

## Из дневника культуролога

### Кому завидуем?

#### 1.

В начале марта исполнилось 110 лет со дня рождения писателя-одесита Юрия Олеши. В честь чего в Литературном музее при почти небывалом стечении народу была открыта выставка, сопровождавшаяся некой публичной акцией — дискуссией о зависти, о том, приличное ли это чувство, можем ли мы сами в нем признаться. Говорили, цитировали, вспоминали скандальные эпизоды из биографии автора, демонстрировали некий претендующий на многозначительность видеоряд. Но меня не оставляло ощущение: все это вокруг да около, очередная "акция", "презентация", а существо дела уже никого не интересует. Подразумевалось, что всем и так все понятно, что все в творчестве Олеши описано и инвентаризировано, все окончательно разъяснено литературоведами.

Парфразируя кого-то из великих, хочу сказать: там, где все кажется законченным, следует начинать. Решил перечитать "Зависть". Хрестоматийно известные места, которые и прежде бросались в глаза. Теперь ясно, что это кусочки из его записных книжек, из его упражнений-наблюдений, которые он вставил в повесть. Другие кусочки так и не смогли сложиться, оставшись фрагментами его записей "Ни дня без строчки". Он упражнялся в видении вещей, в их метафорическом описании. Очки, которые переезжают лицо, как велосипед. Появление девушки, подобное ветви, прошлестевшей цветами и листьями, или влетевшей в комнату шаровой молнии. Иногда хочется сказать словами Базарова: друг Аркадий, не говори красиво!

И в то же время — не оставляло чувство подлинного восхищения. И написано блестяще. И конфликт — подлинный, не высосанный из пальца! Можно сказать, что Олеша пишет "из раны", которую ему нанесла эпоха, и рана эта будет кровоточить всю жизнь.

С одной стороны, — мальчики, которые еще успели учиться в гимназиях и писали красивые, может быть, даже слишком красивые стихи ("Шеренга слуг стоит, и свечи копят амуров в потолке"). Алексей Толстой хохотал: копченые амурь! С другой — "новые люди", как Андрей Бабичев, который был на каторге, а теперь стал "колбасником", и его приемный сын

футболист Володя. И колбасник, и футболист — в гимназиях явно не учились, да и эстетические пристрастия у них совсем другие. Володя говорит: я хочу быть машиной! И в этом самая суть новой эстетики: точность, эффективность, пафос работы, пусть и самой прозаической. Словом, умение сделать колбасу — дешевую и вкусную — и накормить людей. А не, к примеру, рисовать гениальную картину, перед которой будет восхищенно цокать языками кучка знатоков. Да и где теперь, в эту новую эпоху, достаточное количество знатоков возьмешь? Перед нами "новые практики", исповедующие не культ красоты, а культ пользы. А герой повести, несмотря на свою несерьезную фамилию Кавалеров, постоянно унижаемый автором и выставленный прямо-таки подлецом, — все-таки, по всем данным, художник, "эстет"!

И тут вспоминается: да все это уже было! Конфликт, лежащий в основе повести Олеси, самый что ни на есть фундаментальный. "Или для вас Аполлон Бельведерский хуже печного горшка?" (Некрасов). Не на жизнь, а на смерть сошлись красота и польза, чувства и рассудок. Иррациональные переживания, от которых кружится голова и щемит сердце, — и рациональная целесообразность, во имя которой не только с чувствами, но и с самой жизнью можно не считаться.

Кто кому должен завидовать? Колбасник художнику? Или художник колбаснику? Хорошо бы, конечно, чтобы никто никому не завидовал и не мешал каждому делать свое дело, да и просто жить. Но вот в жизни так устроено, что именно художник неизменно оказывается страдающей стороной. Что его вытесняет из центра социальной жизни куда-то далеко на периферию, попросту говоря, на обочину — именно "колбасник", лишенный какой бы то ни было утонченности, вульгарный и грубый человек дела, буржуа. Отсюда трагические судьбы многих поэтов и художников девятнадцатого-двадцатого веков. Чем это кончится — можно судить по сегодняшней ситуации, когда почти полностью невостребованным оказывается именно подлинное искусство, а рыночной стоимостью обладают более или менее ловкие подделки под него.

В "Мощарте и Сальери" Пушкина — завидует Сальери, для которого главным оказывается именно ремесло, технология, который "поверил алгеброй гармонию". Профессия в данном случае не имеет значения — перед нами, несомненно, "колбасник", то есть "человек дела", для которого главное — точно уловить социальный заказ и угодить вкусам публики. Понятие "вкуса" — не зря носит физиологический оттенок! Колбаса должна быть вкусной! Парадокс повести Олеси — в том, что тут отношения пере-

ворачиваются, что тут художник (которого буквально выбрасывают на улицу) завидует торжествующему колбаснику.

Итак, выражаясь чуть менее метафорично, — с одной стороны, человек дела, практик, ориентированный на пользу и эффективность, желающий "превратиться в машину". А с другой — романтически-мечтательный, созерцательный тип личности. Для которого так важен хрупкий мир чувств, который не желает жить в мире обесцененной, униженной красоты. Романтик-эстет — и прагматик-реалист. Не ясно ли, кто победил сегодня? Окончательна ли эта победа? Так или иначе — при такой формулировке конфликта становится ясно, что актуальность повести Олеси не исчерпана, что она не привязана намертво к своему времени.

