

«Теперь мы видим как бы сквозь  
*тусклое* стекло, гадательно»  
(1 Кор. 13,12)

## ПРЕДИСЛОВИЕ

Обозначения приблизительны, ущербны, но выбирать какие-то слова всё равно приходится. В этом смысле «онтология» кажется мне в данном случае более точным словом, чем, скажем, перекликающаяся с ним «экзистенция». Весь вопрос в ударении, в том, на что именно обращено внимание. Можно удивляться многообразию бытия и гадать, как соотносятся между собой составляющие его элементы, а можно поразиться тому, что мир вообще существует. Хотя предлагаемый мной подход не является строго феноменологическим, мечта о том, что к вещам можно пробиться сквозь закрывающие их символические стены, здесь присутствует. Что же касается «наименований», то вместо «онтологической поэтики» можно было бы говорить о «поэтике реконструкции» или, например, об «иноформном анализе текста», так как в конечном итоге речь идет о восстановлении, реконструкции предполагаемого универсального смысла или смыслов, проявляющих себя в ряде вариантов (иноформ), похожих или мало похожих друг на друга, но обладающих несомненным внутренним единством.

Очень важно попытаться определить местоположение названного смыслового пространства. Оно – и в авторе, и в интерпретаторе; вернее, и автор, и интерпретатор включаются, вписываются в пространство, где действуют универсальные законы символики и смыслопорождения. Можно сказать, что каждый текст создается в пространстве существовавших до него смыслов и воспринимается он в том же пространстве, хотя и несколько изменившемся ( в том числе, благодаря и самому тексту). Это похоже на движение человека по давным-давно построенному лабиринту: можно свернуть в один ход, можно в другой. Роман – это что-то вроде записи того пути, по которому двигался автор, но вот куда он шел, откуда и зачем, в полной мере неизвестно никому. Знание об общем устройстве лабиринта – знание

слабое, предположительное, в прямом смысле слова «мифологическое» – дает всё же возможность понять кое-что в шагах автора. Пристальное же изучение самих этих шагов, их «запись» помогают, в свою очередь, лучше ориентироваться в лабиринте.

Всегда испытываешь неловкость, когда приходится говорить или писать о чем-то «подсознании», о чужой душевной тайне или надежде. В этом смысле самый большой недостаток психоанализа и вообще всякого нацеленного на непроявленное авторское сознание анализа состоит в глубинном равнодушии к тому, о ком идет речь. Взгляд на текст как на плод сотрудничества, как на итог совместных искренних усилий в поисках Пути позволяет избежать этой бесцеремонности. В процесс интерпретации таким образом вносится этическое начало: защищая права текста, мы защищаем автора, но не в привычном смысле слова, а в ином. Текст принадлежит не только автору, но и тому миру, в котором он вырос и жил. Поэтому усмотреть нечто в тексте – не означает увидеть то же самое в авторе. Нужно охранять права личности, а не текст. Текст и сам сумеет постоять за себя, пережив и автора и интерпретатора. Замечания же по поводу непривычной трактовки классического текста вроде «Это не Шекспир!» или «Это не Достоевский!» не отличаются глубиной, особенно если трактовка действительно интересна и цельна. Может быть, это не Шекспир и не Достоевский, но тогда *кто же это?* Неужели один только интерпретатор? Наверное, и он тоже, но скорее всего, более всего в этом «повинен» спрятанный и в интерпретаторе, и в авторе мир универсальных возможностей, благодаря которым в общем-то текст и получает право на существование. Дело в конце концов не в той или иной интерпретации, а в переключении внимания на сам живущий рядом с текстом, внутри текста, внутри автора и вне автора смысловой слой, обладающий устойчивостью и оказывающий на всех соприкасающихся с ним людей постоянное и мощное воздействие. Разумеется, удобнее считать, что написанный автором роман – это Первотекст, так сказать, начало письменной традиции. На самом же деле, и «Гамлет» и «Идиот» представляют собой реплики в ряду других реплик. Тексты (и вообще всё, что составляет жизнь людей) входят друг в друга очень глубоко, и только наше охраняющее «первоисточник» сознание позволяет сохранять ощущение того, что существует некий отправной пункт – незыблемый и самоценный, «равный себе», а всё остальное есть лишь его корректировка, искажение, домысливание, интерпретация.

Чаще всего мы приписываем автору то, что на самом деле является «общим достоянием» очень многих людей. Отсюда, кстати сказать, берет начало феномен той странной обезличенности, которой «награждается» после формально проведенной типологической или структурной «обработки» даже самый выразительный и своеобразный писатель.

Специфика отношения к пространству, веществу, движению, пустоте, возрасту и т. д. определяет границы и размеры «мира» каждого человека, любой *персональной мифологии*. Различий между ними много, однако не меньше и черт общих, повторяющихся, благодаря которым можно увидеть во всем этом многообразии некоторые общности или типы. Художественно одаренный человек способен представить, нарисовать свой «мир», сделав его «общим достоянием» уже в ином смысле слова. Теперь его персональная мифология становится моделью, образцом, эмблемой для обозначения целого типа онтологического смыслостроительства, имеющего отношение к очень многим людям. Благодаря этому сходству, большему или меньшему совпадению, в общем-то, и становится возможным читательское понимание и узнавание в мире автора черт своего собственного мироощущения. Если говорить о русской литературе, то Гоголь, Достоевский и Платонов могли бы символически обозначить три, пожалуй, наиболее фундаментальных и характерных типа смыслополагания. Авторский мир – феномен intersubъективный; поэтому и его воссоздание – стихийное или целенаправленное – возможно лишь при учете интересов всех сторон: автора, читателя и объединяющего и дающего им жизнь исходного онтологического лексикона. Своеобразие предмета предполагает и особое к нему отношение. Литературное дело здесь уже преобразуется в дело философское, а поэтика текста незаметно перерастает в его метафизику.

Знаки так долго скрывали от человека мир тела и вещества, что в конце концов сами начали овеществляться: история культуры – это помимо всего прочего и история десимволизации человека и мира. Здесь – главный интерес для онтологически настроенного ума; и это при том, что ничего привычно-телесного, т. е. «чувственного» или «эротического» тут нет. Онтологическая поэтика вообще не фиксирует эротику, и в этом ее существенное отличие от той моды на «телесность», которая широко разошлась в двадцатом столетии, осуществившись и в психоанализе, и в постструктурализме и даже в учебных пособиях по истории сексуальности.

Вопрос о теле как о живом, живущем веществе – это вопрос о существовании, о радости присутствия, наличествования – в противовес пустоте несуществования, небытия. При таком взгляде значимым становится не только человек (он-то всегда ставил себя на первое место), но и вещи, мир сами по себе<sup>1</sup>. Становятся интересны растения и животные (не потому, что их можно съесть, а потому, что они существуют, наличествуют). Становятся интересны вещества, из которых «сделаны» предметы: то, что делает камень – камнем, а медь – медью. Предметы начинают разговаривать друг с другом на универсальном языке вещества, включают в свой разговор тело человека и – через тело – самого человека, единственно способного пролить свет на тайну су-

существования и помочь тем самым себе и миру. Трагедия человека не в том, что однажды он умирает, а в том, что умирает его тело, а вместе с телом – вынужденно – умирает и сам человек. Главным вопросом *культуры* оказывается вовсе не ее история и не ее будущее, а вопрос *о природе*. Природе человеческого тела, которое предстает как глубокое и трагическое существо, взывающее, как сказал бы А. Платонов, к «будущему отщепеню» вместе со всеми живыми и мертвыми существами и предметами мира.

То, что я сказал о культуре, не несет в себе ничего негативного. Речь о другом – о выявлении новых смысловых пространств внутри границ уже известного и, как мы полагаем, освоенного поля. Культура предстает как завал, устраиваемый человеком на пути к смерти: завал растет с каждым столетием, но смерть находит в нем свои лазейки и исправно делает свое дело. Выстраивая свой собственный мир, культура пытается убедить человека в том, что именно в ней сосредоточивается его подлинная сущность. Так оно, видимо, и есть, но происходит это не по доброй воле человека, а вследствие полной безвыходности ситуации. Осознание этого факта рождает то, что можно было бы назвать, используя широко известное определение, «неудовлетворенностью культурой». Одновременно это порождает и новый взгляд на те точки, где существо культуры предстает в наиболее мощном и сжатом виде. Особенно отчетливо всё это видно в литературе, где онтологическая тоска автора сказывается как в самой потребности создания «второй жизни», так и в особенностях устройства текста, в сюжетных ходах и различных деталях повествования. Собственно этим смысловым слоем, а отнюдь *не всем произведением* и занимается онтологическая поэтика, которая при таком взгляде на дело предстает как еще один способ удержать и рассмотреть то, что чаще всего проскакивает сквозь сети психоанализа или архетипологии. Это способ обнаружения мощного резерва смысла там, где уже трудно было ждать появления чего-то нового и неожиданного. Вместе с тем, это перемена не только способа видения, но и предмета, на который оно направлено. На смену равнодушному универсализму архетипа и постструктуралистской культурной иронии приходит нечто иное: в безликом «гротесковом» или «народном» теле, в «теле» культуры начинают проступать очертания маленьких живых человеческих тел, а пафос отстраненности и иронии сменяется пафосом сочувствия к природному смертному человеку. Вопрос не в том, прав ли был Мур, указывая на дерево и говоря: «Я знаю, что это дерево», а в том, что сегодня в живых нет ни Мура, ни, скорее всего, послужившего ему примером дерева.

Сменяется пафос – сменяется и направленность взгляда: от «поверхности» жизни – к ее глубинам; от маргиналий и черновиков – к текстам хрестоматийным, к своего рода литературным монументам; от поиска неточностей, двусмысленностей, «темных» мест – к вещам очевидным и открытым;

от сексуальных перверсий и садомазохизма – к спокойной духовности; от противопоставления речи письменной и звучащей – к внетекстовому пониманию, идущему от сердца; от «краев» философии – к ее центру; от знаков – к веществам; от хаоса символики – к иерархии действия. Любование сложностью и игрой в бесчисленные разноязыкие подробности сменяется тягой к имманентной простоте и ясности.

Что касается самого механизма исследования, то его смысл точнее всего передает понятие «иноформы». Я исхожу из предположения о том, что любой онтологически наполненный смысл оказывает воздействие на всё целое создаваемого автором текста, сказываясь в самых различных его точках. Главная черта подобного базового или исходного «состояния» – в его неуничтожимости, в его явном или скрытом присутствии в рамках мифа, романа или поэмы. Круг исходных смыслов невелик, но за каждым из них – целый мир: «бессмертие», «сон», «смех», «детство», «утроба», «тело», «вещество»... Если в тексте обнаруживается такой смысл (а его там может и не быть, и это никак не характеризует качества самого текста), то следующим шагом анализа является поиск его преобразованных вариантов. Изменяясь сколько угодно внешне, исходный или, говоря точнее, возникающий в точке соединения усилий автора и контекста смысл или образ сохраняет свой внутренний облик, свой стержень, что, собственно, и дает возможность увидеть вещи, внешне мало похожие друг на друга, как звенья единого символического ряда. Принципы распознавания этого ряда сопоставимы с принципами смыслопорождения, которые, в свою очередь, имеют универсальный характер и отработаны до тонкостей на обширных пространствах мировой мифологии: переносы по сходству, ходы метонимические, превращения части в целое и наоборот, ходы причинно-следственные и ассоциативные и пр. Можно начинать с «первичного» смысла, если он обнаруживает себя с достаточной очевидностью, можно – с его вариантов, особенно в тех случаях, когда они обладают какими-то устойчиво повторяющимися или экстравагантными признаками. Например, составляя в свое время «словарь» метафор смеха, я столкнулся с такими неожиданными на первый взгляд символами, как «волосы», «одноглазие» или «мышь»<sup>2</sup>.

Что значит «читать текст с онтологическим настроем»? Это значит обращать внимание в общем-то на те же самые вещи, которые могут занимать любого современного интерпретатора. Тут всё очень похоже, что и понятно: ведь механизмы смыслообразования и десимволизации едины. У герменевтических направлений двадцатого века, как бы они ни пытались отмежеваться друг от друга, гораздо больше черт общих, чем различительных. Я не хочу сказать, что всё одинаково. В случае с онтологической поэтикой в числе отличий, кроме уже упоминавшегося равнодушия к эротике и сексуальным странностям, окажется еще одна важная черта – отсутствие интереса к скры-

тым или явным цитатам из других текстов, к заимствованным идеям или стилям. Раз речь идет о природе человека, о веществах, то тема интертекста – как тема подчеркнута культурологическая – отступает на периферию исследовательского внимания, возникая лишь тогда, когда в ней возникает потребность. На первый же план выходит то, что можно было бы назвать «интер-натурой». Взятые вместе обе названные особенности, возможно, скажут больше, чем все предлагавшиеся объяснения, и помогут определить то место, которое онтологическая поэтика занимает в ряду возможных интеллектуальных стратегий.

#### ПРИМЕЧАНИЯ

<sup>1</sup> Речь идет не о «вещи» или «предмете», описываемом в литературе, не о способе ее описания (см. в этой связи работы А.П. Чудакова), а о выявлении субстанциональной основы мира, о единстве вещей, его составляющих. «Вещества» или «тела» оказываются, таким образом, противопоставлены «пустоте», т. е. отчетливо выраженному отсутствию какого бы то ни было вещества или тела. Имя вещества может быть даже и не названо, однако его присутствие обнаруживает себя тем или иным способом: например через звук, звон колокола, дает себя знать медь в главе «Такая минутка» в «Братьях Карамазовых».

<sup>2</sup> См.: *Карасев Л.В.* Мифология смеха // Вопросы философии. 1991. № 7. С. 68–86.

## ГОГОЛЬ И ОНТОЛОГИЧЕСКИЙ ВОПРОС

Прочсть Гоголя с онтологическим настроем – значит обратить внимание не на знаки, а на сущности, увидеть за маской культуры – стихию природы. Сводить всё только лишь к «онтологии», разумеется, бессмысленно. Просто выбрав определенную позицию, я отвлекаюсь от всего остального, не забывая при этом и о других возможных прочтениях.

То, что Толстой назвал «самым главным» для человека, Розанов отнес конкретно к Гоголю – жажда «земного бессмертия». Здесь – центр, от которого во все стороны расходятся нити, приводящие в движение героев гоголевского театра или же, наоборот, заставляющие их застыть, оцепенеть, превратившись в «немые сцены» или «живые картины». Проявляя смыслы, присутствующие в гоголевских текстах, смыслы, живущие на пересечении текста и универсального контекста, мы нащупываем границы гоголевского «мира» – пространства, в котором автор осуществился для нас, вошел в нас, приняв участие в построении наших собственных персональных мифологий. Мир Гоголя втягивает читателя внутрь себя, а исходное аналитическое вопрошание всё более и более перерастает в сочувственное понимание и сопереживание.

### «Шинель»

Когда Гоголь говорит, что в «Мертвых душах» хотел показать Россию с «одного боку», он указывает на вполне очевидную сторону дела: «мертвое» – метафора России отсталой, чиновничьей, застывшей. Россию нужно оживить, воскресить. В «Светлом Воскресении» в гоголевском троекратном уповании на то, что именно на русской земле прежде всего воспринимается праздник Христова воскресения, смерть отодвинута и посрамлена

пафосом светлой мистики. В «Вие», напротив, победу одерживает смерть – здесь торжество мистики темной. Однако ни социология, ни фантастика меня сейчас занимать не будут: у Гоголя предостаточно мертвецов – и символических, и настоящих. Но разве меньше их в английской или французской литературе?

О чем рассказывает «Шинель», если подойти к ней с онтологической меркой? О проблеме тела, о попытке разрешения этой проблемы. Главное указано уже в названии повести: исходный смысл тела передается одежде, предназначенной для тела. Шинель – иноформа тела. Это, собственно, вполне очевидно. Угадать перенос смысла с тела на одежду нетрудно: тут и такие же как у тела «спина», «плечи», «грудь» и даже руки-рукава. Да и сам Гоголь недвусмысленно сопоставляет новую шинель то с женой, то с новорожденным ребенком – портной приносит обнову, завернутую, запеленутую, как дитя, в чистый платок.

Важно то, какой вывод сделать из такого сопоставления-уподобления. Шинель становится персонажем. Ей задается онтологический вопрос. От Башмачкина – гоголевского двойника – он переадресовывается к чиновничьей одежде. Теперь она главная. Она – заместитель живого тела, она – носитель витального смысла; только от нее зависит дальнейший ход действия. Башмачкина в сущности уже нет; есть диалог двух иноформ его тела – старого изношенного капота и новой шинели, и от исхода этого странного спора зависит жизнь самого чиновника<sup>1</sup>. Само собой, я говорю только об онтологической подоплке событий и только об этом.

Башмачкин придавлен одеждой. Он думает только о шинели. В сущности он живет для нее. Оно и понятно – ведь речь идет не столько о явных мотивах персонажа, сколько об онтологическом вопрошании самого Гоголя. Кажется бы, новая шинель – обещание новой жизни. Но что-то не устраивает Гоголя в этом решении. Ведь речь идет – не забудем об этом – не о привычной дневной логике, а об интуиции метафизической, проверяющей на прочность самый смысл вещей, их жизненное время, их способность противостоять смерти. Новая шинель лучше старой. Это верно. Но как быть с заданным вопросом? Ведь неизбежно через какое-то время и новая шинель должна будет состариться и превратиться в поношенное тряпье.

Гоголь не дает ей состариться. Он сокращает жизнь шинели до одного дня. Шинель исчезает. Для Башмачкина она как бы умирает, и вслед за ней умирает, уже вполне серьезно, сам Башмачкин. Единственное, что смягчает скрытую от внешнего взгляда гоголевскую драму, это способ исчезновения шинели. Она не испортилась, не сгорела, не порвалась. Она украдена, а это означает, что шинель на самом деле цела, так сказать «жива и здорова», просто существует, продолжает жить она в каком-то другом месте. А раз так, значит остается и сокровенная надежда разрешить вопрос – уже не в ино-

форме одежды, а каким-то иным способом. Например, так, как еще до «Шинели» Гоголь пытался это сделать в «Портрете».

### «Портрет»

То, о чем я сказал по поводу «Шинели», важно не столько порядком следования символических элементов, сколько самим указанием на эти элементы, на скрывающуюся за ними проблему личности.

Посмотрим, как обстоит дело в «Портрете». Намек на главное здесь, как и в повести о чиновничьей шинели, дан уже в названии. Теперь на место человека, в данном случае человеческого тела, встает его живописное изображение – своего рода *плоская шинель*. Изображение – иноформа тела. Изображение становится носителем витального смысла; ему-то Гоголь и переадресует свой онтологический вопрос. Явный уровень здесь очевиден и потому малоинтересен; изображение ростовщика оживает по ночам, старик выбирается из портретной рамы и бродит по комнате. Гораздо более важен слой символический – слой подсознательной развертки. Например, становится понятной двойная концовка «Портрета». В редакции «Арабесок» дело обстоит так: пока пришедшие на аукцион люди слушали рассказчика, изображение таинственным образом исчезало: «черты странного изображения почти нечувствительно начали исчезать, как исчезает дыхание с чистой стали. Что-то мутное осталось на полотне. И когда подошли к нему ближе, то увидели какой-то незначащий пейзаж. Так что посетители, уже уходя, долго недоумевали, действительно ли они видели таинственный портрет, или это была мечта и представилась мгновенно глазам, утружденным долгим рассматриванием старинных картин». Исчезновение изображения ростовщика таким образом обозначало свершившийся приговор свыше, победу Блага над злом.

Отчего же в окончательном варианте повести концовка иная – никакой мистики, портрет просто крадут? Если следовать логике онтологического вопрошания, эту перемену можно объяснить. Стирание портрета означало символическую смерть не только портрета, но и вложенного в него витального смысла – ведь в итоге речь шла о теле. Значит, нужна какая-то другая мотивировка исчезновения. Онтологический двойник Гоголя – художник Чартков – погибает, но зато портрет жив! Сработал тот же самый механизм, что и в «Шинели»: кража как способ спасти ситуацию, отказаться от окончательного ответа на вопрос тела. Раз портрет украден – значит, он не погиб совершенно, его жизнь продолжается, и живет перешедший в него онтологический смысл. Если это так, тогда проясняется и скрытый мотив действий Чарткова: художник скупал картины лучших мастеров и затем, запершись в мастерской, разрывал их на клочки. Раз живописное изображение как-то

связано с телом (портрет ростовщика был написан гениально), значит в каждой хорошей картине присутствует жизнь не только духовная, но и непосредственно телесная. В свое время ростовщик просил художника сделать с него портрет именно для того, чтобы сохранить часть своей телесной жизни. Скорее всего, Чартков уничтожал не просто картины, а именно *портреты*. И хотя напрямую Гоголь об этом не говорит, всё же, учитывая название повести и чартковский жанр, можно предположить, что это так. В тот миг, когда художник рвал на части чужие портреты, его месть была не эстетической, а онтологической: он убивал жившие в этих портретах жизни.

Каков же символический итог «Портрета»? Уравнение «тело – изображение» выстроено, но надолго его прочности не хватает. Гибнет Чартков и купленные им портреты. Гоголь отказывается от иноформы изображения и соглашается на «ничью» с самим собой. Портрет ростовщика украден, вопрос тела к уму остался открытым. Очередная попытка и снова неопределенность, во всяком случае неопределенность гораздо бульшая, нежели та иллюзия решения вопроса, которой Гоголю удалось однажды добиться в «Носе».

### «Нос»

Эта повесть написана раньше «Шинели» и «Портрета», но я нарочно медлил с ее разбором.

«Нос» выглядит так: на поверхности текста – фантазмагория деталей и событий, а в глубине – незаметная работа ума, ищущего способа уберечь тело от смерти. В известной статье о Гоголе С.Бочаров предлагал прочесть, наконец, «Нос» «по-крупному», соотнеся две величины, составляющие смысловой объем повести: Нос – часть, лицо – целое; нос – вещественность, телесность; лицо – область человеческой духовности<sup>2</sup>.

