так усмотрена быть не может.

Пастернак сам жил эстетикою такого углубленного восприятия.

NB! Пастернаку следовало бы вместо "учреждаемых" употребить более точное слово "учрежденных", так как систематика истины не производится во времени, а есть данной априорно. Следовательно, можно говорить о глубине единств, учрежденных "в ткани природы ради систематики истины в ней". Тут еще только после слово "ради" опять-таки лучше поставить дополнительно "выявления". "Глубина единств", имеющаяся извечно, учреждена в ткани природы ради выявления "систематики истины в ней".

Видимо, даже такому титану мысли, как Пастернаку, данное высказывание кружило голову, не даваясь в полной отточенности словесной формулировки.

6. Пастернак, обращаясь в письме к Цветаевой, отмечает такую важную мысль: " (...) я стараюсь писать с подлинника. О, как меня на подлинник тянет". (14. XI. 34 г.).

Пастернак имеет ввиду подлинник истинного положения вещей. Такой подлинник глубоко таится в самой природе Субъективного. Пастернак заключал в себе уже такую его силу, что оно обрело в нем свой статус равенства с собой. Поэт почувствовал это сразу, с первых же шагов своего творчества:

*Со мной, с моей свечою вровень
Миры расцветишие висят.*

И Пастернак действительно был готов заговорить уже от имени "откровения объективности" и о "даре тождественности с миром".

7. По Пастернаку, быть поэтом – это значит быть "вооруженным всем небом", то есть быть наделенным всем таинством посвященности в наполняющую поэта стихию.

8. Субъективное Пастернака настолько было вызревшим в себе, что определилось для себя в целый закон особого мировосприятия. Если до сих пор, до Пастернака, два его ближайших сподвижника, а именно: Булгаков и Платонов действовали в области Субъективного довольно-таки стихийно, то в явлении данного случая всё уже принялось претвориться в некую строгость и системность. Это предвещало невиданные картины. Незря Пастернак в самом начале своего пути так и провозгласил:

*И как в неслыханную веру
Я в эту ночь перехожу.*

Его воспринимаемая мощь бытия действительно предстала неслыханной.

9. Всю жизнь Пастернак тянулся к простоте, то есть к тому, чтобы то, нечеловеческое, лежащее в свойстве законов Субъективного, повернуть лицом человеческих свойств. Субъективное в нем властно заявляло о себе сво-

им особым языком. Этого нельзя было не заметить. Манера изъясняемости у Пастернака действительно выглядит для многих людей какой-то не по-человечески странной. Об этом читаем мы и в письме Цветаевой к Пастернаку: "(...) Ваши стихи не человеческие: ни приметы (...)". (11.02.1928 г.).

Авторская же исповедь Пастернака по этому поводу звучит в следующем виде:

*Всю жизнь хотел я быть как все.
Но мир в своей красе,
Не слушал моего нытья
И быть хотел – как я.*

Тут имеется ввиду, что тот мир повседневности, который дан нам в обычном непосредственном ощущении, не желал, при наличии Пастернака, оставаться таким же, а устремлен был соответствовать тому, что жило или имелось в Пастернаке. Это были две взаимоисключающие вещи. Мир жаждал взглянуть на себя глазами Пастернака, а точнее: Субъективное в Пастернаке из себя порождало такой мир, который был уже близок к полному равенству с тем, что лежало у него на самом дне, в чем и состоит идея истины мира в его подлинном бытии.

Субъективное в Пастернаке уже хотело выдать миру свой оригинал.

10. Творчество, по Пастернаку, это "способность распоряжаться непрошенным". Какая точная и емкая формулировка!

Непрошенное привходит и наполняет душу, тогда как сознанию только требуется четко и в соответствии определенному тайному принципу, особо присущему каждому художнику слова, распорядится всем этим. Способ распоряжения материалом всегда вел себя в Пастернаке неким "лабиринтным" образом. В разгадке работы этого способа и лежит сама разгадка устройства сознания Пастернака.

11. Русская апостольская литература была предназначена для того, чтобы вскрыть работу тайну работу всё производящего Духа. В этом как-то особенно преуспела одаренность Пастернака. Субъективное в нем стало впервые словно копаться в самом себе. Можно сказать, что Пастернак выступил собственным комментатором своего подхода к искусству. Критик и художник возвысились в нем вровень друг другу. (Кстати говоря, слово "вровень" частый гость в его произведениях). В связи с этим вполне могло показаться, что сам величественный рост Пастернака в русской апостольской литературе также стал вровень венцу ее развития. Ведь неслучайно смерть Пастернака подвигла даже такого знатока русской литературы как Н. Вильмонт высказаться о ней в таком ракурсе, а именно: "(...) от нас ушел гениальный художник, последний большой поэт современности". Хотя еще оставались такие фигуры как : Ахматова, Ахмадулина и Бродский.

12. Речь Пастернака напоминает целое лесное словесное насаждение, стежками которого только и можно, долго блуждая, выбрести на какие-то отдельные слова и даже целые фразы. О французской гувернантке, например, говорится: "Имя ее было утрачено совершенно, и Женя не могла бы сказать, среди каких слогов и звуков можно на это имя набрести". ("Детство Люверс").

13. Субъективное в Пастернаке предстало в работе своего основного закона: вначале оно должно было найти себя в своих догадках о себе, то есть в заведомо предположенном материале, и только затем впоследствии выйти на себя в своем подлинном облици. Эта несказанная вызреваемость Пастернака в процессе становления своего Субъективного весьма очевидна каждому. Примечательны в этой связи предельно простые слова Пастернака Зинаиде Николаевне (тогда еще жене Нейгауза), взятые из книги Н. Вильмонта: "не старайтесь привыкать к моим стихам; они этого не стоят. Я напишу другие, где всё будет понятно".

Пастернака однако ни в коем случае нельзя делить на раннего и позднего. Он своеобразно целостен. Выражаясь ближе к его эстетике, можно сказать, что он был *биографически историчен*, ровно как и всё, что он мыслил, было именно таковым.

ДОБАВЛЕНИЕ. У Пастернака, смеем утверждать, было Субъективное с изъяном, так как совершенство соединилось у него с предпосланным себе несовершенством. К слову сказать, ничего подобного не удастся нам застать у Ахматовой, у которой Субъективное, продолжая дело Пастернака, во всем предстало ровным и монолитным.

Упомянутый нами, так называемый "изъян", осознавался и самим Пастернаком. В разговоре с Н. Вильмонтом он, в частности, высказался так: "Мне кажется, всему, что я успел написать, присущ какой-то прирожденный изъян".

NB! "Прирожденный изъян" – звучит как тема и требует особой разработки. Пастернака всю жизнь сопровождала боль одного физического недостатка. Не в этом ли еще отразился вышеуказанный изъян? Однажды над ним, шестилетним мальчишкой, пронесся взбесившийся табун, вследствие чего у него была сломана одна нога. Когда она срослась, стал очевидным ее дефект – она оказалась на несколько сантиметров короче другой. Пастернаку довелось всю жизнь носить обувь с одним утолщенным каблуком. Что это, как ненаглядное выражение изъяна, сокрыто присущего в общем-то в уравновешенной позиции субъекта.