Конечно же, мы можем сказать, что право на жизнь имеют и те, и другие. Что нужны и мысль, и чувство. Но тут мне хочется перевести размышления о давней повести Олеси в культурологический регистр. Что-то не получается с этой гармонией "сердца и ума", с этим "и — и", и это — проблема ныне господствующей культуры.

## 2.

Олеша произносит формулу: "новые люди". Его герой, несмотря на свою молодость, — явно не принадлежит к ним. Он "инокультурен"! В этой принадлежности к "другой культуре" — суть дела. "Новые люди" всегда являются на переломе эпох. Едва ли не первый из них — Базаров из романа Тургенева "Отцы и дети". "Отцы" — романтики и эстеты, они играют на виолончели, читают Пушкина, отстаивают извечность неких гуманистических принципов человеческого бытия. Прагматик и антиромантик Базаров режет лягушек и проповедует пользу агрохимии, не понимая, что неграмотные крестьяне так будут удобрять поля, что всем нам тошно станет. И в конце концов, погибает в одиночестве, споткнувшись на самом для себя неудобном романтическом месте, на любви. Но колбасник Бабичев и футболист Макаров — его духовные наследники! Они победители, хозяева "нового мира", мира "новых людей"! Правда, обожествляют они не "химию", а "машину", что совершенно естественно для эпохи начинавшейся "электрификации и индустриализации". Но это детали...

Надо признать: они пока что полны энергии, они энтузиасты, они готовы трудиться до умопомрачения, они еще кажутся не похожими на буржуа, они готовы называть обывателями всех, кто не похож на них, кто не участвует в "строительстве нового мира". И Кавалеров несколько раз по-

вторяет, защищаясь: я не обыватель! Но опасность превращения в обывателя — грозит тем и другим. Она связана с бессилием уходящей культуры, уже у "декадентов" лишившейся нравственного стержня. И с ужасающей ограниченностью новой прагматичной культуры.

Чем дальше читаешь, тем больше разочаровываешься в этой повести, когда-то так очаровывавшей. Кавалерову придаются все более несимпатичные черты, и в какой-то момент понимаешь, что автор его оклеветал, что он рисует карикатуру, что интеллигент с дореволюционной закваской должен быть оплеван и унижен, примерно так, как Васисуалий Лоханкин у Ильфа и Петрова. Вероятно, иначе повесть не могла бы быть напечатана. Но это нельзя расценить иначе как предательство. Тем паче, что это предательство и самого себя — ибо герой повести явно как бы второе я самого автора. С самого начала предавший себя писатель Юрий Олеша — всю оставшуюся жизнь был надломленным человеком. Отсюда многие несимпатичные, прямо рассчитанные на эпатаж его поступки, о которых рассказывают мемуаристы. Что и заставило Елену Каракину на уже упоминавшемся вечере к Литературному музею прямо заявить: я не люблю Юрия Олешу! Но меня сейчас не очень волнует, симпатичный ли человек Юрий Олеша и такой ли уж большой он писатель (хотя его именем, кажется, названа одна из одесских улиц). Меня волнует, в чем прав и неправ герой его "Зависти"!

Главное богатство героя (да и автора) — хищное зрение, подмечающее то, чего мы обычно не замечаем. Например, мельчайшие надписи на вилках и ложках. Кажется, что в мире есть только то, что зримо. Подобная установка была бы естественна для живописца, но не для писателя. Ведь в человеке есть и невидимое — его внутренний мир, его душа. Но, похоже, что как раз с душою в мире Олеша и неблагополучно. И не только — в его собственном писательском мире. Но в мире, который он описывает, в "прекрасном новом мире", возникшем после революции. С чего начинается "Зависть"? С эпатирующей фразы: "По утрам он пел в клозете". И далее описывается некое прямо-таки физиологическое ликование, радость здорового кишечника, желудка, всего организма эдакого могучего толстяка.

И тут я вспоминаю другого представителя того же самого литературного "Юго-запада" (название литературному направлению дал Виктор Шкловский), Бабеля, который описывает в "Конармии" начдива шесть Савицкого: "я удивился красоте гигантского его тела", "длинные ноги его были похожи на девушек, закованных до плеч в блестящие ботфорты". А вот женщина Савицкого: "она пошла к начдиву, неся грудь на высоких

башмаках, грудь, шевелившуюся, как животное в мешке". Олеша мог завидовать популярности Бабеля, но ведь он, владелец "лавки метафор", — мог и этим бабелевским метафорам позавидовать! Причем эти метафоры не выдернуты из записной книжки и не вставлены в текст как украшение, а стоят точно на своем месте. И для того чтобы найти им это точное место, автору пришлось проделать трудный и страшный путь вместе с конной армией Буденного. Но я хотел обратить внимание на физиологизм, по-видимому, общий для писателей "Юго-запада", — мы его найдем и у Багрицкого. Физиологизм как принцип изображения "нового человека". Есть тела — здоровые, порой даже великолепные в своем избытке жизненных сил, ими можно любоваться, но все остальное, характеризующее человека, — существует лишь в самом зачатке. Володя Макаров интересен тогда, когда он бежит по футбольному полю. А что же душа? Она — без надобности в этом мире "трудового энтузиазма", колбасы и спорта?

Олеша и его персонажи правы, когда они бунтуют, отстаивая поэзию уходящих из жизни "высоких чувств". Но бунт бессилен, бунтари заведомо снижены, окарикатурены. А "новый человек" — воспет. Воспет как бы поневоле. Олеша изначально — "сдавшийся интеллигент", о чем и писал впоследствии диссидентствовавший литературовед Аркадий Белинков. Его нельзя поставить в один ряд с Пастернаком, Мандельштамом, тем же Бабелем. Увы, почти все писатели из Одессы не сохранили "белые одежды" своей интеллигентности, своего дореволюционного воспитания и культуры. У Маркса есть замечательная мысль, что богач не может петь о золоте. Точно так же песни, сложенные во славу индустриализации и сталинских пятилеток, выходили натушливыми и несколько фальшивыми.