Онтологический взгляд тоже позволяет прочесть «Нос» по-крупному, хотя и в несколько ином смысле. Тоже «часть» и «целое». Вот только нос станет частью не лица, а *всего тела*, причем тела в сугубо витальном смысле слова. Нос – (отделившийся нос) – иноформа тела. Судьба майора Ковалева зависит от действий носа, от того, сумеет он выжить или нет. Часть тела, таким образом, становится заместителем всего тела, и, следовательно, свой вопрос Гоголь задает уже не человеку, а носу. Это похоже на подсчет шансов на спасение, своего рода магическая терапия: если, отделившись от тела (т. е. в обычном смысле слова «умерев»), некоторая часть тела не умирает, а продолжает жить самостоятельной жизнью, то, может быть, не умрет и всё тело?

Хорошо известна психоаналитическая трактовка «Носа»: нос как детородный орган. Однако далее плоско-эротического смысла это прочтение не идет. Фрейдистский ключ подошел лишь к верхнему ярусу подвала, но с

дверью, которая вела в пределы более глубокие, он уже не справился. Когда мы смотрим на «Нос» как на эмблему онтологическую, а не эротическую, пространство смысла сразу же расширяется: в нем появляется глубина и тайна.

Знал ли бесфамильный цирюльник Иван Яковлевич, что за предмет он нашел однажды за завтраком! Гоголь будто подталкивал Ивана Яковлевича к правильному решению: не случайно же предмет этот был спрятан внутри теплого утреннего хлеба. Парикмахер всячески пробовал избавиться от найденного носа, бросал его на землю, в воду – лишь бы подальше от себя. Дело же, возможно, состояло в том, чтобы спрятать нос внутри собственного тела – съесть его. Если бы это произошло, что случилось бы с майором Ковалевым: умер бы он тотчас же или остался жив? За кого больше переживал Гоголь: за своего онтологического двойника, за цирюльника или же на первом месте опять-таки стоял посредник – наделенный витальным смыслом предмет?

Очень важное место в повести – посещение носом церкви. «Нос спрятал совершенно лицо свое в большой стоячий воротник и с выражением величайшей набожности молился.» Гоголь позволил носу войти в храм – значит, для него это было действительно важно, ведь он мог отправить нос куда угодно – в музей, в театр, в департамент. Здесь, я думаю, впервые обнаружила себя надежда Гоголя узаконить, в каком-то смысле освятить произошедшее. Часть тела, убежавшая от тела, – в церкви. Это уже вопрос к христианству, который только в таком – символическом, зашифрованном виде и мог быть задан. О чем смиренно молился нос, стоя в Божьем храме, какие просьбы возносил он к Небу?

В сущности «Нос» – это единственный относительно благоприятный случай разрешения онтологического вопроса у Гоголя. Тут удалось многое: отделение носа от лица, самостоятельная жизнь носа и даже его обратное возвращение на прежнее место. Эпитет смерти – «безносая». Лицо, лишившееся носа, – лицо смерти: в этом смысле майор как бы временно умирает. Но это, как мы понимаем, не столь важно, ведь тяжесть вопроса перенесена с человека на часть тела, тем более на часть столь «живую» и поддержанную очевидными эротическими ассоциациями. Сбежавший майорский нос – это плоть, убежавшая тления. Нос начинает новую самостоятельную жизнь, а смерть, если так можно выразиться, остается «с носом».

Внешне всё получилось. И всё же в целом история вышла слишком эфемерной, анекдотичной. Нос выжил и даже преуспел, но, осуществившись, он свою прежнюю мощную энергию потерял. Гоголь уже не знал, что с ним делать. Он пустил было в дело излюбленный спасительный ход, выручавший его впоследствии и в «Ревизоре», и в «Свадьбе», и в «Шинели», и в «Портрете» (бегство, отъезд, кража), но что-то его остановило. Нос не смог убежать: «его перехватили почти на дороге. Он уже садился в дилижанс и хотел

уехать в Ригу. И паспорт давно был написан на имя одного чиновника». Не получилось.

Когда нос вновь оказывается у своего хозяина, он уже совершенно лишен своего прежнего витального смысла – «нос был как деревянный и падал на стол с таким странным стуком, как будто бы пробка». Нельзя сказать, что нос мертв. Он и не жив, и не мертв. Скорее всего, нос находится в точке жизненного минимума, откуда возможно движение в противоположные стороны – назад на лицо или прочь от него. Назад на лицо – значит, признать поражение, покориться всеобщей природной смертной участи. Уйти в мир самостоятельной жизни – здесь тоже что-то не сработало, хотя внешне всё складывалось просто замечательно; возможно, это-то и оказалось главным препятствием на пути беглеца. Всё было слишком легко и слишком несерьезно, чтобы дать Гоголю подлинную метафизическую успокоенность.

Гоголь говорит, что найденный нос «совершенно таков, как был». Был когда? Я думаю, когда цирюльник нашел его в свежеспеченном хлебе. Собственно, уже здесь в самом начале повести Гоголь написал главное, ключевое слово: «Иван Яковлевич ковырнул осторожно ножом и пощупал пальцем: „Плотное“! (курсив мой. – Л. К.) – сказал он сам про себя, – что бы это такое было?» «Плотное» – намек, может быть проговорка; не «мягкое», не «твердое» или «упругое», а именно «плотное». Нос – иноформа тела. Цирюльник находит утром в своем хлебе часть тела: онтологический вопрос задан – действие началось. Ближе к финалу повести дан еще один намек на телесный характер всего происходящего. Цирюльнику не хватило зрения, чтобы сразу же опознать в носе нос. Не хватило зрения и полицейскому чиновнику, прекратившему похождения носа: «Я сам принял его сначала за господина. Но, к счастью, были со мной очки, и я тот же час увидел, что это был нос. Ведь я близорук, и если вы станете передо мною, то я вижу только, что у вас лицо, но ни носа, ни бороды, ничего не замечу. Моя теща, то есть мать жены моей, тоже ничего не видит».

Выходит, квартальный имеет дело не с персональными людьми, а со смутными очертаниями их тел. Лицо для него – тоже часть тела, оно обобщенно-условно, и только очки помогают ему увидеть в теле-лице некоего конкретного человека. Любопытная деталь: кроме метонимической близости (очки сидят на носу), здесь угадываются и контуры символической схватки двух противоположных по своей сути начал. «Гоголь написал две повести: одну он посвятил носу, другую глазам.» Эти известные слова Иннокентия Анненского о противопоставлении эмблем «телесности и духовности» неожиданно вписываются и в интересующую нас ситуацию. Очки против носа; зрение против осязания. Нельзя, правда, сказать, что духовное одерживает здесь такую же победу над плотью, как зрение, глаза над носом, ведь нос возвращается на свое прежнее место на «средину лица». Плоть прирастает к плоти.

Так значит верх за плотью? Да, но в этой победе есть горечь той самой онтологической недостаточности, с которой, собственно, всё и началось. Возвращение носа на место есть возвращение к естественному порядку жизни и умирания, который как раз и не устраивал Гоголя. Для того и нужна была ему метафора носа, чтобы прорваться сквозь невидимый, но непреодолимый круг к новой чаемой онтологии, к чуду неумирания.

«Шутка», – сказал Пушкин, прочитав «Нос». Гоголю же было не до шуток. Призрачного успеха «Носа» ему было недостаточно. Отработав в «Носе» один символический вариант – часть тела вместо тела, – Гоголь взялся за «Портрет». От наглядной непредставимости (вспомним знаменитое: «Нос посмотрел на майора, и брови его несколько нахмурились») Гоголь перешел к натуральности и зрительной достоверности «Портрета». Изображение тела – вместо тела. Ростовщик в отличие от носа-господина вполне представим, но по сути общий баланс фантастики и реализма здесь остался прежним, просто подводился он за счет разных средств. Он и должен был остаться прежним – ведь той же самой оставалась нерешенная задача. Логически же «Портрет» был попыткой смягчить принцип телесности, заменить самодовлеющую плоть «Носа» эфемерностью изображения в «Портрете», но изображения – опять-таки – тела. Отсюда остался всего один шаг до варианта облегающей тело одежды, и Гоголь сделал этот шаг в «Шинели».

### Снова «Шинель»

В повести об Акакии Акакиевиче и его одеждах Гоголь вновь возвращается к принципу телесности, вещности, но уже на новом, чем прежде в «Носе», уровне. Нос – кусочек действительной плоти. Форма, наполненная веществом тела. Портрет – изображение тела, распластанный по холсту нос, плоский нос. Шинель же – это нечто иное: здесь снова объемная, как в «Носе», телесность, вещьность, но при этом – полая, пустая изнутри: рукава и спина есть, а тела нет. Один символический шаг подготавливал другой, и это видно из самих гоголевских повестей. Заполучив свой нос обратно, майор Ковалев стал порядочным гражданином: в финале повести он трижды смотрит на свое отражение в зеркале. Зеркало – живой портрет. Теперь есть что изобразить на полотне, ведь без носа позировать не пойдешь. В «Портрете» же, если смотреть на него с избранной нами точки зрения, уже угадываются контуры будущей «Шинели». Тут Гоголь проявляет к одежде интерес гораздо больший, нежели к чему-то такому, что просто покрывает человеческое тело. С какого-то момента Чартков вообще перестает видеть лица и тела, он изображает одежду. Квартальный из «Носа» по слабости зрения не видел разницы между лицами. Чартков же стал рисовать людей так, что эта разница пропала

в самом деле: остался, как говорит Гоголь, лишь некий «общий колорит». Чартков занялся изображением «застегнутых лиц» – слово, применимое к одежде, появляется тут не случайно. И Гоголь это подтверждает буквально через несколько строк: «Пред ним были только мундир да корсет, да фрак». Действительно, один шаг до «Шинели», до ее странной полой телесности. Одежда, существующая сама по себе. Она накинута на пустоту: во всяком случае Башмачкин тут уже мало что решает.

Но, может быть, Башмачкин и вправду нематериален? Я много уже сказал о теле и мало о душе. Так вот, Башмачкин – это и есть *душа*. Возможно, душа самого Гоголя. Башмачкин – не только его онтологический двойник, подобный майору Ковалеву или Чарткову, но и двойник метафизический. Может быть, именно поэтому Гоголь не посмел оставить несчастному чиновнику его новую шинель, хотя, само собой, легко мог это сделать. Вообще, надо сказать, что ситуация шинели очень непроста. В «Шинели» сказался не просто Гоголь, а двойной Гоголь. Что такое жизнеописание Акакия Акакиевича, как не гимн смиренности и терпению? Что такое новая шинель, как не дьявольский соблазн, разрушающий душу героя? Но если это так, тогда откуда сочувствие и искренний интерес, с каким Гоголь описывает «падение» Башмачкина? Наконец, не забудем и о финале «Шинели»: подобно своему легендарному прототипу из «Лествицы» Иоанна преп. Синайского «делатель послушания» Акакий Башмачкин не умирает окончательно, но в отличие от Акакия «лествичного», явившего послушание даже после смерти, Акакий гоголевский от послушания отходит и превращается в настоящего бесаразбойника. Обе интенции сильны и важны, обе выписаны одинаково убедительно; какой же из двух Гоголей здесь главнее: первый или второй? Если б шинель Башмачкина сыскалась, у Гоголя вышло бы что-то вроде «носа» в «шинели», иначе сказать, тело получило бы для себя нужную ему одежду. Тело и душа спорили между собой, и в итоге победила душа: я имею в виду смерть Башмачкина (смерть как уничтожение тела и освобождение души). Но если тело умерло и исчезло в земле, зачем тогда призрак Башмачкина охотится за генеральской шинелью: разве душа *мерзнет*, разве ей надобна одежда? Выходит, не до конца умер Акакий Акакиевич, раз главный его интерес даже после смерти остался прежним.

Итак, «Нос», «Портрет», «Шинель» – ряд последовательно сменяющихся друг друга иноформ. Часть тела вместо тела, изображение вместо тела и одежда вместо тела. Встают в этот ряд и карточная колода из «Игроков», и люлька Тараса Бульбы.

## Карты и люлька

В «Игроках» иноформой тела оказывается всемогущая колода карт, имеющая, кстати сказать, вполне телесное, человеческое имя: «Аделаида Ивановна». Исходный витальный смысл с Ихарева снимается и переадресуется колоде, и ей же задается потайной вопрос о судьбе тела.

На что играют гоголевские игроки: на деньги? Разумеется, но если говорить об уровне онтологическом, их игра более серьезна. Ихарев играет со смертью. Он ловок, но его ухищрений оказывается недостаточно, чтобы выйти победителем. И хотя он остается жив, его отчаяние не знает предела. Ихарев ведет себя так, будто жизнь его уже закончилась; и это при том, что он легко может начать всё сначала. Не зря же Глов говорит ему: «Утешься! Ведь тебе еще с полугоря! У тебя есть Аделаида Ивановна!» Однако никому не понять ихаревского горя: в том-то всё и дело, что именно Аделаида Ивановна не оправдала онтологической надежды Гоголя. Оттого так безысходен финал «Игроков». Продолжение игры бессмысленно. Всё кончено – проигрыш, смерть.

Наконец, в этот же ряд встает и знаменитая «люлька» – трубка Тараса Бульбы. Помимо спрятанного в этом предмете телесного смысла («люлька» – колыбель для ребенка), здесь есть еще одно важное значение. Люлька – предмет очень интимный. Как говорит Тарас, – «неотлучная спутница». Люлька давно уже сделалась своеобразным продолжением тела Тараса, его частью.

Так вот этой-то люльке и доверяет Гоголь судьбу старого козака. Принцип здесь тот же самый, что и в «Носе», разве что время его действия сокращено до минимума: если выживет, спасется часть тела – в данном случае «люлька», то, может быть, избегнет гибели и всё тело? Люлька, условно говоря, гибнет, и вслед за ней погибает и сам Тарас. Всякий, кто читал «Тараса Бульбу», наверное, досадовал на козака, неизвестно зачем вернувшегося за трубкой и оттого попавшего в руки врагов. У Гоголя было много возможностей лишить Тараса жизни, поэтому эпизод с люлькой, конечно же, неслучаен. Теперь он становится объясним, по крайней мере, до той степени, до какой вообще возможно объяснение таких зыбких предметов. Само собой, всё, о чем я сказал, есть не более чем предположение, однако оно дает возможность увидеть некоторый глубинный смысл этой исключительной по своей важности и загадочности детали, которая в конце концов превращает связанного по рукам и ногам козака в обреченную на смерть «живую картину».

## Живая картина

«Манилов выронил тут же чубук с трубкою на пол и как разинул рот, так и остался с разинутым ртом в продолжение нескольких минут. Оба приятеля,

рассуждавшие о приятностях дружеской жизни, остались недвижимы, вперя друг в друга глаза.»

Тело живое, но при этом застывшее, совершенно неподвижное – как будто умершее: вот что прячется в подкладке гоголевского замирания-окаменения. В «Мертвых душах» застывшие в «продолжение нескольких минут» Манилов и Чичиков сравниваются с портретами. В «Портрете» умирающему Чарткову «ужасными портретами» казались окружающие его постель люди, а портрет ростовщика был живой, реальной персоной. Так мы выходим к теме «живой картины», которая в наиболее сильном своем виде обозначалась в финале «Ревизора» – в знаменитой «немой сцене».

Отчего Гоголь так настойчиво требовал от актеров правильного исполнения «немой сцены»? Зачем ему вообще была нужна «немая сцена» – эта в общем-то необязательная «люлька», если смотреть на дело с точки зрения здравомыслящего ума? Неслучайно, кстати, то стойкое непонимание смысла «немой сцены», которое согласно обнаружили и актеры, игравшие пьесу, и публика. Гоголь, скорее всего, и сам себе не мог объяснить, зачем ему нужна была эта сцена. Самое глубокое из его объяснений – в «Развязке Ревизора»; это слова, произнесенные одним из зрителей: «всё это как-то необъяснимо страшно». Онтологический пафос концовки он чувствовал, но напрямую назвать не мог, может быть, не хотел. Казалось бы, чего уж так бояться чиновникам, поднаторевшим в обмане регулярно наезжающих ревизоров? Но нет – страх их ужасен, хотя он так же несопоставим с действительно грозящими им неприятностями, как отчаяние героя «Игроков» с его проигрышем. Чиновники каменеют, застывают с открытыми ртами потому, что прибыл тот, кого никто из них уже обмануть не сможет, – действительная смерть. Хлестаков, которого они считали смертью (речь идет только об онтологическом подтексте, разумеется), оказался не тем, за кого себя выдавал. Усилия чиновников оказались напрасными, они сделали ставку не на того, на кого надо было: нового ревизора им уже не провести. «Ревизор» и «Игроки» в этом смысле идентичны – упование на ловкость, хитрость, на «подобранную колоду», затем неудача и приходящие ей на смену ужас, отчаяние, окаменение, никак не сравнимые с вызвавшей их причиной. Не сравнимые, если, конечно, мерить их меркой обычной психологии. «Необъяснимый» страх – это страх перед неотвратимостью телесной смерти. Он-то и сказался в поэтике «немой сцены». Вся она – для того, чтобы остановить неумолимое время, избежать – в прямом смысле слова – трагедии конца. А раз конца нет, значит, и онтологический вопрос повисает в пустоте. Он заморожен, превращен в «живую картину» до будущих лучших времен, до будущих литературных опытов.

Теперь – подробнее о «немой сцене». Гоголь не однажды брался за разъяснения к ней, указывая, какие именно положения следует принять

актерам и сколько времени в них оставаться. В «Отрывке из письма» возникает ключевое слово «живые картины»: «...последняя сцена не будет иметь успеха до тех пор, пока не поймут, что <...> всё это должно представлять одну окаменевшую группу, что здесь оканчивается драма и сменяет ее онемевшая мимика, что две-три минуты должен не опускаться занавес, что совершиться всё это должно в тех же условиях, каких требуют так называемые *живые картины*».

«Живая картина» – понятие, которое могло бы стать центральным для поэтики Гоголя. Его искусство – в представлении ряда удивительных «живых картин», показывающих людей, Россию то с «одного боку», то с другого. Башмачкин, Манилов или Собакевич – «живые картины», хотя они умеют двигаться или разговаривать. Однако не этот смысл, несмотря на всю его важность, я хотел бы сейчас проявить.

Вопрос Манилова к Чичикову, не скрыто ли в его просьбе о продаже мертвых душ чего-то «другого», был совершенно справедлив. И в просьбе Чичикова, и в «немой сцене» «Ревизора» присутствует это «другое» – онтологический вопрос к телу, попытка скрытно от себя самого представить такое положение, в котором тело (именно тело!) застыло бы в некоем промежуточном состоянии, посередине между жизнью и смертью, избежав тем самым уготowanego природой ужасного конца. Вот почему «живая» картина, «онемевшая» картина, «немая сцена».

В свое время на Гоголя сильно подействовала картина Брюллова «Последний день Помпеи»; возможно, он воспринял ее как прямой вопрос, обращенный к нему. Люди на полотне изображены живыми и здоровыми, но сколько оставалось им жить на самом деле? Две-три минуты – вряд ли больше. «Последний день» повлиял на Гоголя не только идеологически, но и прежде всего онтологически. Гоголь был готов воспринять эту картину, поэтому ее воздействие на него и вышло столь сильным. Две-три минуты – это время, установленное Гоголем для «живой картины» в «Ревизоре». Гоголь требовал: «две-три минуты должен не опускаться занавес». Две-три минуты – это и время, отпущенное Гоголем для поцелуя супругов Маниловых: как раз хватит, чтобы «выкурить маленькую соломенную сигарку». Наконец, это то самое время, в течение которого оставались «недвижимы, вперя друг в друга глаза», Манилов и Чичиков.

Отчего же именно этот промежуток времени? Оттого, что две-три минуты есть то время, в течение которого можно отличить живого от мертвого. Это время, в течение которого нельзя сдержать дыхания так, чтобы притвориться неживым. Иначе говоря, застыть, окаменеть, не дышать – выдать себя за мертвого, перейти рубеж онтологического опознания – и при этом остаться живым. Вот почему «окаменение» и «необъяснимый страх», о которых говорил Гоголь, объясняя устройство «немой сцены», так важны. Речь идет не о метафо-

ре, не об эвфемизме, а о подлинном страхе телесного уничтожения. «Живая картина», «немая сцена» помогут спастись, избежать трагедии конца.

Не случайна поэтому и приуроченность «немой сцены» к концу повествования-действия. Не в одном только «Ревизоре» имеется «немая сцена». Она вообще типична для Гоголя, который и к тексту относился как к живому существу, стараясь избежать его завершения, его символической смерти. В финале «Женитьбы» Кочкарев стоит «ошеломленный», а в «Коляске» герой, скорчившись, замирает под фартуком на манер всё той же «живой картины». Особенно выразителен финал истории Хомя Брута из «Вия». «Не гляди», – шепнул философу какой-то внутренний голос, когда стоял он в меловом круге перед Виём. Хомя надо было притвориться мертвым, опустить глаза, не дышать – стать «живой картиной». Он не смог этого сделать и погиб. Зато пришедший утром священник застал в церкви самую настоящую «немую сцену» в духе «Ревизора»: «Испуганные духи бросились, кто как попало, в окна и двери, чтобы поскорее вылететь, но не тут-то было: так и остались они там, завязнувши в дверях и окнах». Исходная омертвелость духов исподволь определила продолжительность этой также приуроченной к финалу «немой сцены»: вместо обычных двух-трех минут целая вечность. «Так навеки и осталась церковь, с завязнувшими в дверях и окнах чудовищами, обросла лесом, корнями, бурьяном, диким терновником; и никто не найдет теперь к ней дороги». Мы видим, так сказать, предельное выражение поэтики «немых сцен»: действительно, «картина», но уже не живая, а мертвая. Бегство, которое столько раз выручало гоголевских персонажей, на этот раз не помогло. «Отъезд» не состоялся.