Информация к размышлению. В чем секрет того, что Пастернак, наделенный такой мощью органа мысли, что был только под стать объему головы лошади (ср. у Ахматовой: "Он сам себя сравнивший с конским глазом"), вдруг очутился именно под летящими лошадьми? В это содержится какая-то мистическая связь. Мистическая в том смысле, что в ней глубоко упрятана определенная связь идей. В эту мистику заманчиво заводит нас сам Пушкин, который в своей "Песни о вещем Олеге" навеки отпечатлел универсальный принцип: "Но примешь ты смерть от коня

своего". Он открывает путь к пониманию в случае с Пастернаком.

В Пастернаке должен был обнаружиться изъян. Но так как всё в нем, вся работа основных принципов поднялась у него до работы *вровень*, то данный изъян мог произвестись исключительно соответствующим себе образом. Так оно и случилось. Нечто глубочайшее в Пастернаке, образ стремительности и интеллектуальной мощи, получившее в нем свое сходство с головой благородного животного, вынуждено было *принять* некое высшее вменение от сородственного же себе.

14. Как-то умудренней с годами понимаешь высказанную Пастернаком общеизвестную поговорку, получившую законное место в одном из его величайших стихотворений, а именно: "Жизнь прожить – не поле перейти". ("Гамлет"). Дело в том, что идя пространством его произведений, действительно, как бы вовсе не ощущаешь под ногами никакой земли, а передвигаешься по строчкам, словно по бревенчатой кладке навесного моста, где всё играет и ходит в разные стороны.

Элементы мира, творимого искусством Пастернака, по существу, не были обычными составными повседневности, а всякий раз любовно и с вымыслом производились его Субъективным. Интересно в этой связи замечание поэта Кузмина в его отклике на повесть Пастернака "Детство Люверс": "И как далека от протокольности при всей своей подробности описательная часть этой повести".

Отсюда и вывод: Пастернака прочесть не по полю прогуляться, а пройти по тайным кладкам его души.

А.А. АХМАТОВА – ПОЭЗИЯ БЛАГА

*(из Части Первой: «ВЫШНЕЮ СИЛОЙ»,
Главы Первой «ЧИСТОТА ВНИМАНИЯ» (ПАСТЕРНАК))*

Я видела их обоих вместе –
Ахматову и Пастернака.

Л. К. Чуковская

1. «Сумасшедшая липа»

Глубокая идея в Пастернаке нашла свое достойное продолжение в Ахматовой. Пастернак был всего на восемь месяцев моложе Анны Андреевны. И, казалось бы, проходя совместно, буквально рука об руку творческий путь, два эти поэта скорее должны были стать творцами какого-то совместного дела. Однако всё здесь выглядит куда гораздо тоньше и сложнее. Весь парадокс тут в том, что оба они совершали то общее дело, части которого все же находились по отношению друг к другу в должном соподчинении. Другую ведь такую пару, вершащую судьбу русского Слова в течение полувекового отрезка времени, но находящуюся под зависимостью закона последовательного чередования, нам, в сущности, во всей истории отечественной литературы XX века даже и близко не сыскать.

Тем не менее та Идея, что всё в себе изначально содержит, проступает именно в тех формах и мере своего развития, что находится всеми избранныками внутри себя безошибочно, независимо от того, насколько близко они идут по жизни плечом к плечу. Живя в одно и то же время, продвигаясь по общему пути сверстниками, каждый из них всё же с большим вниманием обращен только к своему участку дела, который может оказаться то ли продолжением, то ли предвосхищением соседнего. Так случилось и в случае Пастернака с Ахматовой.

Пастернаку определенно предназначалось вывести Субъективность Мировой Воли из самого лона мира Пла-

тонова, после чего Субъективность эта, выросшая из понятия Умысла до Намерения, стала у него наделенной свойствами категорий, заявляющими о себе в виде относительных качеств вещи. Целая наука, созданная на этой почве Пастернаком, произросла затем в его творчестве, что впоследствии и выступила у него под названием «категориального императива». Пастернак поэтому очень сложен для непосредственного восприятия. Буйственный пыл его немалой философской фантазии оттого словно нуждался в том, чтобы можно было войти ему в некое спокойное благочинное русло. К этому всё в конце концов и пришло, что однако не отменило в Пастернаке всего предыдущего неистовства. Но подлинным явлением совершенного спокойствия, по сравнению с пастернаковским метанием, действительно выступила, уже изначально и бесповоротно, Анна Андреевна Ахматова.

Субъективное Воли, содержащееся в Пастернаке только как Намерение, предназначено было к тому, чтобы сущее, в данной ему на то «систематике истины», усогласовалось в своих категориях и нашло себя наконец в Ахматовой как Благо. Благо – это значит наиболее соответственная форма Воли в ее подотчетности определениям Разума. Благость, по сути, и есть откровение Разумной Воли, держащейся твердо своей наступившей уравновешенности, в коей Разум и Воля пришли к своему наиболее благополучнейшему соответствию.

В целом облике Ахматовой неслучайно была разлита некая завидная взвешенность во всем. Ею что-то уловлено и прочно удерживается в неотступном внимании. Поражает глубина и чистота этого внимания. Лучше всего знать об этом было, конечно же, самому Пастернаку. Цветаева однажды вслед ему, уходящему, спросила об Ахматовой, интересуясь, кем она есть по его определению. Пастернак, «оглядываясь: – Чистота внимания» («Световой ливень»).

Жизнь Пастернака и Ахматовой, столь долго делящаяся как их одна общая дорога, по обе стороны которой они выгладели как две ее обочины, или, скажем, как два берега

одной реки, складывалась для них, разумеется, по-разному. Тут было место всему. Не обходилось и без того, что, по существу, в их ровное течение вносилось нечто беспокоящее. Особенно к концу жизни двух поэтов все чаще стали возникать некоторые недоразумения. В критических статьях Пастернака, например, заметно чувствовалось, что Ахматова как-то намеренно обойдена им. Сама Ахматова также гораздо участвовала в своих напаках на соратника по перу. Она никак не понимала, как, мол, поэт мог сказать: «вошла со стулом»? Особенно же доставалось такому шедевру Пастернака как «Доктор Живаго». Невольным слушателем подобных настроений был Виленкин. Однако тому же Виленкину суждено было подготовить Ахматову к вести о смерти Пастернака, и надо было видеть, какими слезами стали полны ее глаза, что, раз заметив это, по словам М.С.Петровых, «невозможно было этого не запомнить» (В.Виленкин «В сто первом зеркале», с.38).

Ахматова, надо сказать, имела с Пастернаком самую кровную преемственную связь. И весть о смерти Пастернака, несомненно, должна была быть получена ею также самым неожиданным особым образом. Она и узнала о ней – до всего того – по зацветшей «совершенно незаконно» у окна ее больничной палаты одной «сумасшедшей липы». Мысли об этом дивном происшествии сложились у нее в такие строки:

*Словно дочка слепого Эдипа
Муза к смерти провидца вела.
И одна сумасшедшая липа
В этом траурном мае цвела.*

(VII. Борису Пастернаку, 2)

Стихия природы, особенно воплощенная в разгуле деревьев, давно соотносилась у Ахматовой с обликом Пастернака. В одном из своих писем еще в 1927 г. она отметит: «Липы, что перед окном, еще совсем черны, клены чуть зазеленели, и весь сад мечется под ветром, как в стихах Пастернака». В рано зацветшей липе, стало быть, увиденной Ахматовой из больничного окна, прочитался некий

давно уже приуготовленный к этому знак. Это знак жизни самого Пастернака, перешедшего в область природы. И он мог даваться в прочтение с такой ясностью только Ахматовой, так как Ахматова стала, сама того не ведая, достойнейшей ученицей Пастернака в плане восприятия категорий сущего, дающих себя в особо заявленных качествах.