Выслушаем же Ивана Бабичева, брата колбасника, союзника Кавалерова (хотя кто же будет серьезно слушать человека, который говорит о себе, что он "король подушек"?). "Мне выпала честь провести последним парадом старинные человеческие страсти", "вот влюбленный, вот честолюбец, вот предатель, вот безрассудный храбрец, вот верный друг, вот блудный сын...". В этом контексте и тема зависти понятней — речь идет о сильных, больших чувствах, пусть даже и негативных. Я преподаю в художественном училище литературу. Я рассказываю о великих честолюбцах 19-го столетия. Вглядываясь в лица слушателей, я спрашиваю: честолюбцы среди вас есть? Кто из вас мечтает быть великим? "Женщина была лучшим, прекраснейшим светом нашей культуры", — продолжает Иван. "Женское — было славой старого века. Я искал такое существо, в котором соединились бы все женские качества". Я вглядываюсь в лица девушек и спрашиваю

мысленно: таится ли хоть в одной из вас подлинная Женщина? Вот, например, в этой, увиденной в маршрутке и оставившей неизгладимое впечатление: очень красивая, живая девушка, с двумя мобильными телефонами в руках, наушником в ухе и бутылкой пива, которую она пьет прямо из горлышка, одновременно подпрыгивая на сиденье в такт неслышной музыке и успевая разговаривать с тремя собеседниками.

### 3.

Вопросы мои риторические. Похоже, что Иван был прав! Уходила в прошлое эпоха, в которой культивировались великие чувства, в которой поднималась на высочайший пьедестал Женщина (перечитайте Блока!). В которой, грубо говоря, ценности духа были выше ценности колбасы. "Нам подменили кровь!" — писал в романе (разумеется, историческом) гениальный Юрий Тынянов. Это был момент не только социальной, но и культурной мутации. Был сломан хребет прежней (великой!) гуманистической культуры. На смену приходила какая-то другая культура. Рационалистическая, научная, машинная, техническая, "калькулирующая", то есть все с дотошностью просчитывающая. В центре которой стоял уже не человек, а польза. Польза дела, которой можно было принести в жертву человека (или даже миллионы людей). Можно назвать ее "технокультурой". Можно назвать просто культурой негуманистической. Так или иначе — в ней нет места ценности человека как существа уникального и чем-то радикально отличающегося и от машины, и от животного. То, к чему руку приложил и Олеша (хотя при этом и мучился), — было актом предательства ценностей гуманистической культуры.

Помните слова "гения всех времен и народов"? "Есть человек — есть проблема. Нет человека — нет проблемы". Но ведь человека не обязательно устранять физически. Достаточно низвести его до роли всего лишь "винтика", функции, сделав частью некоего большого механизма. Испортился винтик — заменим другим. Отсюда еще одна формула усатого вождя: "У нас незаменимых нет". Нет незаменимых — значит, ни к чему твоя неповторимая индивидуальность, уникальность, важно в тебе лишь "типичное", то, в чем ты похож на всех. В винтике резьба должна соответствовать стандартам. Вождь оказался жутким злодеем вовсе не в силу кровожадности своей природы, — просто у него в голове царил механистическое мышление, роковым образом все упрощавшее, вульгаризировавшее.

Это мышление воистину убийственно для жизни, но оно вовсе не исчезло, оно продолжает насаждаться всей системой образования, — и рядом с так воспитанным человеком быстрее увядают цветы и гаснут улыбки. И для него чем-то принципиально невозможным становится любовь — потому что в любви предполагается нечто хоть мало-мальски возвышенное, а не одно только сексуальное тяготение. Механический человек, как его ни называй — машиной, роботом, компьютером. Точно и без ошибок работающий человеко-компьютер. Челоконп! Не машина страшна сама по себе, но машина, поставленная в центр современной цивилизации, формирующая по своему образу и подобию человека.

И поэтому один из центральных образов романа Олеси — машина, которая носит странное имя девушки, сошедшей с ума от любви, Офелии. Машина, которую "развратил" или "свел с ума" ее создатель, Иван. И которая, вместо того чтобы созидать, — разрушает. Она должна бы разрушить весь построенный на поклонении механизмам мир, отомстив ему за поругание высоких человеческих чувств. Но на деле — убивает человека, собственного создателя. Правда, происходит это во сне или в бреде Кавалерова. Но само по себе убийство "умной машиной" человека — символично.

И опять скажу: убивать физически — необязательно. Куда страшней обыденное духовное убийство человека, когда машина — внутри него, в его голове. Страшно смотреть такому человеку в глаза. Они — холодные, они — никого не любят, более того, в них вдруг ловишь ничем не мотивированную ненависть. В такие глаза заглянул я, уходя с вечера, посвященного юбилею писателя Олеси.

Базаровы всех времен в чем-то главном похожи. Они, оправдывая свою фамилию, толкутся в этой жизни, как на базаре (который называется сегодня более приличным словом "рынок"). Они норовят себя подороже продать, считая главной ценностью профессиональные знания. Базаров повторял с вызовом слово "химия". Нынче в ходу несколько иное, с таким же успехом претендующее на универсальность, — "информатика". Станем ли мы, зная валентность алюминия или владея знанием информатики, счастливее, а главное, совестливее, выше, благороднее? Обретем ли мы заметно увядающую за истекший век способность любить, чувствовать красоту, вообще воспринимать что бы то ни было как высокое?