## Отъезд

Собственно, под «отъездом» я разумею не только обычные отъезды персонажей, как, например, в «Ревизоре» или «Игроках», но вообще все ситуации концовок, где герои так или иначе устраниваются от дальнейшего участия в действии – уходя, убегая, прячась, умирая.

Казалось бы, отъезд в конце повести: что тут необычного? Разве не встретишь то же самое у всякого писателя? Необычно здесь то, что герои Гоголя уезжают в иной ситуации, нежели та, что складывается обычно в финалах, так сказать, «регулярной литературы». Они уезжают не потому, что действие завершилось, свершилось, все смыслы исчерпаны, а потому, что Гоголь сам отстраняет героев от дальнейшего участия в действии.

Пьеса «Женитьба». Совершив все необходимые приготовления, пройдя через муки и сомнения, доведя дело до последнего шага ритуального действия, Подколесин этого шага не делает. Он убегает, уезжает в самый решительный момент, бросив таким трудом давшееся ему дело. Почему? Пьеса

«Игроки». Встретившись с Ихаревым, мошенники-игроки забирают его деньги и убегают, хотя очевидно, что если бы они объединили свои усилия (об этом, кстати, идет речь в тексте), то смогли бы вместе заполучить миллионы. Почему же они убегают? Я не хочу ни в коем случае оспаривать мотивировок, даваемых самим Гоголем. Речь идет о другом: наряду с явными авторскими мотивировками параллельно существует еще один смысловой слой, еще одно измерение причинности. Действие так или иначе замораживается, приостанавливается. Подколесин убегает в финале не потому, что главное уже сделано, а потому, что оно *еще не сделано*. В этом, похоже, и состоит главная особенность гоголевских концовок.

Герои Гоголя уезжают от действия, от ситуации выбора, решения, за которыми неминуемо должно было бы последовать развитие действия, его движение. Действие же во многих случаях заканчивается тем, с чего и начиналось. Герой остается «при своих». Майор Ковалев – с носом. Подколесин – холостяком. Акакий Акакиевич – со своей старой шинелью. Чичикову остается лишь мечтать о Херсонской губернии, Ихареву – о карточных миллионах. Разве не смог бы Ихарев со своей замечательной крапленой колодой стать миллионером? Смог бы, но он почему-то пребывает в ужасном отчаянии, которое удивляет даже одного из обманщиков; ведь у Ихарева осталась его Аделаида Ивановна. Но в том-то всё и дело, что Ихарев не хочет продолжать своей игры, а это фактически означает отказ от дальнейшего развития действия, от финала. В этом смысле сходство гоголевских финальных отъездов и бегств есть сходство не столько типологическое, сколько психологическое. Гоголь не заканчивает своих произведений (сущностно, а не формально), как художник из повести «Портрет» не закончил портрета.

Кроме всего прочего, текст может быть понят и как живое, живущее существо. Хочет того писатель или нет, но в его отношении к создаваемому тексту этот – онтологический – смысл непременно присутствует: текст как «дитя», как в муках рожденный и вскормленный ребенок. Конец текста – есть его смерть (см. у Бахтина в «Авторе и герое в эстетической деятельности»: авторское «отношение к герою и его миру есть отношение к нему как к имеющему умереть»). В одних случаях этот момент выражен неотчетливо, в других, например у Гоголя, – очень сильно и выразительно, влияя уже на саму структуру повествования. Гоголь делает всё для того, чтобы финал (ведь заканчивать-то надо) оказался так или иначе разомкнутым. В этом смысле герои Гоголя убегают не только от действия, ведущего к смерти текста, но и вообще убегают из текста, как с тонущего корабля. Спасая себя, они некоторым образом спасают и сам текст, который как бы замирает, застывает в смысловой недосказанности: вспомним «живые картины» из «Ревизора» или «Коляски», делающие этот принцип очевидным. Странности в поведении героев переосмысливаются, а сами финалы приобретают некоторую

новую осмысленность. Бегство из текста, бегство от текста. Это похоже на бегство Гоголя от собственных произведений, о котором сказал Д. Мережковский: «И от „Мертвых душ” так же, как от „Ревизора”, Гоголь бегал, скитаясь по всему свету от Парижа до Иерусалима. Художник не кончил портрета. И „Мертвые души”, и „Ревизор” – „без конца”» («Гоголь и черт»).

Размышления об особом характере финалов у Гоголя собственно гоголевским материалом не исчерпываются. Я имею в виду возможную типологию авторов (или текстов) как финитных или инфинитных, если воспользоваться математической терминологией. Так, нетрудно увидеть, что Лермонтов или Платонов – писатели инфинитные, что финалы их произведений чаще всего не удерживают инерции основных смыслов текста (формально законченные тексты могут быть продолжены). Тогда как, скажем, Лев Толстой, скорее всего, предстает как писатель финитный: у него вообще финал текста приходит нередко раньше, нежели его формальное завершение, книга заканчивается раньше себя самой. Вообще говоря, проблема завершенности-незавершенности требует особого разговора, так как в нее входит весь набор вариантов, начиная, скажем, от ритуального требования не заканчивать текст и кончая эстетским любованием фрагментом, нарочито незавершенным целым. Но то что мы видим у Гоголя, – случай особого рода, по крайней мере по силе своего проявления. В том-то и дело, что произведения Гоголя закончены вполне, иной раз до нарочитости, но чего стоит эта законченность? Перед нами – иллюзия финала, эфемерное подведение итогов, финал без конца.

Как быть со смертью Башмачкина в «Шинели», если автору жаль и героя и текста? Вспомним о грядущем воскресении Акакия Акакиевича, причем воскресении особом – телесном, сразу же восстанавливающим исходный смысловой баланс. В самом деле, зачем бесплотному духу понадобилась такая практическая вещь, как теплая генеральская шинель? Нет однозначности и во вроде бы «нормальном» отъезде Хлестакова. Не забудем об inferнальной природе Хлестакова. По пьесе он проносится как карикатура на смерть, но к финалу карикатуру сменяет оригинал, смех сменяется ужасом, и чиновники застывают в «немой сцене», лишая пьесу конца. Гоголь зря огорчился по поводу того, что его пьеса «как будто не кончена». Вышло то, что было заложено в пьесе: застывшие в нелепых позах чиновники лишь сделали этот смысл очевидным. Им удалось то, чего не сумел сделать весельчак Хома Брут, когда стоял перед Виём в страшной ночной церкви посреди мелового круга.

### Меловой круг

«Бегство» из текста объясняет лишь половину дела: ведь бегство – это итог, финал того движения, той дороги, образ которой присутствует у Го-

голя постоянно. Чичиков в прямом смысле едет всю дорогу; Хлестаков дан в эфемерный миг остановки на его фантазмагорическом и бессмысленном пути; игроки всегда в дороге; выразительна «Коляска»; еще выразительнее два знаменитых гоголевских высказывания из «Тараса Бульбы» и «Мертвых душ»: «Не всякая птица...» и «Вишь ты <...> вон какое колесо»

Движение очень важно для Гоголя: прислушиваясь к тихому голосу глубоко спрятанных смыслов, мы можем попытаться определить цели и причины этого движения. Если поделить целое человеческой жизни на периоды, располагающиеся точками зачатия, рождения и смерти, то окажется, что выбор Гоголя падает на «мир» жизни, т. е. на тот отрезок бытия, который расположен между рождением и смертью. Сказанное не так просто, как это может показаться на первый взгляд: иным был, например, выбор Достоевского и выбор Платонова, о чем я буду говорить позже. «Дорога» Гоголя пролегает по полю жизни; даже более того, уже внутри рамок «жизни» Гоголь тяготеет к *середине*, к центру данного состояния. Гоголь боится периферии: он не хочет смотреть в сторону старости, смерти, но он не хочет смотреть и в сторону детства и особенно рождения. У Гоголя тема детства почти целиком отсутствует. И напротив, его персонажи, как это давно уже было замечено, почти все как есть – уже готовые, уже взрослые, созревшие до средних лет люди. Они – уже типы, уже оформлены, подобно Акакию Акакиевичу, который «видно, так и родился на свет уже совершенно готовым, в вицмундире и с лысиной на голове».

Странно выглядит поле «жизни» у Гоголя: оно сужено до точки центра, хотя сам центр в сугубо пространственном смысле имеет вид довольно величественный и обширный. «Центр» узок в символическом отношении («Невский проспект» – вытянутый центр). Чаще же всего смысл движения по центру, через центр реализуется у Гоголя на просторах степных, где мчатся во весь дух «птицы-тройки», «коляски» и «брички». Убегают Хлестаков, Чичиков, Подколесин, убегает майорский нос. Куда или *отчего*? Вернее всё же второе. Убегают от свадьбы, от разоблачения, от наказания. Трагедия гоголевских персонажей в том, что они целиком принадлежат жизни, полностью игнорируя и то состояние, которое ей предшествовало, и то состояние, которое может последовать за ней.

Слабые намеки на спасительную утробу, явленные в «Шинели» и «Коляске», остаются лишь намеками. Капот-утроба Акакия Акакиевича уже с самого начала дан как что-то негодное, ненадежное: в капоте уже нельзя было более жить, с ним – хочешь не хочешь – надо расставаться. Согнувшийся, как ребенок в утробе, Чертокуцкий тоже обречен. Когда офицеры видят его спрятавшимся под кожаным фартуком коляски, его тайна перестает быть тайной: бегство Чертокуцкого назад в утробу, давным-давно им забытую, оказалось неудачным. Она не приняла, отторгла его. Гоголевские люди – взрослые

люди, забывшие о своем рождении и своем детстве. Они не интересуются и старостью и – тем более – смертью. Она чужда им и как необходимость, и как возможность. Гоголевские люди самодостаточны, равны себе: оттого их не интересует даже любовь, ибо в ней они интуитивно ощущают опасность изменения их статуса через зачатие и рождение новой жизни, как бы оттягивающей на себя то право на существование, которое принадлежит только им. И Подколесин, и Хлестаков убегают от свадьбы.

Гоголевские люди находятся на середине пути, ведущего от утробы к могиле. Они бегут, чтобы избежать и того, и другого. *Движение от* – вот что составляет подоплеку смысла движения у Гоголя. Это движение от полюсов, может быть, не вполне ясно представляемых, но тем не менее в равной степени непривлекательных. Однако двигаясь от чего-то, начинаешь поневоле приближаться к *чему-то другому*. Так возникает парадоксальное желание двигаться, оставаясь при этом *на одном и том же месте*; так возникает надежда на то, что начатое движение прервется, застынет где-то в метафизической области: кажется, будто есть движение, а на самом деле его нет. Застыть в центре чаемого «мира» жизни, застыть двигаясь, убегая от надвигающейся и грозящей периферии, – такова мечта. «Вишь ты, – сказал один другому, – вон какое колесо! что ты думаешь, доедет то колесо, если б случилось, в Москву или не доедет?» – «Доедет», – отвечал другой. «А в Казань-то, я думаю, не доедет?» – «В Казань не доедет.» Чичиков выезжает из города и исчезает в неизвестности: как он едет, никто не знает; Чичиков петляет, вольно или невольно он ездит по кругу.

Вариант движения, соединенного с неподвижностью, дает «Коляска». Очень выразительна птица, которая не может долететь до середины Днепра. Эта сколь известная, столь и непонятная фраза, не однажды уже вменявшаяся Гоголю как неудачная, приобретает осмысленность, когда мы читаем ее с избранным настроением. В каком смысле «не долетит»? Не долетит и утонет в Днепре? Не долетит и вернется назад? Но тогда это то же самое, что и долетит, так как речь идет о «середине» Днепра. Не долетит, так как даже и пробовать не станет? Или не долетит потому, что лететь придется не через реку, а вдоль, по-над ней? Гоголь, конечно, говорит «до середины», имея в виду «через», однако Днепр не случайно именно в этом отрывке показан как море *безбрежное*. В каком-то смысле у такого Днепра – везде середина, поэтому, как ни стремись к ней, всё равно не долетишь. Вообще, в этой странной фразе слышится, как кажется, не только гордость за громадность Днепра, но и что-то другое: своего рода успокоенность тем, что до середины всё равно не удастся добраться. Я специально привел всю эту раскладку, для того чтобы показать присутствующий в ней смысл незаканчивающегося движения, движения, не достигающего поставленной цели, движения-остановки (в «Коляске» эта тема вырастает до размеров целого происшествия, указывая на

явный интерес Гоголя к парадоксальному соединению противоположных интенций). «Не так ли и ты, Русь, что бойкая необгонимая тройка, несешься? <...> куда ж несешься ты? дай ответ. Не дает ответа». Ответа нет потому, что вопрос должен быть задан иначе: не куда, а как? По кругу<sup>3</sup>. Есть движение, есть бешеный бег коней, но нет ясной траектории движения, нет начала пути и его конца.

Бегство от – для Гоголя наиважнейший, хотя и глубоко скрытый мотив движения. Наблюдать «коловращение жизни» – лишь общая фраза, которой отделяется Чичиков: причина движения – в надвигающемся откуда-то сзади, с боков страхе. Открытые, пустые, безлюдные пространства, по которым бегут гоголевские герои, полны опасности. Она приходит с периферии, из неясных областей рождения и смерти, лежащих за горизонтом ровного и гладкого поля жизни, но всё же дающих себя почувствовать, а иной раз и увидеть, – как в «Страшной мести», что-нибудь вроде рук огромных, которые вдруг появились где-то на горизонте, появились и пропали. Главное – не задерживаться на месте; онтологическую подоплеку движения Гоголь ощущал очень остро: двигаться – значит надеяться *избегнуть* смерти. Гоголь бежал от нее всю жизнь. Толстой – лишь однажды, но смысл его *ухода* был всё тот же. Герои Гоголя бегут, тайно надеясь раствориться в беге, исчезнуть или хотя бы остаться неузнанными, незамеченными. Это похоже на детскую беготню с закрытыми глазами. Бежишь куда-то, но не видишь дороги, и кажется, что никто не видит и тебя. Ехавший в темноте Селифан говорит Чичикову: «Кнута не видишь, такая потьма!». «Русский возница имеет доброе чутье вместо глаз» – так и Селифан, «не видя ни зги», остановился «тогда только, когда бричка ударилась оглоблей в забор и когда решительно уже некуда было ехать». Очень похоже пересекал площадь и был остановлен в роковую для себя ночь Акакий Акакиевич: «Он вступил на площадь не без какой-то невольной боязни, точно как будто сердце его предчувствовало что-то недоброе. Он оглянулся назад и по сторонам: *точное море* (курсив мой. – Л. К.) вокруг него. „Нет, лучше и не глядеть“, – подумал и шел, закрыв глаза, и когда открыл их, чтобы узнать, близко ли конец площади, увидел вдруг, что перед ним стоят почти перед носом какие-то люди с усами». Рок настиг Акакия Акакиевича посреди «бесконечной», похожей на море пустой площади. Это уже почти точная картина того исходного смысла, который стоит и за едущим в бричке Чичиковым, и за птицей-тройкой, и за летящей к середине Днепра птицей. Независимо от того, указан мотив слепоты (или темноты) или не указан, есть главное – движение в неопределенном пространстве с неясной перспективой и целью пути.

Однако и центр – «середина Днепра» или середина площади – оказывается не менее опасным, чем темные, чреватые неясными возможностями и опасностями окраины. Добраться до центра можно, но дальше – уже не

пройти. Двигаться или нет? Движение побеждает, оно зачаровывает своим ритмом, дарит надежду; движение возбуждает, рождает задор, помогающий забыть о цели пути, вернее, о его бесцельности. Движение превращается в самоцель: можно мчаться в темноте, с закрытыми глазами, по кругу и при этом держать путь к середине, к чаемому центру, интуитивно понимая при этом, что достижение центра чревато паузой, остановкой, которая превратит центр в периферию и разбудит мощные силы смерти и рождения. Эта смысловая двойственность дает возможность понять, почему для Гоголя наряду с *движением* был так важен и смысл движения *остановленного*, смысл оцепенения, полной неподвижности, наступавшей в тот миг, когда человек действительно оказывался в самом центре пространства.

В «Вие» смысл оцепенения посреди пространства явлен с такой же силой, как и смысл безудержного движения в эпизоде из «Шинели», где Башмачкин стремится как можно быстрее перебежать огромную пустую площадь. В «Вие» Хома Брут стоит посреди церкви в самом центре начертанного им круга. Он достиг точки центра. Силы периферии ворвались внутрь церкви и кружат перед ним, не имея сил пробиться сквозь магическую преграду. В самый решительный миг от Хома требуется лишь одно – закрыть глаза и застыть, чтобы убедить периферию в том, что центр пуст и чист. Логически движение и абсолютная неподвижность, усиленная к тому же «слепотой», равнозначны: и первое, и второе помогают исчезнуть в пространстве.

Однако убежать всё же как будто естественнее: застывший в круге Хома не выдерживает испытания неподвижностью и открывает глаза, становясь добычей смерти. Не спасает неподвижность и героя «Коляски»: ее финал – это уже жест в сторону материнской утробы, а не смерти, но жест опять-таки в сторону периферии. Здесь идея движения и идея неподвижности сходятся воедино, давая своеобразный натуральный оксюморон, где есть ложное движение, иллюзия бегства. Спрятавшийся в неподвижно стоящей коляске Чертокуцкий одновременно едет и не едет, он тоже как бы растворяется в пространстве, но лишь до тех пор, пока его вдруг не обнаруживают изумленные гости. Хома Брут стоял вытянувшись во весь рост; Чертокуцкий же сидел в «утробе» коляски под кожаным фартуком и к тому же согнувшись «необыкновенным образом» – совсем как неродившийся еще младенец. Хому поразила смерть, Чертокуцкого – утроба, и хотя уход Чертокуцкого в чертог родового бытия условен, эмблематичен, всё же гости оставляют его именно там, где его настигла периферия: не случайно генерал «закрыв опять Чертокуцкого фартуком и уехал вместе с господами офицерами».

Наконец, в этом же ряду оказывается и финал «Ревизора» с его «немой сценой», которая оказалась непонятной ни актерам, ни зрителям. Гоголь и здесь хотел соединить несоединимое – движение и оцепенение, актеры должны были замереть в тех позах, в каковых их застигло известие о приезде

настоящего ревизора. Скорее всего, досада Гоголя по поводу неправильно сыгранной «немой сцены» (пьеса вышла «как будто не кончена») была напрасной: иного эффекта и быть не могло и, наверное, только многие десятилетия постановки «Ревизора» на театре приучили всё-таки зрителя к этой странной концовке: эстетика новизны сменилась эстетикой тождества, главным стало не непосредственное удивление, а интеллектуальное ожидание «немой сцены», знание о ней, предвкушение ее. Пьеса стала казаться вполне законченной, но произошло это вопреки замыслу самого Гоголя, так как из неожиданной и странной «немая сцена» стала привычной и ожидаемой, потеряв при этом большую часть своего исходного пафоса.

Гоголь держится середины жизни. Он радуется всему, что полнокровно, насыщено силой; он любит жизнь в ее полдне. Гоголь любит внешний вид предметов, материя улыбается ему своим чувственным блеском (лучше и не скажешь). Крепость, надежность вещи в сочетании с ее гладкостью и блеском. Особенно хорошо это видно в материи одежды. Особый смысл одежды, о котором я уже говорил ранее (одежда – второе тело), рождает мечту о «вечной», неизносимой оболочке. Такова знаменитая бекеша Ивана Ивановича. Она блестит и сверкает («бархат! серебро! огонь!»), и не поддается почти разрушительному воздействию времени. В таком же ключе осмысливается и цвет «наваринского пламени с дымом» и с «искрой» фрака Чичикова.

Гоголь ощущает вещество как нечто живое. Я имею в виду не антропоморфизм и не абстрактное экологическое сочувствие веществам и предметам, а языческое ощущение присутствия в предметах живой силы. Оттого бекешу Ивана Ивановича хочется съесть («взгляните с боку: что это за объедение!»), оттого так растут в своих размерах, в своей невероятности гоголевские арбузы или шаровары. Возможно, в идее живого роста и следует искать объяснения гиперболизму у Гоголя. Преувеличенный размер – это проявление жизненной силы, спелости, зенита жизни: полдненное, ярое солнце в середине жизни, таким образом, и логически, и натурально оказывается связанным с идеей роста и спелости. Ощущая тоску и ужас пустых огромных пространств, Гоголь пытается с ними бороться не только при помощи «быстрой езды», но и за счет *увеличения размера* предметов; он заполняет пустое пространство плотными, большими, полными жизненной силы предметами. Гоголевский протест против пустоты еще неотчетлив, неоформлен, в отличие, скажем, от программных действий А. Платонова, однако исходный мотив, идея противостояния смертельной пустоте в обоих случаях оказывается одной и той же.

В этом же ключе, помимо всего прочего, может быть прочитано и знаменитое гоголевское рассуждение о господах «средней руки» и их преогромных желудках в «Мертвых душах». Тема еды – глубоко онтологична, и если

она введена в контекст переживаний о пустоте и плотности, об отсутствии вещества и его присутствии, то невольно оборачивается темой *съедения мира*, помещения мира внутри себя. Человек становится миром, он заполняет себя до отказа его веществом, делается самодостаточным и уже не нуждается ни в продолжении себя в детях, ни в возвращении к детству и тем более к породившей его родительской материи. Это – полдень телесного бытия: время остановки, оцепенения, находящего отклик и в гоголевской поэтике «живых картин». Вместе с тем это и пауза, смысловое зияние, в продолжение которого сквозь фактуру телесности, взятую в ее гротесковом ключе, начинают проступать очертания тела духовного, мистического, чаемого. В этом смысле от гимна еде до аскетизма – всего один шаг, который Гоголь в конце концов и сделал.