Так состоялся их последний и высочайший разговор, на только им понятном языке. Ведь это была та липа, у которой Пастернак за восемь лет до своей смерти, посетив в больничной палате Ахматову, поведал ей тихо о какой-то открытой им тайне. Сказанное было о тайне смерти. Возжженный светильник липы теперь с точностью засвидетельствовал о свершившемся. Природа стала разговорным свойством двух потаенной нитью связанных между собою миров. И это произошло совсем рядом, с такою невероятною близостью:

*Прямо против окна, где когда-то
Он поведал мне, что перед ним
Вьется путь золотой и крылатый,
Где он вышнюю силой храним.*

2. “Тайный огонь”

Пастернак был первым, кто заговорил о сущем как о силе

развивающего себя Субъективного. Мировая Разумная Воля в нем нашла уже оттого равной тому разуму, что принял у него вид категориального императива. Это означает, что миром правит Субъективное, в основе природы которого лежат категории. Эти категории есть понятиями Разумного. Они прямо не кажут себя миру, а свидетельствуют о себе лишь посредством заявленных на то качеств. Связь же категории с заявленным качеством, как было показано еще Пастернаком, самая относительная.

Эта относительность и прочувствовалась Ахматовой прежде всего. Облака, ветер, паруса... что их представляет? Как выйти на ту категорию, что стоит за ними? Не лучше ли вообще опустить эту сомнительную связку и обратиться

к самим чистым категориям? Взор Ахматовой становится зорче к сущему категорий и рассеяней к качествам, что заявлены ими.

Для Ахматовой качество попросту перешло в истаянное состояние той среды, которая полна была незримой обитаемостью категорий. Сквозь иллюзорную дымку этой среды она и зрит их подспудную суть. Пристальность ее в этом деле требует невероятной чистоты и сосредоточенности. Кажется, что она напряжена до последнего предела.

Ахматова оттого словно отказывается от созерцания качеств непосредственного характера. Такое качество – внешний вид вещей, данных в ощущении и, значит, ни к чему большему ее дух не ведущий. Безвыходность такой ситуации некогда еще прозрел Блок, выразив это в следующих знаменитых строках: "Ночь, улица, фонарь, аптека... Все будет так. Исхода нет" ("Пляска смерти", 2). То есть здесь говорится о том, что сколько не иди цепочкой чувственных качеств, на путь истины ты не выйдешь, а только попадешь в порочный замкнутый круг. И это Блок называл Страшным миром. Чтобы по-настоящему выйти на него, необходимо обязательно переопределиться в характере восприятия Сущего. Нужен категориальный дух воспринимаемого в Субъективном, то есть освещенность являемого в его высших понятиях, а не в тех ставших для нас удобоваримых представлениях, что явились к нам порождением природы чувственного. Вторя Блоку, Ахматова именно потому выносит старому, страшному миру такой вердикт:

*В узких каналах уже не струится –
Стынет вода.
Здесь никогда ничего не случится, -
О, никогда!*

Ахматову волновало качество другого характера. Ей необходимо было развить его соразмерно категориям. Пространство такого мира тяготело обжиться подходящего рода явлениями. И Ахматова вся сполна отдалась тому

великому созиданию, что могло привести бытие соответственным ее глубокому нутру.

Произойти же это могло только в том случае, если категория по высшему своему определению стала бы именно отвечающей категории качества. Ведь качество уже требовало от нее своего законного статуса категориальности. И такое ожидалось исключительно в той сфере, посредством чего именно и создается искусство Слова, – это сфера языка. Вот где по-настоящему могла сказаться ищущая себя в соответствии категориальность качества. Подумать только, ведь категория, взятая из сферы языка, подающая себя в определении качества, – это ли не та несбывшаяся мечта Пастернака, в поисках которой так отразился его метущийся дух?! В Ахматовой же, в отличие от Пастернака, застаем мы уже полную успокоенность, так как в ней совершилась найденность искомой категории и в той ее форме, что принадлежит к незыблемым устоям самой речи.

Нам предстоит говорить о категории языка. Категорией языка является часть речи. Однако нас интересует та часть речи, которая бы вполне удовлетворяла понятию качества. Такая часть речи, обозначающая качество предмета, известна нам как имя прилагательное. Вот на ее-то сущность и станет падка наша кудесница слова.

Прочными вещами в ее мире поэтому станут только те вещи, которые будут внесены ею по данному требованию. И требование это – в обильнейшем нагнетании имен прилагательных. На них она именно сделает свою ставку и учредит опору, отчего воздух ее стихосложения покажется нам исполненным какой-то неведомой магией. И хотя имя прилагательное – это еще не то, что показывает вещь как таковую, все же обеспеченность творимого бытия его элементами будет весьма показательна. Мы ступаем по этому миру с опаской и осторожностью в тревоге не оступиться бы.

Ни у одного из поэтов не увидим мы ничего подобного. По ахматовским именам прилагательным проходишь точно по облакам, что с парообразной легкостью высоко

парят в ее строках, плотно прижавшись друг к дружке. Идя ими, чувствуешь всю их глубину и прочность. Вот только некоторые примеры: "пылью желтой и сквозной", "он смешной, незрячий и убогий", "на душистой сапфирной парче"; или более развернутый пример: "Заметает ветерок соленый Черных лодок узкие следы". И в этом сразу чувствуется вся Ахматова. Куда ни повернись в ее стихах, у нее всегда есть где ступить на имя прилагательное.

Надо вообще сказать, что та площадь, которая выпадает нескольким прилагательным на одну строку у Ахматовой одна из самых богатых. То же можно сказать и о целых ее строфах, заключающих в себе сплошной льющийся каскад из них. Например:

*Когда шушат в овраге лопухи
И никнет гроздь рябины желто-красной,
Слагаю я веселые стихи
О жизни тленной, тленной и прекрасной.*

Или еще пример:

*Я несу букет левкоев белых.
Для того в них тайный скрыт огонь,
Кто, беря цветы из рук несмелых,
Тронет теплую ладонь.*

У Ахматовой вообще даже трудно вообразить себе хотя бы одну строфу без употребления прилагательного. Это разнообразие признаков вполне удовлетворяло категорию, что в силу грамматической обусловленности, обозначая качество, всегда стояло на своем сильном месте, внутри чего таился и в самом деле некий скрытый тайный огонь. Этот огонь был потребностью бытия вызревшего в себе Субъективного Разумной Воли.

Несмотря на это приобретение Ахматовой и далее все же руководило желание сделать качество несколько понасушнее. Овеществленное качество – это ведь предел всяческих мечтаний ее! Представьте только: качество, сгущенное до вещи, сосновая смола, застывшая янтарем! Это ли

не уникальная возможность заполнить пространство явлениями, сущими по требованию категории? И Ахматова находит выход. Она делает упор на краткую форму прилагательного. И такая ее находка многое разрешала.

Схожесть краткой формы имени прилагательного с именем существительным весьма ведь примечательна. Иногда эта схожесть достигает даже самого невероятного уподобления. Мы остановимся на одном из самых примечательных примеров у Ахматовой. Она выводит строчку: "Взгляд ее ясен и ярк". Попробуем взглянуть на два последних слова совсем с неожиданной стороны.