Заявив проблему исчезновения высоких и сильных чувств, Олеса ее как бы снял в финале, где герои говорят о том, чья очередь спать с вдовой Прокопович. После этого проблему исчезновения высоких чувств воспринимать всерьез не хочется. Уходившая культура 19-го века (которая на-

последок еще прошла "последним парадом", дав дивный взлет поэзии, музыки, живописи "Серебряного века") была культурой чувств, культурой отношений, культурой "внутреннего человека", неизмеримого богатства субъективной жизни личности. В центре ее — этика и эстетика. И даже оглядка на уже исчезающую религию. Двадцатый век — век невиданного технического могущества — озаменован не только самыми кровопролитными войнами, но и огрубением и упрощением самого человека, его жестокостью и бесчеловечностью. И нельзя не видеть, что дело не только во вполне конкретных событиях отечественной и мировой истории, что тут и вина культуры, уже переставшей быть гуманистической! Это культура дела, а не культура слова, образа, символа, культура мышления и деятельности, культура организации мира вещей, среди которых и сам человек всего лишь вещь, техногенная культура, в которой наука и техника утратили человеческое измерение. В центре ее — бездуховная, циничная, механистичная практика. Ничего не поделаешь, какова культура — таковы и мы!

Нами утрачена, разумеется, не сама способность чувствовать, а высота наших чувств, их масштаб, размах, их духовность. От наших чувств осталось нечто куцее, не способное даже нас как следует оживить. И этот остаток приходится подвергнуть массажу при помощи мерцающего экрана телевизора или других, более сильно действующих средств. Давно уже замечаю: даже совсем юные люди становятся все менее эмоциональными. Их мимика становится беднее, на лице застывает маска постоянной озабоченности. Что их удивит, что вызовет восторг, эмоциональное потрясение? Мне это эмоциональное обеднение представляется как бы омертвлением. Вижу вокруг все больше "мертвых людей". И организовал в Объединении молодежных клубов (ОМК) "Клуб живых". Я понимаю, что в условиях современной цивилизации — это все равно как мертвому припарка. И все же альтернативы нет: нужно защищать жизнь, которая хочет жить. Жизнь — это бунт, это росток, прорастающий сквозь асфальт, находя в нем трещины.

...Олеша — "сдавшийся интеллигент". А можно ли быть сегодня интеллигентом не сдавшимся, сохранившим свою интеллигентность, несмотря на ее "старомодность" и невостребованность? Похоже, что эта задача — потруднее, чем отстоять свою нравственную личность в условиях тоталитарного режима.

На моем веку в очередной раз радикально изменились времена. И становится очевидно: то, что казалось безвозвратным прошлым, на очередном витке истории может стать будущим, а наше настоящее, несмотря на все новые модели автомобилей и мобильных телефонов, обветшало, как



одежда нищего. Мой вопрос после повторного прочтения "Зависти" (а первое было в девятнадцатилетнем возрасте) таков: по тому ли адресу направлена зависть персонажей повести? Они завидуют "новым людям". Завидуют, потому что они люди иной культуры, не сумевшие вовремя "подменить кровь", потому что они не званы на чужой праздник. Но то, что "новым людям" казалось праздником, уже давно закончилось. Участники "пира" испытывают лишь тяжкое похмелье. Не обратить ли свою зависть... к тем, кто был до нас? К обладателям высоких чувств, носителям высокой культуры?

Мы заменили мудрость знанием. Мы заменили знание информацией. Может быть, пора опомниться и понять, как это скучно?

11-14.03.09

## **"Мастер и Маргарита" как романтический роман**

Говорят, Булгаков однажды пришел и с торжествующим видом показал журнал: обо мне написали. И стал читать отрывки из статьи, с поразительной проникновенностью описывавшие его поэтику. А потом объявил, что это на самом деле статья о романтике Гофмане. Мои заметки — не исследование, но они исходят из того, что Булгаков не совсем шутил, что он и впрямь ощущал себя романтическим писателем.

...Прежде всего, следует определить жанр романа. Приключенческий — говорит Вулис, и детектив есть. Но какой приключенческий? Как "Три мушкетера"? Булгаков осознавал себя писателем романтического типа. А что есть романтизм? Непременное столкновение "двух реальностей", неременное взрывание первой реальности, опровержение ее. Непременно должно появиться чудесное, сказочное, невероятное с точки зрения житейской логики, невозможное.

А во-вторых — это чудесное и невозможное должно одержать победу над "здравой, но плоской и скучной действительностью". Романтизм — есть атака на обывателя и обыденность. Романтизм есть победа своеобразия, оригинальности, неповторимости, уникальности — над штампом и стандартом.

Но дело не только в том, чтобы в действительность вторглись некие чудесные силы — пусть даже из вedomства Воланда. Дело в том, чтобы и в самой действительности нашлись романтические герои, не принятые и отторгаемые ею, способные из этой действительности выломиться.

Что такое романтизм? Это свежий, юный, в сущности, оптимистичный взгляд на жизнь, предполагающий в ней возможность тайны и чуда, ждущий от нее неожиданностей... Это отрицание всякого скептического "не может быть", с которого и начинается роман (носителем скепсиса в нем является Берлиоз). Взгляд, который предполагает, что есть некая романтическая даль, есть теряющаяся в дымке перспектива, — и именно из дымки, из дали, из воздуха и являются герои.