Странный голос, который Гоголь услышал однажды в детстве посреди солнечного полдня, наполнил его душу паническим ужасом, ушел в глубину существа, повернув лицом к невыразимой тайне смерти, к тайне жизни в ожидании смерти. О смерти думает каждый человек, но редко кто может ощутить смерть как насущную и поражающую воображение реальность. Гоголь боялся тех болезненных минут «жизненного окаменения», которые иногда с ним случались. Его скитания – это не только бегство от ужаса надвигающейся периферии, но и страх перед остановкой, чреватой опасностью полной неподвижности и окаменения. И первое, и второе, как я пытался показать, сказались в его искусстве в степени немалой. Окружив себя мелочным кругом символических решений, Гоголь надеялся спрятаться в нем от окружавших его врагов. Естество раздваивалось, душа неслась, как птица-тройка, к неведомой и чаемой красоте, а тело камнем лежало на земле, врастало в нее заживо. Оттого так сочетаются в Гоголе забота о будущем души и страх о здешней судьбе тела, сказавшиеся и в просьбе не погребать тела до тех пор, «пока не покажутся явные признаки разложения», и в желании быть похороненным если не в самой церкви (центре пространства), то хотя бы в ограде церковной. Гоголевские бесконечные скитания и его болезнь, когда «сердце и пульс переставали биться», а тело замирало в странном оцепенении, придают трагический оттенок и летящим по просторам его прозы коляскам и бричкам, и героям-«живым картинам». Гоголевское неприятие смерти оставило свой след на всем последующем развитии русской литературы. Гоголь же был последователен неумолимо: он не только жил и мучился своей «мечтой», но и в конце концов умер от нее.

## ПРИМЕЧАНИЯ

<sup>1</sup> Параллель между Акакием Акакиевичем и лермонтовским Грушницким напрашивается сама собой. В небольшой новелле «Княжна Мери» уместились десятки упоминаний о шинели Грушницкого. «Толстая солдатская шинель» становится почти настоящим персонажем, чем-то таким, что, помимо всех остальных психологических или иронических смыслов, несет в себе и глубокую витальную символику. Шинель – «тело» Грушницкого. Пока она покрывает плечи и грудь Грушницкого, всё идет хорошо. Проблема возникает тогда, когда эту роль у шинели пытается отобрать новый офицерский мундир, на который Грушницкий возлагает все свои надежды.

Примечательна в этом отношении динамика спора между старой шинелью и новым мундиром: сначала идут многократные упоминания о шинели; затем наравне с шинелью фигурирует мундир, после чего оба «героя» сближаются и сосуществуют в рамках одной или двух коротких фраз. Последнее упоминание ставит их со всей определенностью друг против друга: «Пеняй на свою шинель или на свои эполеты». После этого в тексте нет более ни одного упоминания ни о шинели, ни о мундире, хотя сам Грушницкий (наверное, в мундире) появляется еще на двух десятках страниц. Мундир победил, шинель посрамлена. Ситуация в общем-то безысходная: Грушницкий тянулся к тому, что было ему противопоказано, причем вопрос о «виновнике» его гибели может быть в равной степени отнесен и к старой шинели, и к мундиру. Кровью еще не произошедшей дуэли Грушницкий отмечен сразу после того, как он предает свою шинель: как только Грушницкий надел свой новый мундир, «лицо его налилось кровью». Сразу же после производства в офицеры прозвучало и символическое приглашение на казнь от Печорина. Вслед за словами Грушницкого «О эполеты, эполеты! <...> я теперь совершенно счастлив» следует вопрос Печорина: «Ты идешь с нами гулять к провалу?», после чего происходит разрыв Грушницкого с Мери и ссоры с Печориным, завершающаяся дуэлью и полетом убитого тела в пропасть. Печорин сказал «бедная шинель», Грушницкий – «гадкая», и онтологическая правота оказалась на стороне Печорина, сохранив его от всех роковых случайностей, включая сюда и неудачный выстрел Грушницкого.

<sup>2</sup> См.: *Бочаров С.* Загадка «Носа» и тайна лица // *Бочаров С.* О художественных мирах. М., 1985. С. 124–160.

<sup>3</sup> См.: *Карасев Л.В.* Русская идея (символика и смысл) // *Вопросы философии.* 1992. № 8. С. 92–104.

## О СИМВОЛАХ ДОСТОЕВСКОГО

В работе «Гоголь и онтологический вопрос» я попытался дать очерк персональной мифологии Гоголя. Теперь «вопрос» задан текстам Достоевского, хотя звучит он уже несколько иначе. Внимательное чтение Гоголя проявило вопрос о телесном неумирании и дало его основные иноформы, сказавшиеся в «Носе», «Портрете» и «Шинели». Анализ романов Достоевского и прежде всего тех мест в них, которые уже стали знаковыми, эмблематическими, дает основание говорить о теме порога *смерти-рождения* и тех особенных символах, которыми этот порог обозначается.

Гоголь и Достоевский во многом противоположны друг другу. У Гоголя между человеком и миром – пропасть. Человек у него оказывается по одну сторону, а мир – по другую. У Достоевского этот разрыв начинает затягиваться. Раскалывается сознание, персона, зато мир, как ни странно, делается более однородным. Различия между людьми и предметами всё более выступают как различия несущественные, тогда как их общая бытийная и одновременно событийная основа становится зримой и осязаемой. От внешней формы вещей, так занимавшей Гоголя, Достоевский идет к их нутру, к собственно веществу, из которого они состоят, признавая за ними право на самостоятельное значение и действие.

В заголовке значатся «символы», а речь идет о «вещах» и «веществах». Здесь противоречия нет: онтологически ориентированный взгляд вынимает вещи из знакомых оберток (насколько это возможно) и дает почувствовать их материю, их тепло, холод, запах, твердость или упругость. Для чего это делается? Для того, чтобы снова подойти к вопросу о значении, но подойти уже с другой стороны. Вещи и вещества наравне с людьми становятся героями текста: возникает то, что можно назвать «эмблематическим сюжетом» или «онтологической схемой» произведения. Человек и мир уравниваются друг с другом через общее для них свойство *существования* и *вещественности*. Тело человека оказывается в одном ряду с «телами» вещей и теперь уже на вполне законном основании разговаривает с ними (а они с ним) на универсальном языке вещества – кровью, бледностью, падучей, тлетворным духом. Материализм такого рода, разумеется, не самоцелен. Он лишь средство, помогающее увидеть в веществе предметов и человеческом теле нечто большее, чем видится обыкновенно. Интерес к материи дает возможность слышать голос живущей в ней души. Вещи становятся загадочными, прозрачными, подвижными, а тело человека предстает как тайна, как покров, сброшенный на душу, страдающую и грезящую о будущем целокупном спасении.

Слово «вещество» в данном случае наверное более уместно, чем «тело» или «телесность». Тело человека состоит из вещества: в этом субстанциональном, а вовсе не эротическом интересе состоит важное отличие «онтологической», или «иноформной» поэтики от современных постмодернистских интеллектуальных стратегий, где если уж заходит речь о теле, то чаще всего о теле в его половом измерении. Меня же не занимают сексуальные агрессии, садомазохистские тенденции, т. е. всё, что сегодня подразумевается под «телесностью» и без чего невозможно себе представить соответствующих работ Батая, Фуко или Делеза. Не случайно онтологический анализ русской литературы я начал с Гоголя – писателя выражено внешнеэротического, но при этом пронзительно телесного – телесного в субстанциональном, витальном смысле этого слова. Внеположен эротике и Достоевский: его герои любят идеально, платонически; что же касается плоти как таковой, то она занимает Достоевского лишь в той мере, в какой способна соответствовать чаемому идеалу будущего, с эротикой никак не совместимому.

Теперь о «символах Достоевского». Символ, разумеется, общее достояние, общая собственность. Однако иногда символ (или набор символов) настолько удачно проявляет себя в придуманном автором мире, что культура закрепляет его за этим миром. У Достоевского часто встречается тема двойничества, его герои нередко проливают свою или чужую кровь, но из этого еще не следует, что «двойничество» или «кровь» – это специальные символы Достоевского. Другое дело такой символически отмеченный предмет, как *топор*. Хотя топор можно встретить и у других авторов, очевидно, что после «Преступления и наказания» он скорее всего укажет нам в сторону мира Достоевского. Топор – эмблема Достоевского, его ключевое слово, суперзнак. Для сравнения, если задаться вопросом, символами каких произведений могут служить, например, «мельница» или «череп», то на ум скорее всего придут «Дон-Кихот» и «Гамлет».

Однако авторский мир держится не только на суперзнаках. Он жив прежде всего сцепленьем гораздо менее заметных, но вместе с тем очень важных символических подробностей, которые как раз и составляют особый набор, именуемый нами «символами Достоевского» или «символами Шекспира». Выявляются эти символы вполне традиционным образом: регулярность появления одних и тех же элементов в типологически сходных ситуациях служит достаточно надежным ориентиром.

Герои Достоевского непременно проходят через испытание, которое я назвал бы «онтологическим порогом». Для одних это убийство, для других – самоубийство, для третьих – принятие важного решения (например, признание Раскольникова). В огромных текстах Достоевского такого рода ситуации занимают всего по несколько страниц, но их оказывается достаточно, чтобы все главные символы проявили себя: на этих страницах они появляются с

удивительной настойчивостью. В сущности, я и пытаюсь выявить и описать этот повторяющийся символический набор, за которым стоит персональный миф Достоевского. Начать же лучше всего с самой ситуации онтологического порога, с того, что Достоевский в «Братьях Карамазовых» назвал «такой минуткой».

### Такая минутка

Алеша Карамазов пережил ее сразу после смерти старца Зосимы, т. е. сразу после события, которое можно считать одним из сюжетных пиков романа. Однако это не означает, что точка порога непременно должна совпадать с сюжетным пиком. Например, в «Преступлении и наказании» она приходится не на момент убийства, а на время подготовки к нему. Можно сказать даже еще более точно: «такая минутка» Раскольников продолжалась в течение того времени, когда Раскольников растерянно шел по двору своего дома, проклиная себя за самонадеянность: его прежний план неожиданно разрушился, а нового он еще не выработал. Раскольникову помешало «ничтожнейшее обстоятельство»: рассчитывая взять топор на кухне, он обнаружил, что Настасья развешивает там белье. «„И с чего взял я, – думал он, сходя под ворота, – с чего взял я, что ее непременно в эту минуту не будет дома? Почему, почему, почему я так наверно это решил?“ Он был раздавлен, даже как-то унижен.» Только что еще Раскольников шел на дело, от успеха или неуспеха которого зависела его жизнь и жизнь старухи, теперь же он «бесцельно» стоял перед воротами напротив каморки дворника. «Из каморки дворника <...> что-то блеснуло ему в глаза... Он осмотрелся кругом – никого <...> Он бросился стремглав на топор (это был топор) и вытащил его из-под лавки <...> „Не рассудок, так бес!“ – подумал он, странно усмехаясь. Этот случай ободрил его чрезвычайно».

Однако Раскольников всё еще колеблется, за ним нет чувства онтологической правоты. Весь его путь к квартире старухи – это путь не столько *куда-то*, сколько *сквозь* нечто, сквозь постоянно ощущаемую преграду, сквозь слабость, сомнение, неуверенность. И хотя вероятность того, что дело-таки будет решено, возрастает, всё же до самого последнего момента некоторая неопределенность остается. Оттого и удар Раскольникова описан как какой-то чужой, посторонний. «Силы его тут как бы не было». И только после нанесения удара «родилась в нем сила».

По сути лишь благодаря случайно найденному топору Раскольников смог свершить свое преступление. Случай-бес помог ему переступить порог, одолеть который сам он был не в состоянии. Это можно сопоставить со вторым порогом, который Раскольников преодолевает уже *самостоятельно*, делая признание в судебной конторе.

В «Братьях Карамазовых» точка порога приходится почти на одно и то же время для всех главных героев. Для Дмитрия Карамазова – это момент пребывания у дома отца, незадолго до его убийства. Как потом вспоминает Митя: «Боюсь, что ненавистен он вдруг мне станет *своим лицом в ту самую минуту*. Ненавижу я его кадык, его нос, его глаза, его бесстыжую насмешку. Личное омерзение чувствую. Вот этого боюсь, вот и не удержусь». Это напоминает ситуацию с изготовившимся к убийству Раскольниковым: та же нерешительность, равновозможность, отвращение к физическому облику жертвы. Общей оказывается и роль *случая*. Так же как и в пороговую минуту Раскольникова, здесь всё тоже решил случай, но только случай на этот раз оказался счастливым, благим. Как раз в тот момент, когда Митя был уже готов на убийство, неожиданно проснулся слуга Григорий, упредив тем самым возможный ход событий. Как сказал Митя, «Бог <...> сторожил меня тогда». Бесовский топор Раскольникова убивает не только старуху, но, разохотившись, прихватывает и ее сестру Лизавету. Митин же медный пестик отказывается стать орудием убийства: старик Григорий отделяется ранением.

Сходная ситуация обнаруживается и в том, как переступал свой порог брат Мити Карамазова – Иван. У него эта точка пришлась на момент, когда он решил (по совету Смердякова) уехать из дома, оставив отца на верную смерть. Состояние Ивана перед свершением его «преступления» очень похоже на состояние Раскольникова: оба мучились, не могли заснуть, оба, наконец, заснули необычайно крепким сном, после которого последовало резкое пробуждение и прилив сил. Очень важна деталь, которая оказала на Ивана Карамазова самое решительное влияние. Так же как в случае с Раскольниковым и Митей Карамазовым, это был случай, который и решил всё дело. Когда Иван поднялся с кровати и начал укладывать чемодан, выяснилось вдруг, что его белье «как раз еще вчера утром получилось всё от прачки. Иван Федорович даже усмехнулся при мысли, что так всё оно сошлось, что никакой задержки внезапному отъезду».

Ситуация порога необязательно связана с убийством, однако чаще всего без смерти она не обходится. Алеша пережил «такую минутку», стоя подле тела умершего старца. Он мог остаться в монастыре, мог уйти в мир. Здесь снова всё решил случай, который на этот раз обернулся «тлетворным духом». Смущенный, «соблазнившийся» Алеша повторяет всё то, что делали и чувствовали в свои пороговые минуты Раскольников и Иван Карамазов; так же как и они, он усмехается<sup>1</sup> и ощущает в себе прилив энергии и решительности. Во всем случившемся был, конечно, виноват «тлетворный дух», изошедший от тела старца, однако прежде чем говорить об этом, было бы полезно хотя бы очень коротко рассмотреть одну из только что упоминавшихся подробностей.

## Чистое белье

Символика чистого белья универсальна для всей европейской культуры, но тот способ, которым она заявляет о себе в романах Достоевского, выглядит очень необычно.

От решения Ивана Карамазова уехать или нет, зависела жизнь его отца: ситуация пороговая, предельно напряженная. И вот, надумавши ехать, Иван неожиданно узнает, что никакой задержки для внезапного отъезда нету: белье, которое он отдал в стирку, еще вчера «получилось всё от прачки». На эту деталь можно было бы и не обращать внимания, если бы не настойчивое появление чистого белья в других, близких по смыслу названной, ситуациях. Вспомним, кто помешал Раскольникову осуществить задуманное, – тоже «прачка», ею временно стала хозяйкина служанка Настасья. Раскольников уже шел на дело, уже готов был переступить порог, когда возникло некоторое замешательство. Войдя в кухню за топором, он увидел, что «Настасья не только на этот раз дома, у себя в кухне, но еще занимается делом: вынимает из корзины белье и развешивает на веревках!»

Найдя топор в дворницкой, Раскольников всё-таки совершает убийство. И сразу же после этого снова сталкивается с чистым – теперь уже на квартире старухи: отмыв кровь, он затем «всё оттер бельем, которое тут же сушилось на веревке, протянутой через кухню». Если сравнить истории Ивана Карамазова и Родиона Раскольникова, держась именно этой линии, то выйдет, что чистое белье выступало то как помеха, то как подспорье в их действиях. Пока Иван пребывал в нерешительности по поводу отъезда, от него «пряталось» и белье, как бы пытаясь задержать его в доме отца; когда же он всё-таки решился уехать, то белье сразу же объявилось, сняв последнюю формальную причину, по которой он мог бы задержаться. Так же и у Раскольникова. Сначала белье, висевшее на настасьиной кухне, пыталось помешать Раскольникову, однако после того как он всё же добился своего, оно превращается в его помощника, «перелетев» из настасьиной кухни на кухню старухи.

Далее. В «Братьях Карамазовых» чистое белье присутствует в тот момент, когда Митя по ошибке едва не убил старика Григория: его кровь он вытирал «белым новым платком», который случайно (!) оказался у него с собой. В «Идиоте» в финальной сцене, где Настасья Филипповна уже мертва, а Рогожин и Мышкин находятся на пороге безумия, – апофеоз чистого белого белья: простыня, на которой лежит тело убитой, ее белое «свадебное» платье и белые кружева. Это сопоставимо с ситуацией из «Преступления и наказания», где Свидригайлов перед самоубийством видит во сне мертвую девочку в «белом тюлевом платье», лежащую на столе, покрытом «белыми атласными пеленами».

Типологически сходные ситуации, приходящиеся на пороговые точки, через которые проходят герои, обнаруживаются и в других романах и по-

вестях Достоевского: в «Неточке Незвановой» это «первый снег», в «Вечном муже» – «чистое полотенце», в уже упоминавшемся «Преступлении и наказании» – новые белые обои в старухиной квартире и свежевыкрашенная и побеленная комната, где сразу после убийства прятался Раскольников, и т. д. Наконец, весьма выразительной деталью оказывается и узелок, с которым в начале романа «Идиот» появляется князь Мышкин: по числу упоминаний этот узелок может соперничать лишь с портретом Настасьи Филипповны. В узелке – чистое белье, больше у князя ничего нет вообще. Он на пороге новой неведомой для него жизни, он делает первый шаг в эту жизнь, и – так уж получается у Достоевского – сделать этот шаг ему помогает чистое белье, вернее, заложенный в нем таинственный смысл. К рассмотрению этого смысла я вернусь позже, когда подойдет время сводить все добытые факты воедино. Сейчас же пора сказать о причине, которая привела в такое смущение юного Алешу Карамазова.

### Тлетворный дух

В праведности старца Зосимы мало кто сомневался, поэтому когда от его гроба «стал исходить мало-помалу, но чем далее, тем более замечаемый тлетворный дух», многих это привело в замешательство. Тогда-то и началась та «странная и неопределенная минута», которая многое изменила в жизни Алеши.

Запах тления, исходящий от тела умершего человека, именно человека, – самый странный и загадочный из всех запахов. Дело тут не в силе запаха, а в идее, которую он в себе несет. Я говорю «идея», следуя языку Достоевского, хотя на самом деле речь идет о чувстве противоестественности, чудовищности того, что тело человека может тлеть, – и это при здравом понимании неотвратимости, неизбежности этого процесса. Можно снести любой запах, когда ты знаешь, что между ним и тобой – дистанция, пропасть, когда ты знаешь, что природа запаха не имеет ничего общего с твоей собственной природой. Когда же ты понимаешь, что запах исходит от тела человека, пусть другого человека, пусть мертвого человека, но всё же от чего-то такого, что сопряжено тебе самому, тогда ум приходит в смятение и отказывается понимать и оправдывать. Формально умершее тело не имеет ничего общего с прежним живым человеком; умершее тело есть часть внешней природы в том смысле, что оно уже не хранит в себе ничего духовного, осмысленного, т. е. того высшего, что позволяет человеку, оставаясь существом природным, не быть существом только природным.

И всё же спокойного согласия с тем, что тело способно разлагаться, нет: фундаментальная раздвоенность нашей оценки остается неизбывной – тлетворный дух вызывает ужас, несогласие, «фундаментальную тревогу»,

если использовать термин Альфреда Шюца<sup>2</sup>. Отвлечься от ситуации тут просто невозможно, так как запах исходит от конкретной руки, головы, тела, – от всего, что еще недавно могло двигаться, улыбаться, смотреть, говорить. Чувство перерастает в идею, в мучительное переживание несправедливости, необъяснимости того, что всё происходит именно так. Остается ощущение какой-то недосказанности, остается смутная надежда на то, что тело хранит в себе тайну, которая – будь она разгадана – позволила бы эту чудовищную несправедливость преодолеть, отбросить.

Размышления о природе, загадке человеческого тела составляют своего рода подкладку идеологии Достоевского: иногда он говорит об этом прямо – в личных записях, через Кириллова в «Бесах» или Мышкина в «Идиоте»; чаще же это сказывается в интуитивно найденных деталях, в положениях, которые содержат в себе этот исходный онтологический подтекст. Дух тлетворный, изошедший от тела усопшего старца Зосимы, как раз и стал одной из таких деталей: праведность, чистота нравственная соединились с тлением телесным; святость провоняла – было от чего Алеше «пошатнуться», ибо такое сочетание может поколебать любую «идею». К этому же ряду примыкает по своему смыслу и описание картины Гольбейна «Мертвый Христос» в «Идиоте», где говорится, что от взгляда на нее «можно и веру потерять»<sup>3</sup>. «Падение» Алеша Карамазова, впрочем, весьма условно, так как даже сам старец определял его путь как мирской, а не монашеский. Это в чем-то напоминает ситуацию с лермонтовским «Мцыри». Он тоже готовился вот-вот стать монахом, затем исчез на три дня, после чего умер. Параллелизм событий, вернее – их внутреннего смысла, достаточно очевиден: Мцыри сразился с барсом, фактически с *самим собой* (смерть барса означала смерть и для него самого<sup>4</sup>). Алеша «пошатнулся», услышав тлетворный дух, исходивший от мертвого тела. Именно он и подтолкнул Алешу к воротам, ведущим в мир. После схватки Мцыри с барсом прошло три дня и после случая с Зосимой – три дня. И Мцыри, и Алеша уходят из монастыря навсегда: Мцыри в онтологию неизвестности, Алеша в мир, где должен раскрыться и исполниться заложенный в нем смысл.