Мы знаем, что в их лице приведены две краткие формы имени прилагательного. Однако проезжая такой грамматической дорогой, по-пушкински издали можно уже затревожиться: "...Что там в поле?... пень иль волк?" ("Бесы"). В самом деле, формально это зависит от того, под каким углом зрения мы захотим к этим словам приглядеться. С одной стороны, это слова, образованные от полных имен прилагательных "ясный" и "яркий", обозначающих то-то и то-то. С другой стороны, это слова, почти с точностью совпадающие с написанием имен существительных, как то: "яшень", что обозначает название дерева, и "ярок", что указывает на уменьшительное употребление слова "яр". Вот вам и ощущение субстантивного наличия сущего за счет умелого использования качества. Краткое имя прилагательное фактически ведь абсолютно сбегалось с видом имени существительного!

В лексиконе ахматовской поэзии такому "сородственному" явлению нашлось, поэтому, немалое место. Приведем некоторые примеры из многих мест, где присутствуют формы кратких имен прилагательных. Вот они: "Вечер осенний был душен и ал", "пусть страшен путь мой, пусть опасен", "знаю вкус ее горек и хмелен", "отчего ты сегодня бледна?". Достаточно только привести отдельные слова у Ахматовой в этом плане, как тут же в этом мы узнаем ее неподражаемую руку: близок, чудесен, странен, незвонок, волен и т.д.

Наряду с "окаменевшим" качеством краткой формы прилагательного, походившего очень на существительное, у Ахматовой встречается и богатый ряд такой части речи как наречие. Наречие – это та категория сущего, что явлена обозначать признак действия. Но действия, опять-таки, не того, что призвано показать себя в живой динамике, а того, что застыло в своем движении. Вот оно, это действие, шло, шло и вдруг все обратилось в признак самого себя. Ясно, что для Ахматовой в этом вновь обреталась драгоценная находка, так как субстантивная окачественность (краткая форма прилагательного) была уже ею достигнута, а теперь еще, по сути, достигалась, хотя и застывшая, но все же окачественная действенность.

Примеров использования Ахматовой наречий мы можем найти великое множество. Их численность у нее даже вполне готова соперничать с именем прилагательным. На строки с ними всякий раз невольно натыкаешься, как то: "Улыбнулся спокойно и жутко", "иглы сосен густо и колко", "но хладнокровно и спокойно", "на душе и пусто и ясно". Словом, в целом вся эта картина впечатляет нас неподражаемостью ахматовского стиля.

Не мудрено, что в таком окачественном мире и определенность его параметров могла быть произведена типично по-ахматовски, с тою же категориальной мерою. Величина, стало быть, собиралась показаться не в размерах, а в сути. И суть эта в соразмерности категории самой себе, предполагающей такую протяженность между двумя своими крайними сторонами, что их вправе составить только антонимичные пары качества. И такие пары с легкостью могут быть отысканы у Ахматовой. Обратите внимание, каким аршином обмеривает она все неподдающееся обмеру. У нее есть пары непогрешимых замеров. Отследим их.

ВЫСОКИЙ – НИЗКИЙ ("Высокие своды костела" - "Бухты изрезали низкий берег"); **БОЛЬШОЙ – МАЛЫЙ** ("И стоит звезда большая" - "Как эта земля мала"); **ШИРОКИЙ – УЗКИЙ** ("Завил широкое окно" - "Я надела узкую юбку"); **ТЕМНЫЙ – СВЕТЛЫЙ** ("Темный город у грозной

реки" - "У тебя светло и просто"); СУХОЙ – ВЛАЖНЫЙ ("Плотно сомкнуты губы сухие" - "По влажному весеннему плющу"). И сколько таких пар можно привести в пример у Ахматовой да еще с множеством разных вариантов.

Углубляясь в такой мир, ты прекрасно понимаешь, что тебе из него никак не выбраться, потому что границы его лежат действительно не во внешних очертаниях, а в неизмеримой глубине категориально сущего.

3. «Единственный взгляд»

Зоркий глаз требовался для уловления сущего в этом намагниченном категориями качественном пространстве. Интересен сам поворот головы у Ахматовой при таком взгляде. Смотрит она на сущее как бы вполоборота. Незря Мандельштам с точностью уловил это в своем знаменитом описании портрета Ахматовой в следующих строках: «Вполоборота, о печаль». И она явно глядит на всё словно искоса, будто боясь что-то очень важное спугнуть.

Об этом опыте восприятия сущего хорошо еще некогда высказалась Цветаева. «И стайкою наискосок, – говорит она, – Уходят запахи и звуки». Весь вид направленного внимания Ахматовой именно и говорит о ее зорком сопровождении этой никому неведомой стайки, уходящей куда-то в неизвестность. Примечателен соответствующий этому движению и сам почерк зрелой Ахматовой. Рука ее с точностью верна глазу. Строка велась у нее с медленным уходом в правый угол. Об одном черновом ее стихотворении Виленкин делает для нас такое важное наблюдение, что написано оно было «уже вполне «ахматовским» почерком «наискосок» – строчки лезут вправо кверху». Также и Лидия Чуковская сообщает нам, что почерк ее отличался "строчками, ползущими вверх и направо, забирающими все выше и выше и все правее и правее". ("Записки об Анне Ахматовой", т. 2, с. 100). Так не свидетельствует ли это о том, что Ахматова на каком-то подсознательном уровне

уже схватывала саму природу сущего, вскользь нее проходящую.

Поведанная нам тайна от Цветаевой об уходящих «запахх и звуках» немало, правда, может удивить нас в применении их к ахматовской зоркости. Зрение – это орган, отвечающий за восприятие объектов. Однако речь здесь, конечно же, идет о том, что она способна была уловить своим внутренним чутьем, и под этот разряд вполне могут подходить и запахи, и звуки. Каким же развитым подспудным восприятием была наделена Ахматова, мы сейчас и намерены поделить.

Ахматова находила свою отдушину, как мы уже говорили выше, в обильном использовании имен прилагательных и наречий. Это было у нее нагнетанием качественной среды категориального типа. И вот особенно их наличие позволяло ей неимоверно глубоко сосредоточиться, настроиться на восприятие. Это видно из того, что пара прилагательных или наречий довольно часто размещалась ею на краю строки. С какой целью это делалось? Это делалось совершенно безотчетным образом, но оно удовлетворяло внутреннему Ахматовой, в чем виден росчерк только ей присущего пера.

Приведем для наглядности несколько примеров:

Все равно, что ты *пьяный и злой*;

.....

На покров этот *светлый и ломкий*;

.....

Станет сердце *тревожным и томным*;

.....

Твой профиль *тонок и жесток*;

.....

О сердце любит *сладостно и слепо*;

.....

Вьется путь *золотой и крылатый*.

Последняя строка взята нами неслучайно из посвящения Пастернаку. Ведь именно подход Пастернака способен

нам открыть ахматовскую тайну того, отчего ею приведенные пары качеств ставились чаще всего на конце строк. Оказывается, что, по словам Пастернака, тогда лучше не что выдвигается «на край разгляда». Пара прилагательных или наречий, качественно намагниченная, создавала ей великолепную возможность для подобного образа действия. Слух, зрение и обоняние особенно обострились в тот момент у Ахматовой, и она допускалась к восприятию почти невозможного.