Пушкин называет романтиком Ленского — подчеркивая мотивы уныния, тоски, разочарованности, мировую скорбь. Но это оборотная страна романтизма. Лицевая же — вера! Мощная, страстная вера в чудо жизни, в волшебность реальности, в возможности бытия. Конечно, Булгаков выражает не юношескую простодушную веру — он смотрит на мир несколько устало-ироничным взглядом человека, знающего все слабости человека, всю изнанку жизни... И однако же, дерзну предположить, что его "фельетонизм", его сатира в романе — несмотря на близость к ильфо-петровскому материалу — совсем на других дрожжах замешана! Это ведь Булгаков будет утешать Ильфа, вернувшегося из Америки подавленным, ибо увидел совсем другую жизнь. У Булгакова не было наивной веры в социализм, как у Ильфа. Но у него была другая, тайная, я бы сказал, поэтическая вера. Вера, без которой невозможна поэзия! Это вера в мир, бытие — в их чудесность, в тайный простор, в силу человеческого духа, в его, если угодно, нравственный и эстетический героизм. То, что делает Мастер, и есть такой героизм — так же, как и то, что делает сам Булгаков. Вообще, романтизм есть вера в то, что человек есть художник, герой, некое как бы даже сверхчеловеческое существо, титан, гений. И каждый романтик верит, что этот титан — он сам. То есть это не просто "вера в человека", а гипертрофированная — пусть и индивидуалистическая — вера в себя.

И случайно ли Воландова компания так чудесно преобразуется в финале? Исчезает все это шутовство, и перед нами "демонические" романтические герои. Романтикам всегда свойственен некоторый "демонизм". Демонизм, по-видимому, связан, прежде всего, с презрением к обыденным нормам, со страстью "переступания" через все, с некоторой одержимостью... В роковых страстях героев романтических произведений... В презрении к массе — они высоко вознесли себя над толпой... Конечно же, в том, что подлинно романтическими героями оказались персонажи из этой компании, — ирония Булгакова. Романтическая ирония. Воланд — усталый романтик, который готов даже снисходительно глядеть на человеческие слабости. Но этот отрицатель, по-видимому, не лишен некоей скры-

той веры! Во всяком случае, он сам представитель того, что можно назвать над- и сверхчеловеческим, и верит в существование этого сверхчеловеческого. Не называть же его божественным. Не в названии суть, — а в том, что существует это царство вечного и героического, справедливого, истинного, идеального...

Как "другая реальность", — лишь изредка просвечивающая в нашей реальности. Разве что в таких людях, как Мастер или Иисус, она становится явной. И компания Воланда для того и явилась, чтобы реальность "про-светить", просквозить. Конечно, от этого "сквожения" возникает юмористический эффект, именно в нем — ирония. В сущности, что такое романтическая ирония? Это ощущение превосходства романтического взгляда, знание ущербности данной действительности. Ироническая позиция в некотором роде неуязвима.

Есть два способа взойти на некую недосыгаемую, сверхчеловеческую высоту. Первый — так сказать, догматический, заключающийся в присоединении к некоей сверхчеловеческой истине. Таков путь Христа. Второй — абсолютность иронии, возникающая в отсутствии догматического абсолюта. Именно она свойственна "духу отрицанья и сомненья", пришедшему, разумеется, из гетевского "Фауста". Но заметим — здесь он ничего не отрицает (кроме, разве что, плоского рассудка Берлиоза) и никого не соблазняет. Скорее — вся команда прибыла сюда для того, чтобы пережить некое очередное приключение и поиграть с реальностью. В том-то и дело, что люди вокруг живут всерьез, а компания Воланда ведет игру — причем не имеющую плана, импровизационную... Поэтому может показаться, что роман вписывается в эстетику постмодернизма, ибо тут утверждает себя романтически-игровое начало, игра как самоцель. Однако же игровое отношение к миру есть отношение свободное. И пусть игры компании не совсем безобидны — никто не скажет, что они преступны, злы, бессовестны... Они веселые — и именно эту веселость больше всего ценит читатель. Это веселье играющего духа. Это позиция того, кто стоит над реальностью, кто не связан ею по рукам и ногам, кто не принимает ее абсолютно всерьез. Я не спрашиваю, — а есть ли что-то, что компания принимает абсолютно всерьез? Ибо из романа очевидно, что есть, — и это резко отличает компанию от сегодняшних постмодернистов. В конце романа как бы вырисовывается незыблемый порядок мира, в котором есть и милосердие, и покой, и торжество творца, и божественная справедливость. У меня есть отчетливое ощущение, что романтизм есть религиозное устремление духа, — и отчетливее всего это чувствуется именно в романтизме Серебряного века.

Романтизм символистов сменился эстетическим романтизмом Гумилева и вообще стремлением акмеистов к акмэ — к полноте жизненного и художественного воплощения, то есть к перенесению сферы романтических устремлений из заоблачных высей в саму жизнь. В этом смысле романтики и Мандельштам, и Ахматова — последняя стремится к осуществлению в самой жизни, в самих переживаниях романтической высоты любовного чувства, то есть делает то же, что и Цветаева, — нам мешает лишь разница темпераментов и стиля, но на самом деле Ахматова жаждет, как всякий истинный романтик, того, чего в жизни нет. То есть недостижимой в обыденности высоты и полноты любви. И парадокс в том, что несмотря на неосуществимость в реальности — любовь все же осуществляется в "душе", в переживании, в богатстве оттенков любовного чувства, в партитуре любви в лирике Ахматовой. У Мандельштама несколько другая задача — он стремится к полноте бытия, полноте чувства жизни, полноте переживания данной минуты, парадокс заключается в том, что его программа осуществляется в самую неблагоприятную минуту — в стихах воронежского цикла, в предсмертных стихах, с их предельно обостренным чувством жизни.