В «Братьях Карамазовых» о тлетворном духе сказано очень много. Присутствует этот запах и в других романах Достоевского, причем почти всегда в моменты наиболее напряженные, пороговые. Он там, где есть мертвое тело, в любой миг готовое заговорить на своем естественном и вместе с тем противоестественном для нас языке. Выразительна концовка «Идиота», где Рогожин расставляет склянки с ждановской жидкостью вокруг кровати, чтобы избавиться от тлетворного духа, исходящего от тела убитой им Настасьи Филипповны. Тут важно не то, что Достоевский использовал детали реального судебного дела, а то, что он выбрал *именно это дело* и *именно эти детали*: всё это соответствовало его внутреннему вопрошанию, его «фунда-

ментальной тревоге», оттого и обстоятельства реальные перешли в его роман почти без изменений, послужив при этом совсем иным целям.

То, что Настасья Филипповна погибает, будучи «невестой», не составляет загадки для мифолога или фольклориста: смысл свадьбы и смысл смерти во многом накладываются друг на друга (в этом же ряду и фамилия убитой – Барашкова, и ритуальная нагрузка ножа). Однако при обсуждении «глубинной психологии» данного убийства обычно этими объяснениями и ограничиваются, хотя очевидно, что подобными «жертвоприношениями» и «мифопоэтическими» убийствами полнится история всей мировой литературы, особенно английской, испанской и латиноамериканской. Особенность того, что произошло в финале «Идиота», в ином: она не в мифологии, а в онтологии случившегося. Если бы Рогожин хотел избавиться от тлетворного запаха только лишь для того, чтобы избежать разоблачения, то проблемы бы никакой не было. Однако сходство в деталях между тем, что произошло в действительности, и тем, о чем написал Достоевский, есть сходство формальное: склянки с ждановской жидкостью и американская клеенка были нужны здесь совсем для другого. В финале «Идиота» Рогожин занят очень странным делом: он борется с естественным порядком вещей, с натурой, пытается спасти тело убитой им женщины от разложения, от того самого запаха, который в свое время оказал столь сильное воздействие на ход мыслей Алеши Карамазова. Фактически, убив Настасью Филипповну, Рогожин пытается сохранить ее для себя, поселить в какой-то особой, *промежуточной* онтологии: мертвое тело он хочет оставить на земле как живое. У Достоевского такое желание мотивировано безумием, для сменившего его через полвека А. Платонова оно предстает уже как осознанная и устойчивая потребность.

Впрочем, у Достоевского, несмотря на данную им мотивировку начинающегося умопомешательства Рогожина и Мышкина, их обоюдная заинтересованность в происходящем, понимание того, о чем идет речь, показывают, что в основе, в подоплеке случившегося лежит не только безумие, но и что-то очень важное и глубокое. И Мышкин, и Рогожин понимают, чего хотят, и дело здесь только лишь страстью в ее эротическом или даже возвышенном смысле не ограничивается: любви небесной не надобно тела, для любви же земной требуется тело не мертвое, но живое<sup>5</sup>. Двойственность, противоречивость чувства, которому отдаются Рогожин и Мышкин, оказывается не только следствием безумия, произвольного смешения причин и следствий, но и итогом иллюзорного разрешения проблемы тела, той проблемы, которая стоит за ними, над ними и которая по-особенному остро проявилась в их любви к ускользающей в небытие женщине: «Так пусть уж она теперь тут лежит, подле нас, подле меня и тебя... – Да, да! – с жаром подтвердил князь».

«Тлетворный дух» – это своего рода формула, ключ, помогающий увидеть нечто похожее и в других случаях. Я уже говорил о телесности как основе

для появления запаха тления: если есть мертвое тело, значит, будет и дух. Это своего рода «онтологическое ожидание» нередко сбывается у Достоевского в формах знака, намека, детали, дающих о себе знать в моменты наивысшего напряжения смысла, как, например, в эпизодах самоубийства Свидригайлова в «Преступлении и наказании» и самоубийства Кириллова в «Бесах». В рисунке предсмертных действий Свидригайлова проступают очертания уже известной нам схемы: здесь есть и тяжелый сон, и видения, и внезапный прилив сил (Свидригайлов «очнулся, вздрогнул, встал и решительно пошел из комнаты. Через минуту он был на улице»). Есть здесь и мертвое тело, но, однако, не тело самоубийцы, а тело телянка, которое в виде «порции телятины» было подано Свидригайлову в гостинице. На эту деталь можно было бы не обратить внимания, если бы не настойчивое и подчеркнутое упоминание о ней: «порция телятины» здесь не просто еда, а нечто отмеченное, наделенное особым смыслом (вспомним также, что фамилия зарезанной Настасьи Филипповны была Барашкова). Заказав себе телятину, Свидригайлов тем не менее не способен проглотить и куска; всю ночь порция лежит нетронутой на столе в гостиничном номере. Свидригайлов вспоминает об этом под утро, хочет встать с кровати, чтобы прикрыть мясо от мух, но не может. Наконец, проснувшись, Свидригайлов видит мух, которые налепились на лежащий на столе кусок холодного мяса. Мухи – это еще не тлетворный дух, но уже явный намек на него.

Характерна деталь в финале «Идиота», когда Рогожин и Мышкин, стоя у тела Настасьи Филипповны, слышат, как «зажужжала проснувшаяся муха, пронеслась над кроватью и затихла у изголовья». В этом же ключе прочитывается и эпизод, в котором идет речь о вареной курице, которую оставляет нетронутой самоубийца Кириллов. Взгляд на тело, мертвое тело, как на проблему, заявляющую о себе на языке запаха, позволяет занести все эти случаи в единую рубрику. Мясная пища – эвфемизм мертвого человеческого тела, по сути же речь идет об одном и том же (вспомним также указание на отсутствие тлетворного запаха от гроба Илюши в финале «Братьев Карамазовых»).

Собрат духа тлетворного – запах мепитический (название образовано от имени италийского божества Мепитиса). Достоевский упоминает об этом тяжелом, неприятном запахе, описывая казармы в «Записках из мертвого дома». Тяжелый дух появляется и в финале романа «Преступление и наказание», когда Раскольников готовится сделать свое признание в следственной конторе, причем очевидно, что здесь запах выполняет ту же самую задачу, что и тлетворный дух в «Братьях Карамазовых», когда решалась судьба Алеши. Я имею в виду не содержание произведенного эффекта, а сам эффект. Раскольников задыхается от «спертого духа» конторы, он едва не теряет сознание, затем выходит на улицу и, возвратившись, делает свое признание.

Вспомним, наконец, о Смердякове, чья фамилия символически объединяет всё сказанное. Смердяков, рожденный от Лизаветы Смердящей, – эм-

блема гниения, «смердящая шельма», как называет его Иван Карамазов<sup>6</sup>. Однако глагол «смердить» не безнадежно однозначен. Смердящее тело таит в себе загадку, намек на чудесное восстановление. Глагол «смердить» употреблен в притче о Лазаре, пересказанной Достоевским в «Преступлении и наказании» почти дословно: «То была пещера, и камень лежал на ней. Иисус говорит: отнимите камень. Сестра умершего Марфа говорит Ему: Господи! уже смердит; ибо *четыре* дни, как он во гробе» (Ин. II 38, 39). Когда Соня читала это место Раскольникову, она «энергично ударила на слово *четыре*».

Помимо общей символической нагрузки, лежащей на числе *четыре*<sup>7</sup>, в данном случае можно говорить и о вещи вполне определенной: Соня потому так сказала, что *четыре* дня – это срок, после которого не остается уже никаких сомнений в необратимости случившегося. Более трех дней тело не может оставаться непохороненным, так как от него начинает исходить запах тления. «Четыре дня» во гробе – это еще более усиленный вариант смерти. У Гоголя в «Шинели» об Акакии Акакиевиче сказано, что его уже «четвертого дня похоронили». Это означает, что наступила смерть полная, окончательная, удостоверенная тлетворным духом, смрадом, как у Лазаря, после чего следует «воскресение» Башмачкина и его фантазмагорическая охота за шинелями: хотя Акакий Акакиевич представлен как бесплотный призрак, ведет он себя вполне по-земному, охотясь не за душами, а за теплой одеждой.

Особое значение истории о воскресшем Лазаре для Достоевского общеизвестно. В «Преступлении и наказании» эта тема идет как символ обновления нравственного, однако присутствует здесь и намек на смысл буквальный, телесный, что позволяет включить цитирование эпизода с воскресшим Лазарем в ряд упоминаний о «спертом духе», «тлетворном духе» и «мефитическом запахе». В смердившем и воскресшем, т. е. победившем свою природу, свою погибшую телесность, Лазаре скрыт основной, исходный смысл, давший все остальные – производные – варианты тяжелых запахов в романах Достоевского. Иначе говоря, по отношению к восстанавливаемому нами исходному смыслу воскресающего тела, тела, обернутого в смердящие погребальные пелены, все остальные запахи мефитического ряда выступают как его иноформы, как варианты, корректирующие оттенок запаха, но не его главную «идею». В этом – строго ограниченном – смысле слова отличие Достоевского от Гоголя состоит в смещении акцента с одного полюса на другой. Забота Гоголя – о *неумирающем* теле, Достоевский же грезит о теле *воскресающем*: ситуация тем более примечательная, что на уровне рефлексивном, открытом Гоголь говорит *только* о воскресении, тогда как Достоевский, напротив, очень часто обсуждает тему неумирания («человек переродится по законам природы окончательно в другую натуру», человек должен «перемениться физически» и др.).

Различие в исходных смыслах дало различие и в принципах их трансформации в текстах: у Гоголя смысл неумирания дал иноформы *одежды, портрета, немой сцены*, у Достоевского смысл тела воскресающего сказался в летучей субстанции *тлетворного духа*. Запах стал смысловым стержнем, вокруг которого начали собираться подробности психологические, бытовые, идеологические. Появляясь в те мгновения, когда герои Достоевского стоят перед порогом или уже *переступают* этот порог, запах определяет характер ситуации, подталкивает к действию, оценивает, предостерегает, указывает на возможное направление, которое примут события. Так, если тлетворный дух, изошедший от тела Зосимы, указывает на *начало* посмертного пути тела, то отсутствие этого запаха в эпизоде похорон Илюши в финале «Братьев Карамазовых» говорит о *конце* пути и начале жизни новой и подлинной, говорит настолько, насколько, разумеется, об этом можно сказать в рамках «реалистического» романа.

В интересующем нас смысле Достоевский – прямой продолжатель и вместе с тем оппонент Гоголя, особенно того Гоголя, который сказался в «Носе». Трудно не заметить странного смыслового совпадения: нос – это то, с помощью чего можно ощущать запах. Достоевский пишет о тлетворном запахе, посвящая ему многие страницы; представить себе Гоголя, занятого подобным делом, просто невозможно. Для Гоголя мертвое тело – тема запретная, если только речь не идет о мертвецах романтических, сказочных. Для Достоевского же мертвое тело – дверь, ведущая в пространства надежды. Запах смерти невыносим для Гоголя: не случайно символически умерший майор Ковалев не может учуять запаха собственной смерти, так как лишен носа. Для Достоевского запах смерти тоже тяжел, но вместе с тем он слышит в нем и голос надежды. Эпиграф к «Братьям Карамазовым» – это рассказ о страшной и загадочной метаморфозе зерна, долженствующего умереть, истлеть и прорасти вновь из ужаса смерти в стебель и плод новый. Эти слова очень точно выражают самую суть отношения Достоевского к тайне человеческой телесности.

«Тлетворный дух» и «чистое белье» – это своего рода «буквы» в символическом словаре Достоевского<sup>8</sup>. Однако ими этот словарь не исчерпывается, в нем есть еще один важный раздел, составить представление о котором можно по описанию ложного заклада Родиона Раскольникова.

### «Заклад» Раскольникова

В «Преступлении и наказании» в число особых, онтологически отмеченных предметов (и одновременно веществ) входят: *железный топор, медные и деревянные* нательные кресты, *медный* колокольчик в квартире старухи, *камень* на Вознесенском проспекте, под которым Раскольников спрятал деньги и украшения, *бумага* (Евангелие и деньги) и «*серебряный*» заклад.

*Заклад* – самая странная из явленных в романе вещей и материй: бытие заклада подчеркнуто эфемерно, иллюзорно, условно. Он есть и вместе с тем его нет, ибо то, что именуется «серебряной папиросочницей», на самом деле состоит из деталей не серебряных, но собранных и скрепленных друг с другом таким образом, чтобы создать иллюзию серебряного предмета. О том, как именно был устроен заклад Раскольникова и какой он нес в себе смысл, я скажу позже, а пока полезно было бы рассмотреть другие из уже называвшихся мною предметов, которые – в отличие от «серебряной папиросочницы» – вполне соответствуют своему наименованию. В них есть свои странности, но они относятся скорее не к устройству предмета, а к скрытому внутри него смыслу.

*Колокольчик* в старухиной квартире был сделан из меди, однако из какой-то странной меди: не то чтобы медь была особенной, редко встречающейся, может быть, она была надтреснутой или что-нибудь в этом роде: главное в данном случае – это сам факт странности и необычности. Раскольников «уже забыл звон этого колокольчика, и теперь этот особенный звон как будто вдруг ему что-то напомнил и ясно представил». О необычности колокольчика сообщалось и раньше: «Звонок брякнул слабо, как будто был сделан из жести, а не из меди». Наконец, уже после свершения убийства, когда Раскольников вновь приходит в квартиру старухи, Достоевский еще раз подтверждает факт странности этого звучания. «Вместо ответа Раскольников встал, вошел в сени, взялся за колокольчик и дернул. Тот же колокольчик, тот же жестяной звук!». Колокольчик медный, а звук имеет жестяной: одно выдает себя за другое.

В *топоре* тоже есть что-то необычное. Хотя подмены материала здесь нет (железо остается железом), тем не менее обнаруживается подмена смысловая. Дело в том, что Раскольников убил старуху и ее сестру совсем *не тем топором*, каким собирался сделать это первоначально. Эта деталь требует к себе особого внимания. На кухне Настасья стирала белье и развешивала его на веревках, и только по этой причине Раскольников был вынужден взять топор не на кухне, а в дворницкой. Сама по себе внешне незначительная, эта подробность становится важной, когда оказывается в окружении других, родственных ей подробностей. Новый топор Раскольникова – это уже не инструмент его воли, его идеи, а подарок, подлог случая-беса («„Не рассудок, так бес!“ – подумал он, странно усмехаясь»). Неслучайным выглядит и местоположение каморки, откуда был взят топор: это полуподземное помещение дворницкой. Топор, таким образом, был взят из-под земли, вернее, из-под огромного камня-дома; это своего рода «меч-кладенец», наделенный самостоятельной злой силой. Взяв его в руки, Раскольников минует семантическую «развилку», где развитие действия было еще не до конца определенным, многовозможным. Я говорю о возможностях предполагаемых, неявных, тихих. Их осуществление совсем необязательно, но они тем не менее

оказывают влияние на главные события, придавая им объемность и многозначность. Примером может служить эпизод приезда Чичикова к Коробочке, где отчетливо ощущается странный уголовный оттенок. Разумеется, Чичиков не причинил бы старушке вреда, однако когда анализируешь эту ситуацию, особенно когда вспоминаешь обо всех криминальных черточках Чичикова, явленных в поэме, а также о типологически близких ситуациях в «Пиковой даме» и в «Преступлении и наказании», эпизод с Коробочкой приобретает некую дополнительную напряженность. В «Преступлении и наказании» тоже есть след возможности, которой не суждено было сбыться, но которая придала всему случившемуся особую значимость. Сумел бы Раскольников осуществить свой замысел, если бы пошел на дело с кухонным топором, а не с топором из дворницкой? Вопрос, как кажется, не лишен смысла; настоящий, небесовский топор мог оказаться в самый решающий миг неподъемным для Раскольникова. Подставным же, подложным топором он действовал «почти без усилия, почти машинально». Затем эта особенность подчеркивается еще раз: «Силы его тут как бы не было». Сила шла от подложного топора, шла, возможно, уже с той минуты, когда Раскольников еще только-только взял его в каморке дворника, ободрившись при этом «чрезвычайно» (вспомним, наконец, слова Раскольникова о том, что не он, а черт убил старушку, в которых помимо несамостоятельности, навязанности действия можно расслышать и намек на неслучайность происшедшего: старуха-«ведьма» убита не простым, а особым, бесовским топором).

*Тело* убийцы и *тело* его жертвы тоже оказываются в ряду веществ и предметов, имеющих в себе подвох или странность. Дважды в романе, причем в мгновения самые важные и напряженные (во время убийства реального и во время убийства, приснившегося Раскольникову), *тело* человека уподобляется *дереву*. Сначала «деревенеют» руки Раскольникова, нащупывающего спрятанный под пальто топор, а затем во сне Раскольникова «деревянным» оказывается тело старухи. «Он постоял над ней: „боится!“ – подумал он, тихонько высвободил из петли топор и ударил старуху по темени, раз и другой. Но странно: она даже и не шевельнулась от ударов, точно деревянная.» Плоть человека обнаруживает в себе смысл дерева. Кстати, первый намек на это дается Достоевским уже в тот миг, когда Раскольников только-только обретает свое орудие: «Он бросился стремглав на топор (это был топор) и вытащил его из-под лавки, где он лежал между двумя поленами». Мотив разрубания, колки дров, раскалывания дерева, таким образом, уже задан, подсказан.

Перечислим всё вместе: *подложный* топор, *деревянное* тело, *ложная* серебряная папиросочница, *медный* колокольчик с жестяным звуком. Ряд уже достаточно очевиден, но еще не закрыт. В числе символически отмеченных предметов окажутся и *нательные кресты*. Здесь всё как будто соответствует своим наименованиям, однако ощущение путаницы, какой-то странной

неточности всё равно возникает: собственно, уже само то, как настойчиво и подробно Достоевский описывает крестики, заставляет присмотреться к ним с напряженным вниманием. Кресты были у Сони, а также у убиенных Алены Ивановны и Лизаветы. Отдельно сказано об образке, и как раз он-то и вносит в дело некоторый беспорядок. «На снурке (в момент смерти старухи. – Л. К.) были два креста, кипарисный и медный, и, кроме того, финифтяный образок». На последних страницах романа этот «набор» упоминается снова, но уже с «вариацией». Когда Соня достает из ящика два креста – кипарисный и медный – и дает кипарисный Раскольникову, тот замечает: «Я знаю тоже подобных два креста, серебряный и образок. Я их сбросил тогда старушонке на грудь». Странна конструкция фразы (к чему относится слово «серебряный?»), однако еще необычней само это настойчивое упоминание о двух крестах.

Помимо того что два креста несколько раз фигурируют при различных обстоятельствах, о них постоянно говорит и Раскольников: «Я за твоими крестами, Соня» или «Ну, что же, где кресты?». Дело усложняется и произведенными обментами: Соня отдает Лизавете свой образок и берет ее медный крест. Свой же кипарисный крест она отдает Раскольникову перед тем, как они отправляются для признания в контору. Путаница доходит до того, что возникает ощущение, будто не только Раскольников, но и Соня *всё время ходила без креста*: ведь в последней решающей встрече Соня достает оба из имевшихся у нее крестов из ящика, один надевает на себя, другой отдает Раскольникову. Меня в данном случае интересует не столько сам нонсенс, сколько подоплека всей этой путаницы. Похоже, Достоевский был настолько поглощен мыслью о крестах, что в какой-то момент просто потерял их из виду. И хотя очевидно, что на первом месте здесь была христианская тема Креста и угадывающийся за ней путь страдания, по которому должны были пойти Раскольников и Соня, вместе с этим в нательных крестиках героев романа присутствует еще одна смысловая линия, уже не символическая, а «натуральная». Вещества меди и дерева, вещество тела пытались вступить в общий разговор, включиться в схему, элементами которой были все называвшиеся мною ранее предметы: топор, бумага, камень, колокольчик. Взятые же вкупе, все перечисленные вещества и вещи образуют своего рода кольцо, в центре которого оказывается одна небольшая «серебряная» вещица – ложный заклад Раскольникова. В этом закладе скрыто если не объяснение, то во всяком случае намек, позволяющий хотя бы до некоторой степени приблизиться к пониманию произошедшего.

*Заклад Раскольникова* – свернутый сюжет убийства и его последствий. Заклад – иноформа еще не осуществившегося замысла, его предвосхищение в наиболее важных деталях. Поэтому важно обратить внимание на подробности его устройства. «Этот заклад был, впрочем, вовсе не заклад, а просто

деревянная, гладко обструганная *дощечка*, величиной и толщиной не более, как могла бы быть серебряная папиросочница. Эту дощечку он случайно нашел, в одну из своих прогулок, на одном дворе, где, во флигеле, помещалась какая-то мастерская. Потом уже он прибавил к дощечке гладкую и тоненькую *железную полосу*, – вероятно, от чего-нибудь отломок, – которую тоже нашел на улице тогда же. Сложив обе дощечки, из коих железная была меньше деревянной, он связал их вместе накрепко, *крест-накрест, ниткой*; потом аккуратно и шеголевато увертел их в *чистую белую бумагу* и обвязал тоненькою *тесемочкой*, тоже накрест, а узелок приладил так, чтобы помудреннее было развязать. Это для того, чтобы на время отвлечь внимание старухи, когда она начнет возиться с узелком, и улупить таким образом минуту. Железная же пластинка прибавлена была для весу, чтобы старуха хоть в первую минуту не догадалась, что „вещь“ деревянная (курсив мой. – Л.К.)»

Главные части «заклада» – деревянная дощечка и железная полоска, причем важно, что железная часть была меньше деревянной. Среди «отмеченных» в романе веществ присутствуют дерево и железо. Взглянув на закрепленные за ними смыслы, нетрудно перенести их и на части раскольниковского заклада. Дерево представляет тело человека: непосредственно – в уподоблениях рук убийцы и тела его жертвы дереву, и опосредованно – в веществе нательных кипарисных крестов, где связь с телом идет через тему телесной муки Христа, а также через метонимическую близость, обнаруживающуюся уже в самом названии крестика «нательный»<sup>9</sup>.