Ахматова обладала поразительным внутренним слухом. «Чутким слухом далекое слышишь», – произносит она. В ее слух всегда готово было вступить все самое тонкое, едва уловимое. Корней Чуковский прекрасно подмечает это у нее. Он пишет: «Вся поэзия Анны Ахматовой есть поэзия еле заметного, еле слышного, еле уловимого». Она слышит всё: и звуки дальнего колокола, и звяканье дорожного отдаленного бубенца («На дороге бубенец зазвякал – Памятен нам этот легкий звук»), и таинственный голос («Мне голос был...») и т.д. Слух Ахматовой, надо сказать, был вообще заполнен весьма волнующими ее, но очень трудно опознающимися голосами. Так она пишет: «Пьянея звуком голоса, Похожего на твой», или: «Был голос, как крик ястребиный, Но страшно на что-то похожий».

Также обстояло дело у нее и с восприятием запахов. То тут, то там мы встречаем в ее творчестве: «Цветов и неживых вещей Приятен запах в этом доме», «Все сильнее запах теплый Мертвой лебеды», «Влажно пахнут тополя» и многое другое. Запах, как и звук, отворял ей дверь в нечто потаенное.

Один только взор превосходил у Ахматовой ее обоняние и слух. Пристальность взгляда у нее за реющими вещами способна нас просто-таки изумить! Ей словно дорог какой-то проникновенный и неповторимый, раз и навсегда данный душе взгляд, на мгновение лишь скользнувший на грани допустимого. В том-то и состоит пресловутый прицел Ахматовой – единожды взглянуть и навеки запечатлеть. И ей бесконечно близка в этом плане жена Лота. Из-

давна та еще пригляделась к тому ряду вещей, в которых что-то особенно прозрела. Именно этим даром сквозного виденья и наделяет Ахматова от себя свою героиню, чтобы она в последний раз посмотрела на:

*... красные башни родного Содома,
На площадь, где пела, на двор, где пряла,
На окна пустые высокого дома,
Где милому мужу детей родила.*

Женщина эта, как известно по преданию, за этот оборот головы была превращена в соляной столп. Однако взгляд ее приравнивается Ахматовой ценою в жизнь. Она так и говорит об этом:

*Лишь сердце мое никогда не забудет
Отдавшую жизнь за единственный взгляд.*

Этот «единственный взгляд» можно назвать у Ахматовой взглядом проникновения в сущность. Вооруженная таким исключительным взглядом сама Ахматова и впускает в себя неспешно всё то, что видит. Ведь всё, что она видит, что-то означает, и ей важно не пропустить это, побольше всего накопив внутри себя и хорошенько запомнив. Процесс зоркого виденья наряду с запоминанием – это же только чисто и исключительно ахматовское. Об этом даре она узнала еще вначале своего творчества. К этому подвигала ее некая внутренняя установка. В ней мы словно застаем вселившимся какое-то всевидящее и всё запоминающее существо. Именно в подтверждение этому и слышим мы такой ее откровенный и взволнованный голос:

*И мальчик, что играет на волынке,
И девочка, что свой плетет венок,
И две в лесу скрестившихся тропинки,
И в дальнем поле дальний огонек, –
Я вижу всё. Я всё запоминаю.*

Запоминание Ахматовой – это какие-то производимые ею узелки на память. Вещь воспринимается и увязывается у нее с чем-то. «Про море слушала, – неотступно твердит ее голос, – запоминала» («У самого моря»). И эта кладовая памяти, конечно же, всегда чревата была у нее возможно-

стью неожиданно развязаться, предоставляя голосу памяти прозвучать всей глубинной сутью своего настоя. И в этом состояло величайшее призвание Ахматовой. Незря же она и сама о себе отзовется с такой исчерпывающей характеристикой:

Я только петь и вспоминать умею.

Б. А. АХМАДУЛИНА – ПОЭЗИЯ ДОБРОДЕТЕЛИ

«ПРАМАТЕРЬ ЛИЛИТ» (АХМАТОВА)

(из Части Первой «РОД ЗАНЯТИЙ», Главы Первой)

1. «И женщина какая-то...»

Предназначение Ахмадулиной состояло в ее довершении начатого Ахматовой. Поэзия Блага сменялась поэзией Добродетели. В этом заключался огромный шаг важнейшего углубления.

Субъективность Мировой Воли, достигшая в лице Ахматовой определения Блага, была той, в чем Воля состоялась для себя выявленной по Разуму степенью утверждения благого. В связи с этим и сопряжена у Ахматовой стала великая важность совершающегося во всем, открытая для значимости понимания. Такую именно Волю, что находит себя успокоенной, повсеместно разлитой в трогательности всего и особой значимости происходящего, принято называть у нас не иначе как благой или благодной. Ведь благое – это значит глубоко себе нечто по Разуму отвечающее. И такой Разум благой Воли, добытый и провозглашенный Ахматовой, со временем собирался торжественно перейти в дальнейшее свое продолжение в лице Ахмадулиной.

Ахмадулина стала воплощением поэзии Добродетели. Добродетель же отличается от Блага тем, что разумное Во-

ли не только глубоко отвечает Мышлению в его самых общих запросах, но и явно начинает выводить себя из внутренних законов такого Мышления. Добродетель, по мысли философии, и есть та форма Воли, где Мышление присутствует не просто обуславливающей, подвигающей к разумной деятельности силой, а тем, что в этом Мышление стало наконец соравным себе. *Мышление в такой Воле уже самоузнается в своих понятиях.* Сущее изначально было заряжено идеей должного перехода.

Самой провидице Ахматовой, познавшей начала и концы, конечно же, не могла не учуться мировая драма этой смены. С некоторого времени у нее начинает вырастать ощущение присутствия внутри нее какой-то другой, смежной и близкой ей жизни. Она отзеркаливается ей как, собственно, личная: то ли не состоявшаяся, то ли мимо нее прошедшая. Это нарастание в ощущении приводило ее к прозрению того, что на самом деле то место, которое ей как бы завещано было занять, заняла другая женщина, чем-то непостижимо подобная ей и даже до невероятности со сходным ей именем:

*И женщина какая-то мое
Единственное место заняла,
Мое законнейшее имя носит,
Оставивши мне кличку...*

(«Северные элегии», 5).

Так Ахматова еще в 1945 году шагнула в то свое заветнейшее зазеркалье, которое никак, ни по каким канонам времени не могло еще допустить ее в себя, но в котором провидчески открылась ей тайна будущей ее преемницы, имевшей в ту пору не многим более восьми лет от роду. Впервые в истории мировой смены русских апостолов Слова так тесно и звукоподобно сплелись названия двух имен. Разгадка этой тайны приходит к нам со стороны самой владелицы второго имени.

Она также чувствовала сходство со своей предшественницей. «Но ее и мое имена, – отзовется преемница, –

были схожи основой кромешной...». Эти имена: АХМАТОВА и АХМАДУЛИНА.