Дух весел и дух играет, ибо он причастен к "иному пространству" иной реальности, иной системе отсчета. Парадокс Эйнштейна, суть его теории относительности — в том, что некая малая система может быть относительно независимой от большой с ее "отсчетом", что в ней может по-иному течь время, в ней существует своя собственная система отсчета. Следует приложить это к человеку. И тогда окажется, что он может быть независим от этого времени и пространства, что в нем течет свое субъективное время, как бы стремящееся к пределу, к Абсолюту... На религиозном языке это формулируется как причастность человека к вечности... Однако же, несмотря на тысячелетия религии, этот религиозный опыт причастности к вечности и независимости от сиюминутной данности так и не стал достоянием массового сознания. Он и самим верующим был присущ весьма редко. Что есть религия в своих истоках, как не романтический бунт против очевидности, как не утверждение того, что не очевидно? В конце концов, конечное торжество добра, которое утверждает религия, равно как и бесконечная благодать Бога, — есть вещи вовсе не очевидные, не говоря уже о посмертном существовании души. Не очевиден именно божественный порядок, божественный замысел — то есть, в конечном счете, "должное". Если бы должное было очевидно и настоятельно стояло перед каждым человеком как нечто принуждающее его, — не было бы никаких

проблем. На деле же всякий человек должен себя спрашивать: что же я должен делать?

Но тут мы вторгаемся в сферу этики — тоже чрезвычайно важную в романе. "Мастер и Маргарита" — светский роман. И его этика — светская. Никто тут не бьет себя в грудь, говоря, что он грешник, и что Бог его обязывает жить совсем не так. Иешуа — человек, и его поступки продиктованы изнутри него самого, так же, как и поступки Мастера. И тема любви — романтической любви, идеальной, когда любовники умирают вместе, когда любимая готова отдать жизнь за любимого, — не зря играет такую роль в романе. Что есть любовь, как не прорыв плотной ткани реальности, как не утверждение совсем иных начал, как не высочайший возможный для человека взлет духа, — и как глубоко личностный, абсолютно самостоятельный акт, выражение подлинной моей нравственной сути? Поэтому романтики и любят любовь — тут человеку никто не указ, даже господь Бог. Тут индивид, личность полностью выражается.

Любовь как этика. Но в сущности любви нет беспредельного доверия любимому, веры в любимого. Как Маргарита верит в Мастера и в его роман! Как Иешуа верит во всех людей, что они хороши в своей незримой сути! Но вера в тайную, нераскрытую суть — и есть любовь. Ты верь — и я стану таким.

Таким образом, роман, в котором такую роль играет компания Воланда, казалось бы, не призванная верить в добрую сущность человека, оказывается напрямую связан с темой веры и любви. С утверждением надмирной, суверенной, независимой от быстротекущей реальности шкалы ценностей, "мирового порядка". Команда Воланда занимается парадоксальной деятельностью — она отрицает текущее во имя утверждения вечного, обнаружения вечного трансисторического измерения. Но и Мастер, когда пишет роман, тоже прорывается в то же измерение. Не в Иешуа он верит как в Иисуса, а в нравственную, да и художественную истину — противостоящую текущим безобразиям. Правда, эта позиция требует и мужества, своего рода стоицизма, — а Мастеру этих качеств явно недостает, он слаб, его безобразия реальности побеждают и сводят с ума... Хотя в другом плане реальности он все же победитель, пусть и не абсолютный. Безобразие действительности существует всегда, а дело человека в том, чтобы не принимать видимость и поверхность жизни за истину. Как бы там ни было — веселая компания, которая проводит вечер иллюзий с их последующим разоблачением, так же точно разоблачает иллюзорность, вздорность, ненастоящность этой реальности... Люди на полном се-

рвезе копят деньги — не зная, что скоро умрут, лгут, ненавидят, ссорятся, — и все это фарс, все это ерунда, во всей этой жизни нет основы... Как воздушный шарик, к которому подходит кто-нибудь из компании — и протыкает его. Весь роман есть разоблачение этой иллюзорной реальности, протыкание надутых шариков... Люди надувают эти шарики — и живут надувными. Дон-Кихот сражался с ветряными мельницами, а здесь с фехтовальным изяществом тоненькой шпажкой протыкают шаррики.

Март 1990

## **Баб-Эль — живописец счастья?**

### **Размышления после всех юбилеев**

Не так давно мы отмечали две круглые даты — столетие со дня смерти А.П. Чехова и 110-летие со дня рождения И.Э. Бабеля (один из псевдонимов которого был Баб-Эль). Но не сыграло ли время шутку? — ведь, кажется, не найти двух более непохожих писателей! Чехов с его тихим голосом, деликатно подбирающий эпитеты, избегающий слишком резкой красочности, — и Бабель, слово которого и яркое, и громкое! Это вообще примета южной (одесско-киевской) школы, в которой вместе оказываются Булгаков и Бабель, Олеша и Паустовский, — тут романтическая напряженность чувств, диктующая яркость красок, предельную освещенность, светоносность изображаемого. Не зря Бабель воспеваает Одессу с ее солнцем. Революция и гражданская война как бы мотивировали эту красочность и некоторую патетичность стиля. Они привнесли и еще одно качество: произошло своего рода грандиозное "уплотнение жизни", которая теперь рисуется не в бытовом ее изводе и спокойном течении, а в критические моменты, в ее разломах, когда видна тектоника, структура материи... Человек превращается в атом, с которого словно бы содраны "электронные оболочки", — и этот атом не может существовать отдельно, он должен вступить в чрезвычайно активное взаимодействие с другими атомами... В переплетенье сцепившихся друг с другом тел, перепутанных рук и ног — трудно разглядеть отдельное, да к тому же не искаженное гримасой усилия лицо...