С железом – всё проще и четче: железо фигурирует в качестве топора, которым были убиты старуха и ее сестра. Деревянная дощечка и железная «гладкая» полоска заклада, таким образом, представляют собой натуральное «изображение» тела жертвы и орудия убийства. Если бы не исключительная роль, которую раскольниковский заклад сыграл в дальнейшем развитии действия, об этих подробностях можно было бы и не говорить. Однако приуроченность заклада к конструктивной позиции начинающегося многовозможного смыслового движения, а также особое устройство заклада, столь тщательно описанное, позволяют увидеть в «серебряной папиросочнице» нечто большее, нежели обычную деталь. Заклад становится свернутым сюжетом, моделью, схемой убийства. Это находит поддержку и в психологии сочинительства, для которой опережающее переживание еще не наступивших, но напряженно ожидаемых событий, появление каких-то деталей, предвосхищающих детали будущие, – дело вполне естественное. Держа в уме целое романа и уж во всяком случае зная о подробностях дела, которое должно будет произойти всего через несколько еще ненаписанных страниц, автор проговаривается о деталях этого дела, которое давит на него своей ужасающей реальностью и выразительностью. С описания ложного заклада Раскольникова, собственно говоря, и начинается вещественно представлен-

ная и документированная история преступления и наказания Раскольникова. Автор здесь как бы совпадает с героем, незаметно для себя проигрывая, переживая всё то, что должно будет произойти впоследствии. Это своего рода минипреступление, макет, проба, в чем-то родственная той, что сделал сам Раскольников, наведавшись к старухе незадолго до убийства.

Находит свое место в этой «репетиции» и *нитка с тесьмой*, которыми был скреплен внутри и обвязан снаружи «заклад». Удачная выдумка Раскольникова – устроить петлю подмышкой, чтобы можно было незаметно нести топор под одеждой<sup>10</sup>, – была осуществлена с помощью тесьмы, которую он оторвал от своей старой рубашки. Следуя намеченной линии сопоставлений, мы получим примерно такую картину: тесьма держит настоящий топор, спрятанный под пальто, и тесьма же держит, скрепляет топор символический, условный, спрятанный в раскольниковском закладе. Поскольку же тесьма была взята им от одежды и связана с одеждой (петля тесьмы была пришита к пальто и тесьма же обвязывала «одежду» заклада – бумагу), то выходит, что нитка, накрученная на сами спрятанные под бумагой-одеждой пластинки, оказывается своего рода «снурком», прилегающим к телу жертвы. На теле старухи был снурок с висящими на нем крестами; тема крестов, таким образом, неожиданно через ходы метонимии просачивается в устройство раскольниковского заклада. Деревянная дощечка, представляющая тело жертвы, и прижатая к ней металлическая полоска-топор были связаны друг с другом «крест-накрест ниткой», а бумага-одежда была замотана «тесемочкой, тоже накрест». Тема креста, крестного страдания, тема пере-крестка, на который выйдет в конце концов Раскольников, чтобы объявить о своем преступлении миру, тема крестного пути убийцы и блудницы, наконец тема двух нательных крестов объединяются в единое символическое целое<sup>11</sup> и – тесьмой и ниткой – ложатся крест-накрест на «плоть» и «одежду» раскольниковского заклада.

Насколько произвольно, необязательно всё сказанное? Можно ли, к примеру, завязать пластинки заклада не крест-накрест, а по-другому? Наверное, можно, но не в этом дело. Более того, даже если бы их можно было связать только таким образом, всё равно это не изменило бы главного: логика реальности совпала, наложилась на логику символическую. Достоевскому *нужны были* кресты, и они появились. Устройство заклада, полностью находившееся в его ведении, вышло таковым, что крестам из нитки и тесьмы была дана возможность быть. Точно так же, как дана была эта возможность деревянной дощечке и металлической полоске.

Не имея в виду найти везде точные соответствия, стоит всё же сказать кое-что и о *бумаге*, которой был обернут заклад. Если бы не начатый нами ряд сопоставлений, то «узнавание» в бумаге заклада бумаги Евангелия и бумаги денег, взятых Раскольниковым у старухи, наверное, не имело бы смысла. Однако если признать отмеченность всех названных предметов, то попробовать сопо-

ставить их между собой всё же можно. Достоевский сообщает, что лежавшие под камнем бумажные деньги «чрезвычайно попортились». Деньги, лежащие в земле, под камнем, сопоставимы с похороненным человеческим телом. Мотив порчи, тления телесной материи (деньги как эквивалент телесности) выводят нас к Евангельскому эпизоду с воскресшим Лазарем, где есть и *камень*, и «порча» *тела* («уже смердит»). В этом смысле Евангельский эпизод выступает как моделирующий по отношению к действиям Раскольникова после свершения им преступления, подобно тому как в эмблеме «заклада» намечались контуры, детали самого преступления. Камень, отваленный от могилы Лазаря, и смердящее тело становятся «прообразами» камня на Вознесенском проспекте и лежащих под ним тлеющих, «смердящих» денег. Указав следователю на свой камень, т. е. фактически велел «отвалить» его от входа в «могилу», Раскольников оживляет, выводит на свет не только лежавшие под камнем деньги, но и самого себя, когда-то слившегося в своей идее-мечте с эфемерной материей денег.

Здесь мы уже вплотную подходим к вопросу об общих онтологических схемах, действующих у Достоевского, которые выходят далеко за пределы романа «Преступление и наказание». Однако прежде следует более детально познакомиться с теми смыслами, которыми у Достоевского обладают *железо* и *медь*.

### Железо и медь

Общие символические схемы могут быть названы «общими» лишь условно, так как речь идет лишь об определенном смысловом слое и уровне, обнаруживающемся в романах Достоевского: люди и предметы здесь как бы уравниваются в своих правах, реально влияют друг на друга, разговаривают на понятном им языке вещества, телесности или запаха. И хотя человек больше вещи, он всё же может попасть под ее власть, так как сам состоит не только из ума и воли, но и из вещественного тела, быстро находящего общий язык с другими телами и веществами.

Когда человек Достоевского подходит к своей пороговой минуте, где-то рядом с ним появляются вещи или вещества, тесным образом связанные с загадкой человеческой телесности. Появление таких предметов укоренено в текстах и логически, и символически. Подобно тому как «кресты» на закладе Раскольникова были одновременно и символом будущего крестного страдания, и естественным способом связать между собой две пластинки, так же и большинство из «отмеченных» предметов у Достоевского объединяют в себе оба названных свойства. Железо, медь, веревка (снурок), тело (тлетворный дух или нетронутая мясная пища), серебро, чистое белье под тем или иным предлогом проникают туда, где вот-вот должно произойти что-то очень важ-

ное. Чудом спасшийся от топора Раскольников немец Кох во время убийства старухи и Лизаветы сидел внизу у «серебряника», а, скажем, тема стираного белья в случае с подозреваемым в убийстве Митей Карамазовым проявляется лишь на следствии, когда Митя рассказывает, что его ладанка – это тряпка «тысячу раз мытая», украдена им у хозяйки, причем украдена скорее всего с кухни (вспомним о роли прачки и сушившегося на кухне белья в судьбе Раскольникова и Ивана Карамазова). Такого рода примеров у Достоевского немало, но пока присмотримся более тщательно к железу.

*Железо.* Смертоносность железа не вызывает у Достоевского никаких сомнений. Она столь же определена, как губительность железного пальца Вия. Медь тоже присутствует при сценах убийства, однако ее роль здесь совсем другая. Медь «знает» о готовящемся или уже свершившемся убийстве, она свидетель трагедии. Железо же убивает независимо от того, в какую форму оно отлито, – топора, револьвера или чугунного пресс-папье. И хотя не все в романах Достоевского погибают от железа (например, Смердяков или Ставрогин кончают жизнь в петле), всё же тенденция очевидна, тем более что даже в случае со Ставровиным следы железа усмотреть можно: самоубийство Ставровина имеет некий металлический привкус: вспомним большой железный гвоздь и молоток, специально принесенные Ставровиным наверх, под крышу дома.

Достоевский не любит железа. Железо – металл недобрый, inferнальный<sup>12</sup>, металл разрубающий, разрезающий плоть, – неважно, идет ли речь о теле человека или теле животного. Для Достоевского смерть – это вообще смерть от *разрезания-разрубания*. Помимо знаменитого топора из «Преступления и наказания», сразу же вспоминается топор, вращающийся вокруг земного шара в «Братьях Карамазовых»: «восхождение» и «заход» топора как эмблема нависшей над всеми людьми угрозы. Убийство топором выступает как своего рода «классическое», поражающее и своей страшной выразительностью, и жестокой нелепостью.

Сродни топору и садовый нож, каким Раскольников первоначально собирался свершить свое дело: тот, кто видел подобный нож (он за истекшее столетие мало изменился), угадает в нем орудие не только разрезания, но и разрубания, это своего рода топор в миниатюре. Именно таким тяжелым большим ножом была убита Настасья Филипповна в «Идиоте». Наконец, тяжелое пресс-папье в руках Смердякова превращается в очень похожий на топор предмет. Во всех случаях речь идет о смертельной металлической тяжести, о разрубании, происходящем в известной мере независимо от воли убийцы. Орудие действует само: достаточно лишь поднять его; особенно очевидно это в гильотине, описанной в «Идиоте». Тяжелое стальное лезвие, действующее *само по себе*, без видимого участия палача, произвело сильное впечатление на Достоевского<sup>13</sup>. Вообще отделение головы от тела, по

Достоевскому, и есть подлинная смерть: эмблематическим здесь выступит «усекновение» головы Иоанна Предтечи, упоминающееся в «Идиоте». В «Вечном муже» Вельчанинов, избежав смерти от бритвы, думает о том, что можно такой бритвой взять да и отрезать голову «напрочь». Топор в руках Раскольникова это еще не казнь, не отрубание головы «напрочь», но уже что-то похожее на казнь, ведь топор – орудие палача.

Топор – эмблема смерти у Достоевского. В «Неточке Незвановой» говорится о секире, которая висит всю жизнь над головой человека и каждое мгновение готова по ней ударить. Очень выразительны прокламации в «Бесах», где на листке бумаги был «топор сверху нарисован». В этом ключе может быть прочитана и фамилия главного героя «Преступления и наказания», прочитана не в обычном метафорическом, а буквальном смысле. Раскольников ведь не просто убивает, он убивает топором: фактически он раскалывает свою жертву как полено, как «идею». Тут очень важен поворот топора с обуха на острие при убийстве Лизаветы. Похоже, что после первого «машинального» убийства старухи топор начинает осознавать себя, превращаясь в орудие раскалывания. Раскольников – тот, *кто раскалывает*. Если вспомнить о том, что тема раскалывания является уже в самый миг зарождения мысли об убийстве («Странная мысль наклеивалась в его голове, как из яйца цыпленок»), что топор был взят из дворницкой, где лежал между двумя расколотыми поленьями, что Раскольников, спрятав топор на своем теле, под одеждой, в определенном смысле сливается с ним, что отмывает он топор от крови на старухиной кухне мылом, взятым с расколотого блюдечка, то такое – фактическое – истолкование фамилии Родиона Романовича не покажется произвольным. Раскольников со своей смертоносной идеей, нависшей над толпой, и в самом деле похож на топор, а его каморка – вытянутая и узкая – не только «гроб», но и «футляр» для хранения тяжелого и опасного инструмента.

*Медь* – материя иного свойства. Она тоже присутствует при смерти человека, но ее смысл – совсем иной. Медь мягче железа. Ее цвет напоминает цвет человеческого тела, медь утоляет боль. Наконец, в отличие от железа – металла сугубо мужского и милитаристского, медь – металл женский: в алхимической традиции медь обозначает Венеру. Если же говорить о смыслах более близких уму русского человека, то среди них прежде всего окажутся церковность и государственность меди: «медь Богу и царю честь воздает».

Эмблема меди у Достоевского – странный колокольчик над дверью в старухиной квартире в «Преступлении и наказании». Особый звук колокольчика (звонка) упоминается настойчиво, напряженно. Однако понять, что стоит за этим странным звуком, оставаясь лишь в пределах старухиной квартиры, невозможно. Необычный звон разносится далеко за границы романа, указывая на другие точки, где медь также сыграла важную роль.

В самом «Преступлении и наказании» помимо медного колокольчика медь появляется в момент, когда Свидригайлов собирается нажать на курок своего револьвера. Появление меди здесь неожиданно, до самого последнего мига предугадать его очень трудно, если, конечно, не иметь в виду некоторого правила, по которому она если не должна, то во всяком случае может появиться в подобной ситуации. Я имею в виду своего рода *онтологическое ожидание* меди – нечто родственное ожиданию математическому, когда известно, что некоторое событие весьма вероятно и остается только ждать, когда оно исполнится. Свидригайлов свернул к большому каменному дому с каланчой. «У запертых больших ворот дома стоял, прислонясь к ним плечом, небольшой человечек, закутанный в серое солдатское пальто и в *медной* (курсив мой. – Л. К.) ахиллесовой каске. Дремлющим взглядом, холодно покосился он на подошедшего Свидригайлова». Вот так, стоя ровно напротив медной каски пожарника, «в трех шагах» от нее Свидригайлов приставил револьвер к своему виску. Остановимся пока на этом факте: медь и смерть сблизилась, почти соприкоснулись друг с другом. Похоже, медь каким-то образом облегчила задачу Свидригайлова, помогла сделать шаг, переступить порог. Мысль застрелиться при «официальном свидетеле» для Свидригайлова не более, чем насмешка над собой: его притянула к себе медь, хотя сам он себе в этом отчета, разумеется, не отдавал. Впрочем, дело тут было не только в меди, но и в самом месте, где оказался Свидригайлов, однако об этом я скажу чуть позже.

В «Братьях Карамазовых» медь также появляется в самые важные минуты, переживаемые персонажами. Потрясенного тем, что от тела старца стал исходить тлетворный дух, Алешу спасает медь: «как раз ударил в ту минуту колокол, призывая к службе». Перелом в душе Алеши происходит под звук *церковного медного колокола*, помогая ему переступить свой порог. Уходит Алеша из монастыря тоже под медный колокольный звон, что напоминает нам о «колокольном звоне», который устраивал в старухиной квартире студент Раскольников. Пороговая минута, которую пережил герой «Вечного мужа» Вельчанинов, также не обошлась без участия меди (и железа): сначала трижды настойчиво и выразительно звучит медный колокольчик, предупреждая его об опасности, а затем появляется стальное лезвие.

«Послужной список» меди продолжается случаем с Митей Карамазовым. В свой пороговый миг, собираясь бежать на квартиру отца, чтобы убить его, он удивил всех «одною самою неожиданно выходкой: на столе стояла медная ступка, а в ней пестик, небольшой медный пестик». (Его-то он и схватил.) С точки зрения «онтологического ожидания», о котором я уже говорил применительно к случаю Свидригайлова, появление меди здесь выглядит не менее удивительно и неожиданно (ни до, ни после этого случая на протяжении многих десятков страниц мы не встретим никаких упоминаний о меди).

В «Бесах» в сцене самоубийства Кириллова подробно и настойчиво описывается медный подсвечник. Вообще медный или латунный подсвечник – вещь обычная, однако нигде более Достоевский не уделяет ему такого внимания. Подсвечник выделен, отмечен, подчеркнут. В сцене самоубийства Кириллова подсвечник всё время движется, перемещается из комнаты в комнату, а затем дает знать о себе звуком («подсвечник полетел со звоном на пол»), заставляя вспомнить и о колокольчике Раскольникова и колоколе Алеши Карамазова.

Подведем итоги. Медь очевидно появляется в пороговые минуты не случайно. Агрессивному и беспощадному железу медь противостоит как металл мягкий, защищающий, страдающий. Я уже говорил о болеутоляющей способности меди. В сочетании с храмовым смыслом (колокол, церковная утварь) роль меди у Достоевского выходит несомненно благой. Особенно важен здесь смысл церковного колокола. А где колокол – там звонарь. В действиях Раскольникова, в его многократном возвращении к колокольчику звучит настойчивое желание поведать миру о своем преступлении. Тема раскалывания возникает и здесь: Раскольников звонит в колокольчик так, будто собирается его расколоть («в колокольчик стал звонить, мало не оборвал»). Что же дает медь Раскольникову? От убийства не удерживает, к быстрому раскаянию не приводит. И всё же тут есть о чем говорить. Во-первых, случай Раскольникова всё-же не безнадежен, у него есть будущее, есть запас духовных сил для возрождения. Во-вторых, много ли можно спросить с меди, которая вроде бы и медью-то не является? Старухин медный колокольчик звучал, как жестяной: может быть, он был надтреснутым, может быть, был худо подвешен, но так или иначе он вполне сопоставим с топором, который «бес» подсунил Раскольникову в темной дворничкой: с виду настоящая вещь, а по сути – подложная.

Бесполезно выяснять, насколько такого рода смыслы были вняты самому автору. Независимо от того, осознавались они или нет, их существование объективно и принудительно. Во всяком случае смысл колокола, спрятанный в веществе меди, смысл церковный, православный скорее всего Достоевским осознавался в достаточной мере. В случае с колоколом Алеши Карамазова это очевидно, в звоне подсвечника, отброшенного рукою Кириллова, – не вполне. Однако если смотреть на дело широко, ища эмблемы спасения, по обобщающей силе сопоставимой с эмблемой топора-смерти, то смысл колокола проступит в меди достаточно определенно (вспоминается колокольный звон, прозвучавший в тот миг, когда Фауст поднес к губам бокал с ядом).

Разве не узнается колокол в медном пестике Мити Карамазова? Ступка с пестиком – *перевернутый колокол*. Здесь есть сходство и во внешнем виде, и в материале. Наконец, сходство это закреплено и в языке, где слово «пест» идет наряду с «языком» и «биллом» как синоним подвижной, ударной части колокола. Если смотреть на дело с такой точки зрения, то выходит, что Митя

хватает «язык» колокола и бежит с ним к дому отца, где происходит ужасное событие. Однако важно вот что: для Мити драма так и не перерастает в настоящую трагедию, и если брать медь за точку отсчета, то не перерастает именно потому, что положительный, благой смысл меди берет свое. Митино орудие ведь тоже подставное: настоящий колокольный пест-било сделан из железа, тогда как Митин пестик – медный. Оттого и отказывается он в самый последний момент стать орудием убийства. В интерпретации же Мити это звучит так: «Бог <...> сторожил меня тогда».

Наконец, в колокольный ряд попадает и шлем пожарника, стоя подле которого застрелился Свидригайлов. Шлем похож на колокол, причем опять-таки похож и формой, и веществом, и языковым обозначением, ведь «шлемом» именуется тело церковного колокола<sup>14</sup>.

Медь становится колоколом, медь напоминает о колоколе. Железо становится оружием (топором) или напоминает об оружии. Здесь также очевидно соединение вполне реальное. Металлический «язык», «било» или «пест» колокола – это своего рода «топор», бьющий по меди колокола, которая в ответ начинает говорить, звенеть, взывать. Замкнуть смысловой круг, куда помимо меди и железа входят и упоминавшееся мною чистое белье, и тлетворный дух, и кресты и т. д., можно с помощью еще одного очень важного для Достоевского символического элемента. Я имею в виду камень и прежде всего – раскольниковский камень, лежащий во дворе дома по Вознесенскому проспекту.

### Камень на Вознесенском проспекте

Феноменология камня (Башляр назвал бы это «психоанализом») раскрывается прежде всего в качествах несокрушимости и тяжести. Для Достоевского более важен второй смысл: отдавая должное твердости камня, его «вечности», он всё-таки ощущает камень как нечто такое, что может придавить своей тяжестью, преградить путь, похоронить под собой. В этом отношении камень оказывается сопоставим с железом, с той, правда, разницей, что если железо подчеркнуто агрессивно, то камень – тихо враждебен. Железо поражает и убивает; камень хоронит под собой. Камень – синоним могилы (Петербург – каменная могила); камень – надгробная плита. Тут уже нет никакой метафоричности. В материи и форме могильной плиты камень «находит себя», подобно тому как железо «находит себя» в форме топора. В финале «Преступления и наказания», узнав о самоубийстве Свидригайлова, Раскольников чувствует, что «на него как бы что-то упало и *придавило* (курсив мой. – Л. К.)». Раскольников и его идея придавлены *камнем*: в «могилке» под камнем на Вознесенском проспекте лежат тлеющие деньги, на Раскольникова давит камнем ощущение вины. Следовательно, с которыми встречается

Раскольников, имеют каменные имена: Илья Петрович и Порфирий Петрович. Последний на протяжении всего романа давит на Раскольникова, наперед зная, что из-под гнета совести Раскольникову всё равно не выбраться (помимо бросающейся в глаза «порфиры», имя «Порфирий» соотносимо и с «порфиритом» – твердой горной породой из рода базальтов).

Камень как косная, давящая, могильная материя дает себя знать и в «Бесах» в эпизоде гибели Шатова. Застреленному Шатову уготована «могила» на дне пруда, а для того чтобы тело не всплыло, заговорщики привязали к нему два больших *камня*, заранее для того приготовленные. Достоевский подробно описывает, как поочередно эти камни привязывали к телу убитого, как придерживали, пока несли тело к воде. Это подчеркнутое внимание, уточнение деталей напоминает о тщательности описания заклада Раскольникова, и хотя в одном случае речь шла о «безобидной» вещице, а в другом – о теле с привязанными к нему двумя камнями, понять причину напряженного интереса к такого рода «устройствам» можно. Что же касается собственно камня, то его появление в случае с Шатовым не случайно. Время, которое заговорщики затратили на привязывание камней и перенос тела к пруду, превосходит то, что понадобилось бы для того, чтобы просто закопать его прямо здесь же или спрятать в находившемся поблизости «каменном гроте». Так снова возникает намек, напоминание о Лазаре, о «пещере», где он был похоронен. Не случайно, камни, предназначавшиеся для тела Шатова (читай «могильные» камни), были взяты именно из грота.