Роднит их основа «ахма» – татарский корень их общего происхождения. Ахматова, заслышав однажды подобное имя, могла, конечно же, сопроводить его только лукавой усмешкой. «Лишь однажды взглянула с усмешкой», – констатирует факт невольная соперница по имени Ахмадулина, имеющая больше прав на «кромешную основу». Ведь, как известно, Ахматова – это всего лишь литературный псевдоним, взятый, правда, Анной Андреевной Горенко по линии рода своей бабушки-татарки. Усмешку-выпад Ахматовой Ахмадулина поэтому достойно парирует в таковых словах:

*Это имя, каким назвалась,
потому что сама захотела.*

И присовокупляя к этому свою правоту, торжествующе завершает следующим образом:

*Что же было мне делать – посмевшей
зваться так, как назвали меня?*

Препириания эти, между тем, лучше всего показывают, как же близкородственно вызрели две рядом стоящие мировые формы, что не только совпали между собой по кромешному корню наименования, но и отличились также немалой тягой к взаимопроникновению. Насколько ведь Ахматова чувствовала, что та, таящаяся в ней желанная жизнь в образе другой, ставшая нам известной под именем Ахмадулиной, была нужна ей, настолько ведь и Ахмадулина не прочь была обменяться жизнью с Ахматовой. Она испытывает, оказывается, к старшей соратнице, хотя и светлое, но глубокое чувство зависти, и это как к периоду ее юности, так и зрелости. «Я завидую ей молодой», – читаем мы у нее, и чуть далее: «...я завидую ей же – седой...». Однако в уста значительно продвинувшегося вглубь восприемника вкладывается все же более зрелое высказывание:

*Но я знаю, какая расплата
за судьбу быть не мною, а ей...*

Жизнь сама их также свела однажды плечом к плечу. Долгое время Ахмадулина ведь никак не решалась на встречу с Ахматовой. Но вот наконец этот час настал. Произошедшее с ними достойно самого пристального рассмотрения.

Сближение Ахматовой с Ахмадулиной было торжественно ознаменовано их совместным выездом на одной машине. Ахмадулина была за рулем, Ахматова – порфириносная пассажирка. Это было потрясающим видом промысла Судьбы! Их видишь словно сквозь волшебную дымку чего-то очень важного. В смутном воздухе такого чудотворного возвышения это не они ли выступают из недр стихотворения Бродского «Рождественский романс»: «И выплывают на Ордынку Такси с больными седоками»? «Больными», то есть с точки зрения обыденности, занятыми высшими воззрениями на жизнь. Простому ведь водителю грузовика, например, они вполне могли бы показаться двумя простыми бабами. Это в лучшем случае. Если же его транспорту вдруг их автомобиль вздумал бы перегородить дорогу, то им бы вообще места показалось мало, и в их адрес наверняка посыпались бы самые обыкновенные ругательства. Так оно и случилось с нашими героинями. Автомобиль их стал препятствием для одного грузовика. И ветер тогда с прискорбием донес к ним слова от разъяренного шофера: «Две дуры – молодая и старая!» («Всех обожаний бедствие огромно»).

Обывателю, встретившему их по дороге, даже и в толк было не взять, что это торжественно движутся две величайшие представительницы форм Мировой истории, воплощенной в Слове, втиснутые в какой-то убогий объем четырехколесной техники. Ясно, что такой нагрузки эта техника просто не в силах была вынести. И если Блок опасался приближения бездушной железной цивилизации, олицетворенной у него в наступлении шагов Командора на бедную донну Анну, как хранительницу всего нерукотворного, то здесь все произошло с точностью наоборот. Ущерб потерпела Командорова принадлежность. Техника дрогну-

ла и окончательно сдалась (заглохла), под воздействием точно вживую явившейся самой той донны Анны да еще с некой напарницей своей – Беллой. Последней-то и предстояло продолжить победоносное продвижение внутренней Идеи, невольно завещанное ей от великой спутницы.

2. «Плющ Эдема»

Субъективное, которое должно было уясниться для себя в разумной Воле, продолжало и в Ахмадулиной держать свою субстанцию, то есть свой предмет, все еще непроницаемо темной. Живая Субъективность, начавшаяся по-настоящему с Ахматовой, характеризуемая тем, что сущее определилось способностью к самодвижению, хранила свою природу в великой тайне, уводящей любого, заглянувшего туда, в головокружительную глубину. Об этом предмете, можно сказать, Ахматова так и отозвалась: “Как тайна, как сон, как праматерь Лилит”.

Подобным сравнением была приведена ужасающая глубина бездонной черноты. Ушедшая во тьму веков библейская Лилит – это ведь не только основоположница рода, но и символ никак непрясяющегося начала. В переносе же на нашу русскую историю это принимало, правда, несколько иной образ. Сплошная тьма объективного, что лежала на самом дне открывающего себя Субъективного, связаться у нас могла исключительно только с основой татарства, что изначально как кромешность предмета предпослана была сознанию Киевской Руси. Тут теперь это вновь восставало с новой силой и в новом качестве. Незря же Субъективность Живой Воли, так желающей для себя раскрыться подлинной объективностью, взяла у Ахматовой свой исток именно как в выходе ее из татарского корня и затем продолжила свой ход в ее наследнице – также представительнице татарского рода. Все это не должно уже нас так удивлять. Татарка у татарки весть взяла. Беспросветная тьма ожидалась быть проясненной.

Олицетворением темного предмета Субъективного Воли стала в поэзии Ахмадулиной ночь. В нее она и погружа-

ется, в первую очередь, “для пущего удобства размышления”. Наследуя в этом Ахматову, увидевшую данное явление как “праматерь Лилит”, Ахмадулина выходит на рассмотрение, близкое к тому. Ночь именуется ею как “глубокий плющ казенного Эдема”. Еврейский вид беспросветности меняется здесь, как вы понимаете, на значительно осветленную местность, хотя так и неосмысленную в своей потаенности (плющ – знак скрытого затемнения). Одно, что здесь в Субъективном Воли неизменно, – это понастоящему какой-то кровный татарский подход познающих в обращении с вещью. И этот предмет действительно видит Ахмадулина как свой и берет его со свойственной ей происхождению хваткой. “И, пристальная, как монгол в седле, – говорит она, – всю эту ночь я за столом сидела”.

Ночь близка ей своею ордою таинственного. Описание ночи стало бы, по сути, сродни разгадке этой тайны. Вся Вселенная, природа так же непроницаемо темны. О Собаньской, как женщине с загадкой, слово Ахмадулиной недаром отзовется: «В ней все темно и сильно, как в природе». Темно – значит сильно, значит, с достаточной зрелостью что-то подошедшее к своему обнаружению. Отсюда – немеркнувший дозор в ночи, выслеживание доверившейся тайны, льнущей к щеке, входящей в соприкосновение с «темной тяжестью лба». («Не писать о грозе»).

От ночи к ночи нет оттого у Ахмадулиной настоящего сна. Она прописана их бессменным гостем. Сомнамбулой или призраком видится она и сама для себя во всей той глубине чередующихся между собой ночей, в которых кроется нечто тайно совершающееся. И она их бдительнейший и неустанный страж. «Опять мое ночевье не снотворно», – вот те слова, которые всякий раз мы можем слышать от нее.

Зорко и цепко следит ее взгляд во время ночного бдения. Что-то чается ему усмотреть сквозь такую ночь. Однако вокруг лишь непроницаемая тьма. Темнота отдает тьмой. Даже взглядываясь в палисадник с померкнушею от времени суток малиною, ей приходится все также неуте-

шительно иметь дело «с малиною, темневшей в темноте» («Памяти Пастернака»).