Кажется, что чеховское деликатное и глубочайшее внимание ко всякому человеку в его индивидуальности — невозможно. Тут не отдельный человек, тут массы! И все же я скажу, что нечто общее у Бабеля и Чехова — есть. И не только жанр короткого рассказа, в котором преимущественно

работали оба. Но и способность сопрягать противоречия, из которой вытекает некое коренное — достаточно удивительное — свойство. Та особенность художественного видения, которую можно бы назвать "двойным зрением", двойственностью освещения событий... Бабель, как и Чехов, — вызывал недоумение критики, которая, к тому же, была не в пример более агрессивной. Буденный, к примеру, считал, что Бабель оболгал и принизил красных конармейцев, а защищавший его Горький утверждал, что напротив, Бабель их воспел, вознес на недостижимую высоту, как Гоголь своих казаков. Кто из них прав? А никто! Следует заметить, что Гоголь все же своих казаков идеализирует, помещает их в пространство легендарного прошлого, которое как бы задним числом должно оправдать все непомерные жестокости поведения на войне. У Бабеля нет ни исторической дистанции, ни намерения эти жестокости оправдывать, "творя легенду" из недавних событий, участником которых он был сам.

Поэтизирует ли он в "Конармии" реальность? Несомненно. Без лирической волны, как бы приподнимающей все изображаемое, — был бы бескрылый натурализм. Но он и не скрывает ничего низменного, ужасного, страшного, бесчеловечного, кровавого — ничего не скрывает, даже рискуя в этот же натурализм сорваться. У него нет склонности идеализировать, замазывать и затушевывать малоприятное, искусственно гармонизируя картину жизни. И то сказать: человек, стоящий у стола хирурга, не может не видеть кровь и гной, жуткие раны, искалеченные тела. А Бабель все же, что ни говори, как раз и был из числа тех, кто толпится в операционной. Едва ли не все знавшие его свидетельствовали о его "авантюризме" особого рода, стремлении увидеть жизнь в ее крайних, экстремальных, опасных проявлениях, присутствовать там, где в прежние времена присутствие писателя не предполагалось. Это давало ему бесценный опыт. Но и наполняло сознание материалом, который очень трудно было "переварить" и уложить в стройную картину. Под такого рода материалом — можно и надорваться... Да ведь и сама душа — чуткая человеческая душа художника, необычайно впечатлительная, не ставшая толстокожей, — болит и кровоточит. В результате эта самая "картина жизни" как бы составлена из кусков, не стыкующихся, противоречащих друг другу. Бабель озвучивает то, что называется "кричащими противоречиями", и вполне авангардно, как экспрессионисты в музыке, слышит в мелодии жизни мучительные диссонансы...

Он беспримерно трезвый реалист. Он кажется журналистом, фиксирующим реальные факты. Но из сопоставления дневниковых записей с рассказами "Конармии" видно, насколько жизнь переиначена, преобра-

жена творческим воображением писателя. В каком направлении идет преобразование — это и есть главный вопрос, от ответа на который зависит наше понимание Бабеля.

Бабель, разумеется, хоть в какой-то степени верит, что участвует в истории, что все происходящее — не абсолютная бессмыслица, не кровавый абсурд. Ежели это так, то он — летописец, свидетель, и должен ничего не упустить и ни в чем не солгать. Писателю — да и просто человеку, ввергнутому в эту мясорубку истории, — необходимы некие сверхличные ценности. И притом — не идеологические, вроде "коммунистического будущего", а обнаруживаемые здесь и сейчас. То, что называют ценностями или идеалами, можно уподобить перилам лестницы. В революцию и войну не очень ясно, поднимается ли человек по этой лестнице вверх, к небу, или опускается вниз, давая волю самому низменному в себе. Но без перил он и вовсе рискует рухнуть в бездну. Между тем прежняя вера в Бога в данном случае уже не может быть такой опорой. Логично было бы, если бы Бабель не только стал К. Лютовым (каков псевдоним, как отражена в нем лютовость эпохи!), — но и вжился бы предельно в комиссарскую роль, произнося к месту и не к месту идеологические лозунги. Но Бабель не сделал этого. Он ищет опытным путем другой "символ веры".