Могильный камень есть и в «Братьях Карамазовых». Умиравший Илюша просит похоронить его у *большого камня*, где он часто бывал с отцом. И хотя мальчика хоронят все-таки не у камня, а в церковной ограде, камень становится точкой, вокруг которой в финале романа собираются знавшие и любившие Илюшу люди: не возле могилы, где реально лежит тело мальчика, а *возле камня*, который напоминает всем об Илюше и имеет его имя – Илюшин камень. Стоя подле тяжелого камня, Алеша Карамазов говорит о том, как люди встанут из мертвых и опять увидят друг друга. Могильный камень может быть отодвинут и попрут. Тяжелые камни не смогли утаить на дне тела Шатова, уже в день убийства оно было поднято со дна пруда. Из-под камня на Вознесенском проспекте достают тлеющие деньги; из-под камня своей вины выбирается Раскольников.

Неожиданным выглядит появление камня в конце романа «Идиот»: «языческий» дух романа придал языческий оттенок и «могильному» камню. Когда Рогожин зовет князя Мышкина взглянуть на тело убитой Настасьи Филипповны, появляется одна важная подробность. Помимо «чистого белья», о котором уже шла речь ранее (белое платье, белая простыня и кружева), сказано также про обнажившийся кончик ноги, который «казался как бы *выточенным из мрамора* (курсив мой. – Л. К.) и ужасно был неподвижен». Дву-

мя строками выше говорится о камнях-бриллиантах, что делает уподобление тела мрамору внутренне мотивированным. Мрамор – камень ваятелей; тело Настасьи Филипповны представлено как *статуя*, что в свою очередь заставляет вспомнить о том, что в начале романа Настасья Филипповна была *портретом*. Переводя ситуацию финала «Идиота» на языке мифологических параллелей, можно сказать, что перед нами – история Пигмалиона и Галатеи, но развившаяся в обратном направлении. Пигмалион оживил мраморную статую, Рогожин, напротив, умертвил живую женщину, превратив ее в «мрамор». Психологией страсти тут не обойтись: желание сохранить мертвое тело, поданное Достоевским как согласное безумие Рогожина и Мышкина, обнаруживает в своей подоплеке христианскую идею «целокупного спасения», предполагающего спасение от смерти не только души, духа, но и самого тела (в русской традиции наиболее известен федоровский вариант прочтения этой идеи, однако только проектом «воскрешения отцов» сама идея не исчерпывается)<sup>15</sup>.

Нетрудно заметить, что все камни, о которых шла речь, появлялись или как-то себя проявляли в *финалах* романов. В «Преступлении и наказании» Раскольников указывает на тайну камня, под которым спрятаны деньги. В «Идиоте» превращение тела в «мрамор» завершает действие. В «Бесах», после того как сделали свое дело камни из грота, действие также быстро сворачивается. Наконец, в «Братьях Карамазовых» в финале романа звучит речь Алеши у большого камня; повсюду камень обозначает могилу, могильную плиту, конец человеческого земного пути.

Теперь, сопоставляя друг с другом те смыслы, которые дало нам онтологическое прочтение романов Достоевского, увязывая в одну цепочку символы *камня, железа, меди, тела, чистого белья, крестов, тлетворного духа*, можно попробовать восстановить тот гипотетический про-образ или смысл, который за ними стоит.

### Колокол Достоевского

У Гоголя движение – это бегство. Герой бежит по огромной, гладкой, как море, равнине, пытаясь ускользнуть от преследующей его ужасной периферии. Он бежит в центр пространства, хотя именно достижение этого центра не сулит ему ничего хорошего. Достижение центра означает остановку; периферия, окружив героя со всех сторон, как это было в «Вие», умертвляет его. В этом кроется одно из возможных объяснений гоголевской поэтики «живых картин» и «немых сцен», в которых соединяются движение и неподвижность, жизнь и смерть.

Герои Достоевского тоже движутся, но характер движения и его смысл оказываются совсем иными. Они бегут не *от* чего-то, а *сквозь* нечто. Дви-

жение у Достоевского – это трудное, стесненное движение. Это путь сквозь *узкие* проходы, сквозь щели, лазы, сквозь двери, которые не хотят открываться; это вынужденные остановки в щелях и углах, прятанье за дверями. Это движение-преодоление, двигателем которого выступает не страх периферии, как это было у Гоголя, а стремление вырваться из объятий сужающегося, цепкого пространства к пространству широкому и открытому<sup>16</sup>. В этом отношении эмблемой пространства для Достоевского мог бы послужить образ сдвигающихся стен из «Колодца и маятника» Эдгара По.

Вместе с тем герой Достоевского движется не только сквозь сужающееся пространство «коридора», он еще при этом *поднимается*: коридор превращается в лестницу. Раскольников, поднимаясь по лестнице, всегда стремится на *последний* этаж – к себе домой, к старухе, в контору. На чердак дома лезет Ставрогин, чтобы покончить с собой. Наверх, в комнату, где лежит убитая Настасья Филипповна, идут Мышкин и Рогожин. Движение сквозь узкое пространство, тем более движение вверх – синоним акта рождения: ведь ребенок выходит из тела матери головой вперед. Что же касается мотива затрудненного, стесненного движения, то у Достоевского он ассоциируется с *тяжелым камнем*. Здесь семантика рождения во многом совпадает с семантикой смерти. Рождаться и умирать означает почти то же самое, но только не в традиционном мифологическом смысле, а в смысле духовном. Могильный камень спрятан внутри самого человека, это камень греха, преступления, камень тела, не дающий душе свободного хода вверх. Могильный камень тяжел, но всё же преодолим. Выйти из могилы, отвалив камень, подобно Лазарю, значит выйти из смрада «грота», «пещеры», «каморки», «лестницы» наверх – к чистому вольному воздуху простора. Смыслы могилы здесь снова совпадают со смыслами утробы: ведь и в могиле, и в утробе человек не дышит. Преодолевая узкий коридор могилы-утробы, герой задыхается, теряет сознание, он едва жив. Он на пороге, он переступает порог, который по своей напряженности может быть истолкован и как порог рождения, и как порог смерти.

Но ведь и тогда, когда герой Достоевского идет к ужасу нового рождения, и тогда, когда он стремится к самоубийству, это происходит по его собственной воле. Он приносит в жертву себя: вот почему пороговые ситуации у Достоевского могут быть обозначены как жертвоприношение. Если же попытаться предельно обобщить сказанное, то главной чертой пороговой минуты, независимо от того, вела ли она к рождению или смерти, является то, что это минута *смертная*<sup>17</sup>: метафорика и действительность тут совпадают, обозначая главный смысл, ради которого преодолевается порог. Это – обретение новой онтологии, нового видения, и в этом отношении особой разницы между человеком родившимся и умершим нет: каждый получает новый мир и, рождаясь для жизни в этом новом мире, он умирает для мира старого.

Самый же миг перехода из одной онтологии в другую может быть помыслен по аналогии с родами, когда ребенок, испытывая смертный ужас новизны, как бы зависает между двумя мирами: его тело еще прячется в материнской утробе, тогда как голова уже принадлежит миру внешнему, здешнему. Восстанавливая смысл перехода от одной онтологии к другой – как это видно из текстов Достоевского, – лучшей, более точной аналогии не найти: это отделение головы от туловища.

Я уже говорил о том, что отрубание головы оказывается, по Достоевскому, обобщенным образом смерти; не случайно, что эмблемой убийства оказался именно топор, а не какой-то иной инструмент. Скорее всего дело тут уже не столько в персональной интуиции Достоевского, сколько в универсальной схеме, укорененной в каждом человеке. Достоевский просто проявил эту схему, сделал ее узнаваемой, отталкивающе-привлекательной. В «Дневнике писателя» он даже домысливает отрезание головы, описывая один из услышанных им случаев. Ужасающий образ гильотины и сложивший голову Иоанн Предтеча не давали ему покоя, что выразилось, помимо всего прочего, и в трагикомическом эпизоде «Братьев Карамазовых», где описан праведник, который, после того как ему отрубили голову, взял ее в руки и пошел с ней, «любезно ее лобызаше».

Итак, миг смерти и миг рождения можно представить как *отделение головы от тела*. Вернее, наоборот: сначала нужно говорить о пороговой минуте, о прохождении порога, воспринимаемого как отделение головы от тела, а уж после о том, к чему это переступание порога приведет – к смерти или рождению. В зависимости от результата меняет свой смысл и весь набор сопутствующих этому акту символов-деталей. Вспомним о чистом или свежевystиранном белье, которое помогало или мешало некоторым героям Достоевского. Если победа за смертью, чистое белье становится саваном, смертными *пеленами* для скончавшегося; если торжествует жизнь, то чистое белье превращается в *пеленки* для только что народившегося младенца; разумеется, в обоих случаях речь идет о духовных сдвигах, происходящих в переступившем порог герое. Чистое белье, которое «неожиданно получилось от прачки» и помогло Ивану Карамазову уехать, т. е. стать «убийцей отца», – саван для них обоих. Чистое белье, сушившееся на кухне дома Раскольниковова и на кухне старухи-процентщицы, – саван для убийцы и его жертв. Белое платье и простыня – саван для Настасьи Филипповны.

Вместе с тем дважды упомянутое в эпизоде убийства чистое белье и особенно возвращение Раскольникова в старухину квартиру после убийства, когда квартира уже оклеена новыми белыми обоями, идут как намек на возможное возрождение или излечение. Это еще не «пеленки», но что-то обнадеживающее здесь уже есть. Несомненный благой смысл заключен в «белом новом платке», которым Митя Карамазов обтирал кровь со лба раненного

им Григория, и в этот же ряд вписывается Митина «ладанка», сделанная опять-таки из материала, подпадающего под категорию «чистого белья», – из тряпки «тысячу раз мытой». Любопытный оттенок смысла обнаруживается в черной повязке на пальце абсолютного «беса» Петра Верховенского: его цвет – это цвет угля и ночи, это – черный саван.

Вообще говоря, символические узлы здесь завязаны очень крепко: детали описания – и «культурные», и «натуральные» – работают на тему рождения так же исправно, как и на тему смерти. Однако таков уж характер пороговой минуты: принося себя в жертву, герой фактически рождает сам себя, освобождается от плода, который носил в себе, – от страсти, тоски, вины или идеи. Не случайно самочувствие героев накануне самой важной для их жизни минуты так напоминает самочувствие беременных: удушье, тошнота, головокружение (вспомним Кириллова в «Бесах»: «Жаль, что я родить не умею»).

От чистого белья, становящегося в зависимости от поворота дела то пеленками для новорожденного, то саваном для покойника, – один шаг до того, чтобы узнать, наконец, в «прачке» – «повивальную бабку»<sup>18</sup>. Прачка-повитуха помогает «родам» Ивана Карамазова, прислав неожиданно чистое белье (не бес ли сидел в этой прачке?). Прачка-повитуха мешает разрешиться от бремени идеи Раскольникову, завесив кухню бельем и не давая тем самым ему возможности взять топор. Что до чистого платка Мити Карамазова, то он заставляет вспомнить об эпизоде из Гоголя, где смыслы свежего белья и родов также соприкоснулись друг с другом. Портной приносит новую шинель Акакию Акакиевичу, запеленутую, будто младенец, в «носовой платок», который, как оказывается, тоже «был только что от прачки». У Достоевского типичный новорожденный – это князь Мышкин: не случайно в начале романа так часто упоминается узелок с чистым бельем. «Пеленки» – это всё, что и должно быть у только что явившегося в мир младенца.

Герой Достоевского – это человек, готовящийся к самопожертвованию; это человек, увиденный, захваченный в момент, когда он переступает порог духовного рождения или смерти. Он изменяется, выстраивает себя, прорывается к миру, зовущему и притягивающему его к себе. Если перевести это состояние на язык возраста, жизненной поры, то станет видно, что речь идет о *человеке-подростке*, о человеке, который мучительно переживает свое взросление и, по сути, так и не может повзрослеть до конца (ср. с готовыми, безнадежно взрослыми героями Гоголя). Характерно, что сам Достоевский настойчиво проявляет именно эту черту у любимых своих героев – Алеши Карамазова, у Сони Мармеладовой, у князя Мышкина, не говоря уже о закреплении этой темы в названии одного из романов. Человек Достоевского – это «вечный подросток». Может быть, так сложив из двух названий его романов одно, удастся передать главное: в подростке есть и дурное и благое, однако

всё же если искать самое важное, то им окажется стремление вырасти, подняться над собой. Когда мы связываем это естественное стремление юности с мотивом движения вверх, так часто встречающимся у Достоевского, то видим, как важно и то, и другое. Движение вверх – как синоним рождения-смерти, как стремление к рождению-смерти. Увиденное в окружении христианских символов, среди которых – саван, кресты, колокольная медь, тлетворный дух и камень, напоминающий о победившем тлении Лазаре, – это движение вверх дает нам еще один очень важный смысл. Вспомним, при каких обстоятельствах застрелился Свидригайлов: он шел на Петровский, но его остановила высокая каланча и человек в медной каске. Смыслы башни и меди встретились, приоткрыв стоящий за ними образ церковной колокольни и колокола, ведь для Достоевского медь – это прежде всего колокол. Свидригайлову, увидевшему башню, не пришлось на нее подниматься подобно Раскольникову: на пожарной «колокольне» имеется настоящий колокол, который и спустился к Свидригайлову, отлившись в медь шлема стоявшего перед каланчой пожарника. Свидригайлову хватило намека на колокольню, ему хватило намека на колокол.

Человек Достоевского – это *человек-звонарь*, звонит ли он по своей загубленной жизни или прославляет имя Христово. Здесь первый звонарь, конечно, Раскольников, неистово дергавший колокольчик у двери убитой им Алены Ивановны. Звонил и до убийства, и когда приходил после. Раскольников звонит в колокольчик так, будто пытается расколоть его. Я уже говорил о «телесности» колокола<sup>19</sup>. В самом деле, «шлем» колокола сопоставим с телом или головой человека, а колокольное «било» или «язык» – с топором. Бить в колокол – значит в определенном смысле раскалывать его, что отражено в ряде устойчивых пословиц, обыгрывающих эту тему. И хотя «битье» – единственный способ заставить колокол говорить, звучать, тем не менее тема страдания всё равно никуда не исчезает. Тут автор бессилён: он лишь проявляет или, наоборот, маскирует этот смысл, снабжая его набором символических деталей, которые прочитываются то как синонимы рождения, то как синонимы смерти.

В колокольном звоне – похоронном, поминальном или в радостном благовесте, славящем Рождество и Воскресение Спасителя, обозначены полюсы, между которыми умещается весь мир человеческого страдания, радости и надежды. В этом смысле образ колокола, звенящего с высоты колокольни, и есть самый важный символ Достоевского. Колокол на высоте предполагает устремленность к этой высоте. Человек поднимается наверх, чтобы звонить в колокол, превратиться в колокол. Один стремится к этому от переполняющей его благодати, другой – от ущербности, расколотости. Раскольников-убийца зачарован звоном колокольчика: он пока еще не колокол, а «било», не случайно он так яростно дергает поразивший его дверной звонок. В пестике-биле

Мити Карамазова тоже угадывается смысл, в чем-то близкий названному. Ставрогин в «Бесах» в тоске по колоколу подвешивает себя на «колокольне» своего дома: подниматься туда пришлось «чуть не под крышу по деревянной, длинной, очень узенькой и ужасно крутой лестнице»; каланча-колокольня и шлем-колокол становятся свидетелями смерти Свидригайлова. Медное тело, живое, напряженно гудящее под ударами, зовущее к себе и в себя; высота, добраться до которой можно лишь задыхаясь, страдая от «спертого духа», толкая перед собой тяжелый камень вины и страдания<sup>20</sup>.

Превращение в колокол притягательно, но вместе с тем смертельно: это отливка в жизнь новую, ради которой нужно повиснуть на огромной высоте, ожидая смертельного падения на землю. Не случайно у Достоевского все самые главные вещи *висят*: висит чистое белье на веревках, висят в петлях двери, на шнурках висят нателные кресты, в петле под пальто Раскольникова висит топор. Всё время ощущается что-то вроде «обета» высоты, принудительного полета, вроде висевшего на земной орбите топора из «Братьев Карамазовых». Угроза падения реальна и смертельна. В этом смысле точка рождения-смерти, к которой стремятся герои Достоевского, антитетически раскладывается на темы рождения-подъема и смерти-падения.

Упавший на землю колокол оказывается способен передать самую суть нераздельности, слитности рождения и смерти: в нем есть и память о прежней высоте, тяга к ней (ведь только поднявшись над землей, колокол может звучать и жить), и есть здесь трагическая немота приземленности. Пафос светлый, положительный – при всей логической равноправности обоих полюсов – всё же оказывается сильнее. Смыслы высоты, света и рождения, угадывающиеся в колоколе, пусть даже в колоколе, упавшем на землю, преодолевают смыслы низа, тьмы и смерти: даже если смотреть на колокол как на тело, то рождающее лоно – это самое большее, что можно в нем увидеть. Могилы же, которой требует антитетическая логика мифа, тут отыскать не удастся; трагизм, надколотовость, временная немота есть, но всепобеждающей смерти нет. Колокол – христианский колокол – в мифологию не вмещается.

\* \* \*

В «Дневнике писателя» Достоевский не раз говорит о силе впечатлений, особенно самых ранних, о том, какой «след» они оставляют в душе человека на всю жизнь. Для самого Достоевского таким ранним впечатлением стало чтение Евангелия: «Мы в семействе своем знали Евангелие чуть не с первого детства». След этого знания запечатлелся и в душе и в искусстве. Главные символы Достоевского – это Евангельские символы: крест, белый саван, усекновенная глава, тлетворный дух. Здесь же оказывается и камень – тот, что был отодвинут от могилы Лазаря. Что касается колокола и колокольни, то и они идут как впечатления «первого детства». «Каждый раз посещение

Кремля и соборов московских было для меня чем-то торжественным. У других, может быть, не было такого рода воспоминаний, как у меня» («Дневник писателя»).

Колокол и колокольня Достоевского находятся в Кремле, друг подле друга. Огромный Царь-колокол с отколотым куском и уходящая в небо гигантская колокольня Ивана Великого сами собой сложились в «сюжет», известный каждому побывавшему возле них ребенку. Колокол поднимали на башню, он упал и раскололся: детский ум склонен объяснять дело именно так, и это «открытие» побеждает все приходящие позже интерпретации случившегося. Как модель, как наглядный образ, такая параллель бесполезна: не объясняя всего Достоевского, она открывает в нем нечто весьма важное. «Вещество литературы» затвердевает, приобретает вид двух кремлевских достопамятностей, каждая из которых может стать эмблемой русской истории и судьбы. В свою очередь сам Царь-колокол и возносящаяся над ним башня, соприкасаясь с романами Достоевского, вызывают в них ответные соразмерные звоны.

#### ПРИМЕЧАНИЯ

- <sup>1</sup> Смех как знак рождения-смерти очень устойчив в мифологии. В этом смысле усмешки героев Достоевского в момент переступания ими порогов рождения-смерти метафорически подтверждают значимость происходящего в них душевного переворота.
- <sup>2</sup> У А. Шюца «фундаментальная тревога» предстает как следствие подсознательного ожидания смерти и дает себя знать во всех человеческих проявлениях. См.: *Schutz A. Collected Papers. Vol. 1. Hague, 1967. P. 224.*
- <sup>3</sup> Мертвое тело Христа представляет собой предельное выражение человеческой телесности. То что Бог мог явиться в облике человека, в теле человека – уже есть чудо. Представить же себе Христа умершего – просто невозможно; во всяком случае, невозможно для того, кто чувствует, понимает всю несопоставимость Христа и смерти. Русская иконография достаточно условна; изображая сцены снятия с креста, она щадит чувства верующего. Реалистически же изображенное мертвое тело Христа, так, как оно показано на картине Гольбейна, способно вызвать в человеке уже не только «тревогу», но настоящую «бурю». Христос, который есть жизнь, показан мертвым, показан как добыча смерти. В то, что победа смерти – временна, неокончательна, трудно поверить, глядя на ее предельно достоверное изображение. Вот почему от «Мертвого Христа» «можно и веру потерять».
- <sup>4</sup> Здесь, как и в случае с одеждой, сгубившей Акакия Акакиевича и Грушницкого, происходит раздвоение исходного витального смысла. Барс – онтологический двойник Мцыри, его иноформа, воплощение мечты послушника о свободе и битве.

Однако сама устремленность Мцыри на «битвы чудные у скал» делает ситуацию совершенно безвыходной. Хотя Мцыри легко мог избежать схватки с барсом, он, тем не менее, этого не сделал. Кто бы ни победил в этой битве, в любом случае победа означала гибель Мцыри: убив барса, он фактически убил самого себя.

<sup>5</sup> «Какая она тоненькая в гробу, как заострился носик! Ресницы лежат стрелками. И ведь как упала – ничего не размозжила, не сломала! Только одна эта „горстка крови“. Десертная ложка то есть. Внутреннее сотрясение. Странная мысль: если бы можно было не хоронить?» (*Достоевский Ф.М.* Полное собрание сочинений в тридцати томах. Т. 24. М.: Наука. С. 35). Почти то же самое мы видим и в финальной сцене «Идиота», где князь Мышкин и Рогожин стоят у тела мертвой Настасьи Филипповны: «крови всего этак с пол-ложки столовой»; вместо «внутреннего сотрясения» – «внутреннее излияние», и, наконец, та же странная мысль, перешедшая уже в готовность действовать: тела мертвого «выносить не давать».

<sup>6</sup> «Смердящий» – значит, пахнущий. Интересно то, что Смердяков был поваром, т. е. имел прямое отношение к запахам. Однако помимо явного противоположения смыслов запаха умершего тела и запаха еды для тела живого, в смердяковском «мифе» присутствует намек на движение от мрака и грязи к чистоте и свету. «Созерцатель» Смердяков рассматривает пищу на свету, «поднимает» на свет. Вспомним, что сознательная жизнь этого «чистоплотного юноши» также начиналась с вопроса о свете («Свет создал господь бог в первый день, а солнце, луну и звезды на четвертый день. Откуда же свет-то сиял в первый день?»). Однако эта тема в сочетании с проблемой вины, греховности Смердякова требует, конечно, особого рассмотрения.