Чернит также весь ее почерк. Перо ее склонно беспримерно водить дружбу с буквой «ч», что всегда придает тексту какой-то сумеречный оттенок. Излюбленный ее предлог – «чей», в полном разнообразии своих вариантов, как то: чья, чьё, чьи, чьими, чьей и т.д. Проворно и повсеместно снуют эти предлоги у нее, точно им довелось стать такими, превратившись однажды из стаи летучих мышей.

Словообразование у автора ночи также тяготеет в сторону присутствия в составе фонем буквы «ч». Например, поэтом часто употребляется вместо «недалеко» – «недалече», вместо «сладко» – «сладчайшему», вместо «прекословить» – «перечить» и т.п. Нарочито автором нагнетается во многих строках и многократное повторение этой магической буквы, типа: «Очнись, читатель, любопытный, / вскричи... («Дачный роман»). Очевидно, что от всех этих впечатлений в сознании воспринимающего такой текст восстает точно некий огромный образ черновика, в силу чего создается убеждение, что всё творчество Ахмадулиной так словно и не переписано набело, а остается в своих непросохших чернилах туго и вязко отливать всей своей страшно темной и трудной черновой работой.

Во власти ночи, таким образом, Ахмадулина нашла себя замкнутой, как в том «волшебном фонаре», о котором только мечтала ранняя Цветаева. Но этот фонарь привлек ее к себе именно всем своим еще не-действием. К ее взору притягивается, стоящий среди ночи, вовсе темный и не выказывающий никаких признаков жизни фонарь. В этом фонаре – вся сущность ее собственного внутреннего устремления. Предназначение фонаря – светить. Но для этого необходимо, прежде всего, изойти ему из себя всей своей тьмой. Из темного сознания, обладающего всех и каждого вначале своей непроглядной чернотой, и должно только будет еще нечто по-настоящему засветить. Это и достанется в удел Ахмадулиной. Оттого и верно прозвучит ее характеристика, обращенная к фонарю, но приложенная

к себе, к своему способу познания, а именно в таковых словах: «Тьму выбрав, как свет и идею». Тьма, напоенная сущностью таинственного, заряженная скрытым в себе светом, давно поджидала подхода к своим «беспросветным местам» такого поэта как Ахмадулина.

3.«Чернокнижье зрачков»

Ахмадулина – настоящая жрица священнодействия в ночи. Ночь у нее – величественный храм, где совершается важный обряд служения Помыслу. Ахматова, смиренной монашенкой служившая вообще духу понимаемого, сменялась тут куда гораздо более углубленной приверженкой обращения к сущему. Скорее в лице Ахмадулиной мы застаем уже упорного чернокнижника, захваченного своей работой. Еще чуть-чуть и миру предстанет таинственность добытого эликсира.

У Ахматовой служение совершалось с помощью торжественного внесения в обряд световых точек огня, будь то звёзды или пламя свечей. Все это способствовало лучшему медитативному настрою ее души. Роль световой материи определилась у Ахмадулиной намного строже. Она не могла уже довольствоваться чисто внешним безучастным присутствием света. Ей нужна была вовлеченность этого света в чрезвычайно потаенный процесс. И чем его было больше, тем лучше было для всего затеянного ею.

Верным другом для Ахмадулиной поэтому была не только лампа, но и при всей ее яркости также присовокупленность к ней еще и множества других огней. Плюс к тому всё это ожидало именно одновременного возжжения. Вот, по существу, свойственная ей картина, показанная на примере гощения ее у тети Дюни: «В полночь, не для излишнего изъяснения правоверного чувства, а по обыкновению своему, зажгла лампу, лампадку, дежурную свечу и одну из подаренных...» («Нечаяние»). Всё это, по признанию Ахмадулиной, делалось для того, чтобы неопознанный темный предмет мог сполна изнутри напитаться должным светом – «напитав его светом лампы».

Вглядываясь в далекую глубину неизменности ее положения, мы застаем Ахмадулину вечно сидящей «при звезде в окне, / при скорбной лампе...». («Воспоминание о Ялте»). И она всматривается в дьявольски сложный, ускользающий от нее предмет. Для этого ей нужна была неимоверная опора точки схватывания. И она получила ее – в своем зрачке.

Зрачок у Ахмадулиной – это что-то особенное. Он ни в какое сравнение не идет с понятием глаза. «Глаз» почти вытиснут из ее текстов и заменен «зрачком». Зрачок зрит всей своей чернотой, то есть стихией, близкой самому предмету. Глаз же этого не видит, и не может увидеть, так как зрачок стал у такого обладателя последней точкой опоры или, точнее, отпора всему тому, что решилось напирать на него со всей силой темного сущего. И тут, каким бы по размеру глаз ни был, – это не спасет положение. Ведь даже тот, однажды «сам себя сравнивший с конским глазом» (Ахматова), так горячо любимый ею Пастернак, не смог бы никак помочь этому делу. Требовался зрачок, зрачок величиной «коня в очах»! И он осуществился в Ахмадулиной. О себе она так и скажет:

Имеющей зрачок коня в очах.

Глазом видится, зрачком – зрится. И это у нее был зрачок необыкновенного мыслительного зрения, как она об этом сама точно выскажется:

Зрачок огромный цвел во лбу.

Вот, где мог таить себя истинный огонь, извлечение которого так чаяла достичь Ахмадулина. Темный огонь зрачка бродит ожидаемой воспламененностью мысли. Он у нее и вперившийся в отдаленный предмет – «зрачок держала на луне», и в обозрении красы всего, «на что зрачком суровым / любовь моя глядит из темноты» («Ночь»), и в доведении себя до болевого симптома, когда при виде другого ей друга, Булата Окуджавы, по ее признанию, «два зрачка от чрезмерного зренья болят». («Зимняя замкнутость»).

Впервые у Ахмадулиной мы начинаем всерьез замечать, что тот свет, который также заманчиво забрезжил еще у Ахматовой, есть светом прорываемого к миру из тьмы самого Мышления. Это свет знающей себя истины. Находясь долгое время в невежестве мрака, он жаждет своего проявления. И это возможно лишь в ходе такого сложного пути. Благодатная ясность, пользуясь словами Набокова, праведно может проступить только «из темной глубины глазниц». («Дар»). «И вот тогда, – словно вторя, но и уточняя Набокова, выскажется Ахмадулина, – ... вот тогда из слез, из темноты, / из бедного невежества былого...». Да, вот именно только тогда что-то и может по-настоящему проявиться.

Подобные знания, правда, добытые из такой глубины, во все времена кажутся почему-то уж слишком какими-то недозволенными. То ли потому, что они никогда не идут путем официальных мерок, то ли потому, что они сродни похищенному у Богов огню. Добытчику таких знаний всегда приходилось не солодко. И Ахмадулина вполне ведает о той участи, которая могла бы постичь ее в том далеком прошлом. Она – чернокнижница. И удел ее – взыскующий огонь.

*– Когда-нибудь, во времени другом,
на площади, средь музыки и брани,
мы свидеться могли б при барабанах,
вскричали б вы: «В огонь ее, в огонь!»
За всё! За дождь! За поле! За тогда!
За чернокнижье двух зрачков чернейших,
за звуки с губ, за косточки черешен,
летающие без всякого труда!*

(«Сказка о Дожде»)

«СИЯЮЩАЯ ВЕСТЬ»

(из Главы Второй)

1. «Лампада лица»

Ахмадулина вся уже была в преддверии и в предвкушении выведения из тьмы невежества светоносной основы подлинной величины Разума. Дух ее оттого неслучайно оказался на самом дне «казенного Эдема», а именно с той целью, чтоб выйти из него наружу с полным завоеванием ясности. «Темнела долгая загадка, – слышим мы ее уверенный голос, – и вот сейчас блеснет ответ». («Переделкино после разлуки»).