Как известно, нерелигиозный символ веры российского писателя-интеллигента выражал себя в понятии гуманизма. Гуманизм этот во многом опирался на христианство с его императивом сострадания. И война, и революция — есть предельно очевидный кризис прежнего гуманизма. Многие откровенно говорили о том, что с гуманизмом покончено, что не нужно быть "добренькими", что революция требует безжалостности, ибо она человека перековывает (какой опять-таки выразительный термин! — так и видишь, как по человеку бьют кувалдой, выбраковывая тех, кто в процессе перековки превратился в мокрое место). И вот, читая Бабеля, вдруг постигаешь его вариант гуманизма. Какой-то, на первый взгляд, неожиданный. Ведь что ни говори, но согласно гуманистической традиции, человек является беспредельной ценностью, потому что у него есть душа. И у какого-нибудь Акакия Акакиевича она есть, и потому он может сказать: и я — человек! Заостря сказанное и рискуя вызвать полемику, скажу: у Бабеля о душе — ни слова! Даже если само слово "душа" и можно обнаружить. О чем же говорит Бабель, что он боготворит, возвеличивает, утверждает? Тело, плоть человеческую, ту самую, что в христианстве последовательно принижают (кстати сказать, в иудаизме этого нет), "грешную плоть". Человеческое тело как таковое, как чудо физиологии и биоло-



гии — есть, прежде всего, явление жизни. Жизни, которая всегда под угрозой, жизни, которая убывает, которую убивают. Жизни, которая не от ума, и не может быть целиком понята при посредстве рассудочных схем, жизни, которая не укладывается ни в какую идеологию, — любые идеологии распластывают ее на своем прокрустовом ложе, обрубая "лишнее".

Бывают ситуации, когда жизнь бунтует, когда она оказывается иррациональной стихией, сметающей на своем пути все разумные доводы. Это моменты своего рода "безумия", одержимости, — находится ли человек под влиянием винных паров или во хмелю революции. Вот это иррациональное тело — вместилище жизни, неразумное, но и прекрасное в своей переполненности "жизненными соками", силой и страстью, — воспевается Бабелем. Честно говоря, особой душевной жизни в персонажах "Одесских рассказов" и тем паче "Конармии" искать не приходится. Часто не только души, но и ума — самый минимум. Зато тело — жрет, пьет, орет, свистит, как небезызвестная "Манька, родоначальница слободских бандитов", топает ногами и машет руками, как Савка Буцис в рассказе "Как это делалось в Одессе", и убивает — нечаянно, без всякого умысла. В "Конармии" эта импульсивность интенсивнейшим образом живущего тела, эта случайность смертей, для объяснения которых всякого рода идеологические мотивы кажутся достаточно внешними, — даны еще более выпукло. Вот оно, тело крупным планом: "И вдруг на распростершейся земле, на развороченной и желтой наготе полей мы увидали ее одну — узкую спину Колесникова с болтающимися руками и упавшей головой в сером картузе", "и она пошла к начдиву, неся грудь на высоких башмаках, грудь, шевелившуюся, как животное в мешке", "длинные ноги его были похожи на девушек, закованных до плеч в блестящие ботфорты"... Как вам эта "грудь на высоких башмаках" или "ноги, похожие на девушек"? Как неожиданно — и как выразительно, я бы даже сказал — как весело! А вот другое: "Не спуская с меня глаз, он бережно отвернул рубаху. Живот у него был вырван, кишки ползли на колени и удары сердца были видны". Страшно себе представить тело, так искалеченное, разорванное... Но Бабель пишет цветущую и играющую, страдающую и умирающую человеческую плоть так, что и впрямь — удары сердца видны. И это сердце самого автора.

Но вместе с тем воспевается и живая телесность всего, что есть на земле: "Земля треснула от тепла. Надо мной солнце. Подле меня коровы, не красноармейские, настоящие. Я счастлив, брожу, словно соглядатай, втыкаю сапоги в рассыпавшуюся землю". В прозу Бабеля нужно всмотреться — и вслушаться. Известно, что он в русской литературе — скорее

француз, для которого внятен урок Флобера: мало кто так понимал сам ритм фразы, порядок слов, их эмоциональную заряженность, музыку речи. Тщательность работы так важна именно потому, что в результате возникает некий стройный хор, в котором все голоса согласованы, создавая гармонию. Чем дисгармоничней описываемый мир — тем важнее эта гармония. Я говорил, что важно понять, в какую сторону направлено преобразование реального жизненного события у Бабеля. Гениальный Л.С. Выготский в книге "Психология искусства" говорил о том, что есть реальное событие — и есть то, как об этом событии рассказывается. Своего рода "ток и противоток". Благодаря этому "противотоку", искусству рассказывания, эффекту художественности — как бы снимается, преодолевается сила воздействия "сырого факта" действительности. Именно это и делает Бабель — он ранен реальностью, но преодолевает боль. Древние называли это катарсисом. Это и есть чудо искусства. Если оно есть, — можно, не опасаясь впасть в "местный патриотизм" (который, по правде говоря, у одесситов несколько преувеличен), отмечать и столетие со дня рождения писателя.

Вот под занавес статьи — образчик такого чуда. "История моей голубятни", рассказ о детстве (Бабель до конца дней писал книгу о детстве, которую называл в письмах "заветным трудом"). Еврейский погром. "Он ударил меня наотмашь ладонью, сжимающей птицу. ...Я лежал на земле, и внутренности раздавленной птицы стекали с моего виска. ...Голубиная нежная кишка ползла по моему лбу, и я закрывал последний незалепленный глаз, чтобы не видеть мира, расстилавшегося передо мной. Мир этот был мал и ужасен". И буквально через несколько строк — неувимое изменение мелодии, почти те же звуки, но в иной тональности: "Земля пахла сырыми недрами, могилой, цветами. Я услышал ее запах и заплакал без всякого страха. Я шел по чужой улице, заставленной белыми коробками, шел в убранстве окровавленных перьев, один в середине тротуаров, подметенных чисто, как в воскресенье, и плакал так горько, полно и счастливо, как не плакал больше во всю мою жизнь". Надеюсь, вы обратили внимание на это неожиданное здесь слово: счастливо? Очевидец трагедий и трагический писатель — он, как и Шагал, живописец счастья?

2004