Сила убежденности в той степени, с какой высказано данное знание, конечно, даже может нас нимало удивить. Мы знаем признание Лермонтова, только уповающего на Провидение в таковых словах:

*Но хочет всё душа моя
Во всем дойти до совершенства.*

(«Слава», 1830-1831 г.)

Цветаевой также желалось во что бы то ни стало «выявить суть». Ко всему этому примыкает и не менее знаменитое пастернаковское: «Во всем мне хочется дойти До самой сути». Но то, что мы находим провозглашенным у Ахмадулиной, скорее похоже не на предположение или чаяние, а чистое откровение. Она говорит о допуске к сути с каким-то явным знанием дела. Ею объявляется, например, что «в небо ясный ход отверст».

Ключ к пониманию подобного процесса находим мы у Ахмадулиной в ее потрясающем стихотворении «Приключение в антикварном магазине». Там в нем сошлось всё: и тьма, и тайна, и мерцание неопознанных ценностей. В этом сумеречном подземелье его, в «глубине юдоли» светящихся точек сущностного нельзя ли и вправду почувствовать себя приближенным на мгновение к ожившим теням светозарного Эдема? Для Ахмадулиной, во всяком случае, это целый настоящий мир ее правды.

Вот она вступает в отверстое таинство так влекущей ее к себе ночи. Такая ночь исполнена тайного вида свечения вещей. Так вход в антикварный магазин поневоле уподобляется у нее самому входу в ее собственную сущность познания. Тьма вот-вот должна вспыхнуть долгожданным

светом. Шаги ее приближаются к антиквару, а зрачок ее давно выследил главный предмет как добычу. Верх ее желаний – загадочный футляр. Возникшие препирания о нем доходят до высшего накала. Но наконец из рук антиквара переходит этот желанный предмет в руки Ахмадулиной. Этот миг и стает у нее вещим видом освобождения света из тьмы:

*И он открыл футляр. И на крыльцо
из мглы сеней, на волю из темницы
явился свет и опалил ресницы,
и это было женское лицо.*

Путь освобождения света из тьмы, что очень важно, в общем-то прослеживает она в таковой природе. Свет дается вначале уму всей своей чернотой. И эта чернота такова, что способна обжечь его. Только после этого готовы выступить блики виденья света. Их фон, правда, продолжает сохранять рельефные линии былой сплошной черноты. Ахмадулина оттого верно улавливает кровную связь между словами «чернота» и «черты». Черты предмета – это сохранность линий былой черноты на фоне чистой и слепой ясности воспаленного идеей ума. И вот это единство света и тьмы только и способно даваться в прочтение человеческого уму как чьи-то свыше начертанные письмена. Восприятие всякой вещи оттого идет путем выясняющегося в себе мышления из глубины черноты своего сущего, доводя этот процесс до проясненности вещи в ее главных чертах. Так увидела Ахмадулина и то, что находилось в футляре:

*Не по чертам его – по черноте,
ожегшей ум, по духоте пространства
я вычислила, сколь оно прекрасно,
еще до зренья, в первой слепоте.*

Свет и тьма, стало быть, есть формами чего-то одного, что дается в разной степени их сочетаемости. Отдельно же света от тьмы в природе вещей не существует. Это еще подметил зоркий взгляд Пушкина, сказавшего однажды об этой сложной природе с такой себе свойственной простотой: «Свеча темно горит!» Свет и тьма тут, как видите, ор-

ганично предстают слитыми воедино двумя своими крайними свойствами. Во всем этом явлении четко прослеживается некая игра в соотношении между более проясненной сущностью с менее проясненной. Сама же эта сущность остается одной и той же, как бесцветность времени суток, меняющихся только в окраске сочетаний ночи и дня.

Возьмите даже, к примеру, необычное явление самого Пушкина. Эта игра сочетаемости предстала в нем в особой мере заостренности. Свет проясненного в нем духа мысли и откровенная тьма его плоти попросту и до сих пор впечатляют нас силою своего контраста. В этом сокрыта какая-то особая мера освобожденной ясности мышления от всей своей тьмы невежества былого. На Пушкине будто отпечатлелась вся эта сложная история являющегося разума. Недаром ведь глаз Цветаевой зорко подметит это, и она провозгласит: «... от внука-то негрского Свет на Руси!»

Замечает это и Ахмадулина. Игру света и тьмы в нем также стремится отпечатлеть ее вдохновенная кисть. Она улавливает в Пушкине, под видом зашедшего к ней гостя, вот, собственно, что:

*Как во мраке лица серебрился зрачок,
как был рус африканец и смугл россиянин.*

(«Зимняя замкнутость»)

Полная же проступаемость света из тьмы, понимания из хаоса

обнаруживает себя в человеческом лице. «И это было женское лицо», – высказалась, как вы помните, Ахмадулина о предмете, ожегшем вначале ее ум всей своей чернотой. Ибо то, что было тьмой в сущем, проступив из него, становится свойством светового венца – лицом человека. Степень преимущества в этом виде явления, где свет побеждает над мраком, больше ведь нигде и не сыскать. В нем заключилось и сосредоточилось огромное количество уясненной силы. Такой светильник разума мог назваться Ахмадулиной не иначе как «лампада лица». Лучше других она знает это. Об этом ее Муза так и говорит:

*Заново знаю: лицо – это свет,
способ души изъяслять благородство.*

(«Радость в Тарусе»)

Изъявление высшего света мысли, впечатленного в сиянии лица, есть формой невероятной ценности, благородства сущего. Светом, в такой оправе, именно и отбоявляется всё невежество темноты, из чего свет каждого лица первоначально исходит. Ахмадулина в силу этого нередко и замечает, как проступает оно всей своей яркостью из теснин обступившего его мрака. Так увидела она и дорогое ей лицо Пастернака. Она прогуливалась в тот момент у «чащи переделкинских дерев», откуда он неожиданно вышел. Он вышел оттуда, словно тот чудесник Пушкина, о котором сказано, что тот явился «из темного леса навстречу» Олегу, вот ровно также по зову сердца Ахмадулиной показался ей Пастернак, вышедший «из леса, как из-за кулис актер...». Тогда же, в первую очередь, и увиделось ею – зрачком, вонзенным в него, а именно то, что «из крошечной темноты мне в лицо ударило, плеснуло яркой светлостью лица, лбом, скулами...». («Памяти Бориса Пастернака»).

Лица таких избранников всегда есть светочами в духовной тьме человечества. Они светят и указывают, как та Рождественская Звезда, на то восхождение к высшему, к чему предназначена жизнь людей, но путь к достижению чего часто ими утрачивается. Иногда свет от такой звезды может оказаться и до удивления одиноко ярким. И всё же несмотря ни на что она высоко вознесена над целым миром. Так произошло и в случае с Ахмадулиной. Возжженным светом лампы своего лица она по-царски щедро сеет во тьму нашего невежества бесценные крупинки своей дивной грамоты, о чем ею о себе так точно и сказано:

Царю во тьме огромностью лица.