<sup>7</sup> *Топоров В.Н.* Поэтика Достоевского и архаичные схемы мифологического мышления («Преступление и наказание») // Проблемы поэтики и истории литературы. Саранск, 1973. С. 108.

<sup>8</sup> Одной из таких «букв» в словаре Достоевского является «порча пальца» – тема, которая требует особого рассмотрения. Ограничимся пока коротким перечислением этих ситуаций. В «Преступлении и наказании» старуха-процентщица кусает за палец свою сестру Лизавету. У Раскольникова после убийства такой вид, будто у него «очень больно нарывает палец, или ушиблена рука». В «Идиоте» Аглая, шутя, рассказывает князю Мышкину о том, как Ганя Иволгин «целые полчаса держал палец на свечке», а через некоторое время она вновь спрашивает, «сожжет ли он, в доказательство своей любви, свой палец сейчас же на свечке?» Очень выразительна ситуация в «Бесах», где во время дуэли ранит *мизинец правой* руки Ставрогин, а затем от укуса в *мизинец левой* руки страдает Верховенский: «Едва он дотронулся до Кириллова, как тот быстро нагнул голову и головой же выбил из рук его свечку <...> В то же мгновение он почувствовал ужасную боль в мизинце своей левой руки. Он закричал, и ему припомнилось только, что он вне себя три раза изо всей силы ударил револьвером по голове припавшего к нему и укусившего ему палец Кириллова». Порчу пальцев находим и в «Братьях Карамазовых». Здесь страдает

Лиза («А Лиза, только что удалился Алеша, тотчас же отвернула щеколду, приотворила капельку дверь, вложила в щель свой палец и, захлопнув дверь, изо всей силы придавила его»), причем прочитанная ею накануне история об отрезанных пальчиках младенца хотя и дает внутреннее объяснение ее действий, но сама нуждается в объяснении, тем более, что порча пальца случается и у Алеши Карамазова: «Мальчик <...> сорвался с места и кинулся сам на Алешу, и не успел тот шевельнуться, как злой мальчишка, нагнув голову и схватив обеими руками его левую руку, больно укусил ему средний ее палец».

Объяснения фрейдистского плана, толкующие палец как эмблему мужского начала, здесь явно недостаточны. Скорее можно говорить о каком-то компромиссе или балансе страдания, который отвечал внутренним потребностям Достоевского. Палец – замена, ранение пальца – наименьшее из возможных ранений, это, как сказано о пораненном пальце Ставрогина, «ничтожная царапина» по сравнению с чудовищностью ран, наносимых топором или пресс-папье по голове жертвы. В пользу такого предположения говорит и тенденция к выбору мизинца. О мизинце возлюбленной говорит Митя Карамазов, очевидна симметрия ранений мизинцев в «Бесах», а в «Селе Степанчикове...» есть даже персонаж по фамилии Мизинчиков (вспомним также и о «краешке ноги» Настасьи Филипповны, выглядывавшей из-под простыни-савана). Предложенное мной толкование имеет самый приблизительный характер. Важнее же то, что онтологически ориентированный взгляд замечает такого рода вещи, которые ждут еще своего объяснения и сочувствия.

<sup>9</sup> В названии креста «нательный» можно расслышать также и напоминание о кресте, на котором был распят Христос. Человек надевает крест на себя, Христос же Себя надел на крест, сделав его «нательным» в самом трагическом смысле слова.

<sup>10</sup> Когда Раскольников несет топор скрытно под одеждой, он утаивает его не только как оружие, улику, но и как «блеск» и «свет», словно пытаясь перехитрить русскую народную загадку о топоре: «В лес идет, светит / Из лесу идет, светит» (Сказания русского народа, собранные И.П. Сахаровым. М., 1989. С. 193). Раскольников, собственно говоря, и находит свой топор по «свету» («что-то блеснуло ему в глаза»), и несет его так, чтобы блеску не было.

<sup>11</sup> Тема креста неожиданным образом соединяет эпизод, где говорится про убийство старухи, с лермонтовской «Песней» про купца Калашникова. Нательный крест купца, вдавившийся в его грудь после удара Кирибеевича, – одно из самых беспокойных, онтологически напряженных мест в поэме, запоминающееся почти всем, кто читал ее. Однако не только этим крестом объединены сцена убийства в «Преступлении и наказании» и поэма Лермонтова: общим для них прежде всего оказывается сам набор основных «отмеченных» или, иначе, значимых точек, на которые опирается действие. Возможно, это неосознанное заимствование (Лермонтов оставил несомненный след в Достоевском), возможно – диктат универсальных онтологических схем. Само собой, взаимооднозначного соответствия тут нет, однако трудно не за-

метить те подробности, которые оказываются буквально на виду. У Достоевского жертвой становится богатая старуха. У Лермонтова – богач-купец (в лавке сидит «злато, серебро перебирает»). Старуха убита топором, и купец – топором. Достоевский специально пишет про старухины нательные кресты, Лермонтов – про нательный крест купца.

Параллельно идет и тема колокола-колокольчика (звенящая медь, соседствующая с убивающим железом): перед казнью купца «гудит-воет колокол», перед «казнью» старухи – звенит дверной колокольчик. Наконец, если принять во внимание своего рода неразделимость купца и его жены (ее обида – его обида), то неслучайным окажется и совпадение имен персонажей. У Достоевского старуху зовут Аленой, и у Лермонтова жена казненного купца – Алена. Между поэмой Лермонтова и романом Достоевского есть и другие сближения, например тема перекрестка; однако их разбор требует специальных пространственных разъяснений.

<sup>12</sup>С сомнения о железе начинается сомнение об аде: Федор Павлович Карамазов задает железу свой онтологический вопрос: «Ведь невозможно же, думаю, чтобы черти меня крючьями позабыли стащить к себе, когда я помру. Ну вот и думаю: крючья? А откуда они у них? Из чего? Железные? Где же их куют? Фабрика, что ли, у них какая там есть? Ведь там в монастыре иноки, наверно, полагают, что в аде, например, есть потолок. А я вот готов поверить в ад только чтоб без потолка <...> Ну, а коли нет потолка, стало быть, нет и крючьев» (см.: *Достоевский Ф.М.* ПСС... Т. 14. С. 23). Смердяков начал свое онтологическое «дознание» с вопроса о свете – откуда свет сиял в первый день, если светил еще не было? Федор Павлович – с вопроса о железе. Сомневаясь в свете, Смердяков, таким образом, сомневается в Боге; сомневаясь в железе, Карамазов-старший сомневается в существовании ада: «коли нет крючьев, стало быть, и всё побоку».

<sup>13</sup>Князь Мышкин рассказывает о чувствах приговоренного к смерти: «И подумать, что это так до самой последней четверти секунды, когда уже голова на плахе лежит, и ждет, и ... *знает*, и вдруг услышит над собой, как железо склизнуло! Это непременно услышишь!» (Там же. Т. 8. С. 56.).

<sup>14</sup>Не исключено также и то, что в эпизоде с самоубийством Свидригайлова сказала всё та же болеутоляющая, спасительная сила меди, дающая себя знать не только в христианской, но и в ветхозаветной традиции. Я говорю о спасительной, излечивающей роли Медного змея, сделанного Моисеем (Чис. 21. 9): не случайно, у Достоевского пожарник в медной каске представлен как лицо «еврейского племени».

<sup>15</sup>Идея «целокупного» спасения, предполагающего избавление от смерти и дух, и душу, и тело, составляет одну из заветных тем русской религиозно-философской мысли. Расхожее представление о нормальности посмертного существования души без плоти, вне плоти идет против самой сути Христова учения. Как говорит протоиерей Вас. Зеньковский, «именно идея воскресения, то есть восстановления телесности в человеке, раскрывает нам загадку тела в человеке. Христианское учение

о том, что Христос, по Своем Воскресении, вознесся в теле, что Он, истинный Бог, ныне пребывает на небе в прославленном Своем теле (а вовсе не как бесплотная абстракция. – Л.К.), – утверждает с исключительной силой принцип телесности как неотъемлемой, онтологически не устранимой из естества человека функции личности. Тело нужно личности для ее жизни; вне тела личность может жить лишь в умаленной жизни, ожидая восстановления тела; без тела нет полноты жизни, нет целостности» (Зеньковский В. Единство личности и проблема перевоплощения // Человек. 1993. № 4. С. 83).

Возможна и более радикальная постановка вопроса, связанная уже не с идеей восстановления целостности, а с недопущением ее разрушения – отказ от умирания как такового. О секте «бессмертников» говорит Н.Бердяев в «Русской идее». Анафему смерти провозглашают А.Горский и Н.Сетницкий в работе «Смертобожничество» (Путь. 1992. № 2. С. 254–392).

Надежда на телесное неумирание, существовавшая как подсознательная идея, составляет, наряду с «детскостью» русской души, существенную черту национального характера. «Обычно русское внимание к Апокалипсису объясняют, исходя из смыслов самых общих. Апокалипсис – конец истории, суд над грешниками, победа Блага. Это так, но не забудем и о том, что Апокалипсис есть также возможность остаться в живых, убежать тленья. „...Не все мы умрем...“ – говорит Апостол Павел (I Коринф. 15.51) о тех, кто застанет жизнью своей конец света. В этом-то телесном аспекте – главный смысл русской апокалиптики: ожидать Апокалипсиса – значит *ожидать избавления от телесной смерти*. Вот почему конец света может быть желанным. Вот почему русский человек – апокалиптик: он ждет вовсе не конца мира, а его подлинного начала, он ждет победы над „последним врагом“ – смертью. Об этой подоплеке, об этой мечте надо помнить размышляя над тайной русского пути. Ибо вопрос заключается не в том, надо ли было России идти каким-то особым путем или не надо, а в том, почему *вообще возникла возможность* такого выбора» (Карасев Л.В. Русская идея: символика и смысл // Вопросы философии. 1992. № 8. С. 101).

<sup>16</sup> О связи «узости», «ужаса», «духоты» и «тошноты» выразительно пишет В.Н. Топоров: «...С очевидностью восстанавливается этимологическая связь *тесноты с тоской* (нередко встречаются по соседству друг с другом). Ср. в этой же связи мотив *тошноты*. Подобно указанному отношению, в тексте „Пр. и наказ.“ проясняется и другая этимологическая связь: „узкий“ (см. выше) и „ужас“. И в этом смысле роман Достоевского сближается с мифопоэтическими текстами, изобилующими этимологической игрой. „Угол“ (в „Пр. и наказ.“ около сотни раз) также входит в игру, что нетрудно было бы показать на примерах. Если вспомнить, что все эти слова восходят в конечном счете к тому же индоевропейскому корню, который отразился в вед. *amhas*, обозначающем остаток хаотической *узости*, тупика, отсутствия благ и в структуре макрокосма и в душе человека, и противопоставлено *igu loka* – *широкому* миру, торжеству космического над хаотическим, – то окажется, что указанные фрагменты романа в силу своей архетипичности могут трактоваться как отдаленное продолжение

индоевропейской мифопоэтической традиции» (*Топоров В.Н. Поэтика Достоевского и архаические схемы мифологического мышления («Преступление и наказание») // Проблемы поэтики и истории литературы. Саранск, 1973. С. 100–101*).

<sup>17</sup> Признание в убийстве для Раскольникова равнозначно признанию в самоубийстве: «Разве я старушонку убил? Я себя убил». Характерно то, что смерть Алены Ивановны эмблематична: когда говорят о преступлении Раскольникова, то почти всегда называют «старушонку», забывая о ее сестре Лизавете. Если эта забывчивость объясняется лишь принципом «экономии мышления», то встает вопрос о нравственных основаниях такого рода «экономии».

<sup>18</sup> Порфирий Петрович – не только нависший над Раскольниковым камень возмездия, но и повивальная бабка. Если прачки с их чистым бельем появляются в момент переступания порога, в момент «родов» как таковых, то Порфирий Петрович почти бесшумно дежурит возле «беременного» виной и идеей Раскольникова. Отсюда – напрашивающееся сопоставление следственной конторы, куда ходит Раскольников, с родильным домом: случающиеся с ним здесь приступы тошноты, головокружения, обмороки – признаки близкой развязки.

<sup>19</sup> Железо бьет, медь страдает. Голова «гудит», как колокол. Колокол может быть понят и как тело, причем преимущественно как женское тело: тема раскалывания – устойчивый знак жениховства. Железный язык колокола пыгается расколоть медное тело. Колокол с высывающимся из него билом-языком, представляет собой довольно напряженный и противоречивый предмет. Схемы и образы, спрятанные в тотальной памяти человека, улавливают в нем два противоположных друг другу смысловых потока – мужской и женский. Что же касается орудия, которым Митя Карамзov собирался разрешить свой любовный спор с отцом-соперником, то пестик-било из медной ступки-колокола оказался весьма удачной для такого случая вещью.

<sup>20</sup> Из «речи» Верховенского-старшего в первой главе «Бесов»: «Вот уже двадцать лет, как я бью в набат и зову к труду! Я отдал жизнь на этот призыв и, безумец, веровал! Теперь уже не верую, но звоню и буду звонить до конца, до могилы; буду дергать веревку, пока не зазвонят к моей панихиде!» (*Достоевский Ф.М. ПСС... Т. 10. С. 33*). Верховенский-отец, таким образом, оказывается в одном символическом ряду с Раскольниковым и другими «звонарями» Достоевского, искавшими своего колокола, чтобы слиться с ним и звонить до конца.

**ДВИЖЕНИЕ «ПО СКЛОНУ»**  
(Вещество и пустота в мире А.Платонова)

«Я хочу спать и плавать в воде»  
А. Платонов. «Чевенгур»

Внешняя открытость платоновского художества, присутствие в нем легко узнаваемых, как будто нарочно усиленных мотивов легко могут сбить с толку или во всяком случае остановить на полпути, так и не дав возможности добраться до источника всего этого смыслового разнообразия, которое, впрочем, из-за многочисленных повторов превращается в особого рода одно-образие, так же требующее своего истолкования. Нетрудно найти в платоновских текстах архетипические схемы, фольклорные элементы, философию русского космизма, шизофрению, коммунистическую идею, безответную религиозность, мистический атеизм, влияние «второстепенных» авторов XIX века и т. п. Однако меня всё это будет интересовать лишь в той мере, в какой позволит проявить особый «онтологический» слой текста. У Платонова, похоже, этот слой и является главной силой, которая организует символическое пространство наиболее крупных его произведений и определяет дух происходящих в них событий. Предлагаемое прочтение тяготеет к целокупности и всеобщности, находя отклик в универсализме сконструированного Платоновым мира. Одни смыслы, таким образом, оказываются отражениями, частями, сколками с других, а последние, в свою очередь, вырастая в значимости, но уменьшаясь числом, сливаются в едином «первоощущении», определяющем самый смысл платоновского письма.

Мифопоэтическая интерпретация способна представить любой элемент текста (и так это обычно и случается) по крайней мере в двух противопо-

ложных смыслах. Рождение оказывается равным смерти, смех звучит то как жизнеутверждающий, то как похоронный, белый цвет может быть истолкован и как жизнь, и как смерть, вода – и как живая, и как мертвая и т. д. Архаические схемы и в самом деле двойственны, однако с этой двойственностью нужно обходиться очень бережно. Противоположности равны между собой лишь логически, в реальном же тексте, тем более тексте, написанном человеком, жившим в двадцатом веке, всегда угадывается победа той или иной возможности, всегда есть выбор в пределах равновозможной мифологической антитезы.

В произведениях Платонова меня прежде всего будут интересовать не знаки, не символы, не скрытые или явные «цитаты», а сами предметы и составляющие их вещества. В предельном своем обобщении (а именно к нему и идет Платонов) можно говорить о рассмотрении мира в терминах *наличия* в нем вещества и *отсутствия* такового, со всеми вытекающими для человека из такого сопоставления выводами. Можно назвать это «углубленным мифологизмом» или как-то иначе; не в названии дело, а в полученных от чтения впечатлениях. В работе «Знаки покинутого детства („постоянное“ у А. Платонова)»<sup>1</sup> я попробовал рассмотреть привычный набор мифологических мотивов, встречающихся у Платонова, через тему *детства*. Люди Платонова постоянно плачут, спят, боятся ночных кошмаров, тоскуют по матерям; они «беспольны», т. е. равнодушны к эротике, косноязычны, доверчивы. Всё это – черты детства, и если прибавить к ним еще такие подробности, как малый рост и равнодушие к вину, то предположение о людях-детях, которые, по Евангельскому завету, только и могут войти в Царство Небесное, окажется вполне обоснованным. Теперь же, опираясь на опыт такого рода прочтения, где христианские интуиции смешаны с темой коммунистического ожидания «конца света», иначе говоря, Рая-коммунизма, я попытаюсь двинуться дальше – к тому истоку, который угадывается в самом символе детства и дает ему возможность быть.

## Пред-детство

Платонов – это писатель по онтологии вещества. Писатель о том, как вещество может существовать, как живут своими жизнями люди, растения, земля, животные, машины: не случайно слово «вещество» – ключевое для Платонова. Символ детства позволял задержать движение вещества мира к смерти. Для того же, чтобы уберечь мир наверняка, надо было заставить его «жить назад». Остановив свой выбор на ребенке как на «веществе создания», Платонов отговорил его взростеть и пустил в сторону, противоположную старости и смерти – назад, в материнскую утробу. Я не говорю о том, насколько это удалось, а о том, что само направление движения оказалось

именно таким. Платонов как будто повторяет древнюю формулу, по которой наиболее счастливым оказывается не тот, кто прожил долгую жизнь, не тот, кто прожил мало, и даже не тот, кто умер сразу при рождении, а тот, кто вообще не рождался. Вопрос, правда, в том, как понимать это «не рождался». Идеал платоновских людей не в том, чтобы вообще не существовать, а в том, чтобы *существовать внутри* материнской утробы, быть уже зачатыми, т. е. уже действительно быть, но при этом в мир не рождаться. Счастье это жизнь внутри матери. Ее отличие от жизни, протекающей за «краем тела», очень существенно. Ребенок, уже родившийся в мир, движется только к взрослению и смерти; ребенок же еще не родившийся – лишь к рождению. И хотя здравый смысл укажет на всю эфемерность такого рода отсрочки (ведь сразу же после рождения ребенок попадает на дорогу, ведущую к смерти), тем не менее на уровне смутного ощущения, тихого голоса подсознания разница между порогами рождения и смерти оказывается очень существенной: двигаться лучше не к смерти, а к рождению.

Среди многочисленных знаков, намекающих на своего рода «нерожденность» платоновских людей (сон, слепота, слабое зрение, бесполость), оказывается и их отношение к воде. Растворенные в воде мифологические смыслы смешиваются с онтологией пред-детства, совпадают с ней, что вполне объяснимо: ведь речь идет о сугубо природной, телесной основе бытия в предельно противостоящих друг другу точках рождения и смерти. Многочисленные платоновские описания воды, вообще жидкости, имеют один и тот же источник; слово «источник» я употребляю в прямом, а не в переносном значении, так как весь архаический набор закрепленных за водой и жидкостью смыслов существует и пополняется благодаря «роднику», спрятанному в глубинах материнского тела. Жидкость, в которой плавает ребенок, находясь в утробе, изменяющееся отношение к этой жидкости навсегда остаются в его подспудной, тотальной памяти. Верх здесь, конечно же, за плюсом: в продолжение почти всего периода беременности ребенок в буквальном смысле слова погружен в «озеро счастья». Не случайно платоновский Чевенгур, мыслящийся как земной рай, погружен в воду: он плавает в «коммунизме как рыба в озере», и не случайно, что при первой встрече Копенкина и Чепурного хозяин коммунистического Чевенгура вырастает из болота, из смеси земли и воды.

О воде еще пойдет речь, пока же замечу, что главное тут не в обсуждении вопроса о реальности или иллюзорности воспоминаний человека о его до-родовом или, иначе, пренатальном состоянии, а в самом онтологическом ориентире, указывающем направление смыслового движения: идти вперед, т. е. взрослеть и стремиться тем самым к смерти или «жить назад» и, следовательно, возвращаться в уютное тело матери?

Порог, который перешагивает младенец, родившись в мир, есть порог *смертельный*. Однако это не та смертельность, какую можно увидеть у До-

стоевского, где «смерть», переживаемая героем в его пороговую минуту, чаще всего оказывается знаком напряженного, душевного подвига. У Платонова смысл смертельности рождения состоит в ином: пустой огромный мир, куда попадает младенец, оставив к тому же после своего ухода пустоту и внутри родившей его женщины, не обещает ничего хорошего. Теперь остается только ждать приближающегося конца, ждать смерти персональной, личной, а не какой-то отвлеченной, смерти вообще. Это как раз и есть то, с чем не может смириться Платонов-сострадаец, обзирающий пустые просторы мира с его миллионами разобщенных живых существ. И не только живых, во всяком случае «живых» в обыденном понимании. В «Эфирном тракте» дается объяснение эффекта, из-за которого живая природа кажется человеку мертвой. Каждый камень, каждый металл жив, но «трагедия природы» в том, что жизнь ее протекает страшно медленно: электрон есть живое тело, «микроб», и «пусть целая пучина отделяет его от такого животного, как человек: принципиально это одно и то же». Природное бытие есть медленная, холодная жизнь вещества, именно жизнь: вот почему, говоря о «косной» материи, Платонов употребляет такие слова, как «тело», «организм», «физиологический процесс».

Сняв принципиальное различие между человеком и веществом мира, Платонов уравнивает их между собой, но достигает при этом результата неоднозначного: равенство, при всей благодности исходного порыва, оказывается иллюзорным, ущербным, так как достигается оно за счет понижения человека. Сказать, что человек есть животное или существо живущее, значит почти ничего о нем не сказать, тогда как сказав то же самое о животном, мы схватим в нем самое главное<sup>2</sup>. В человеке важно не то, что он жив, а то, что он смертен: здесь тайна его природы, тайна его телесности. Возможно, в этом внешне неприметном, но исключительно важном обстоятельстве (поднимать ли мир человека до человека, лучшего в человеке, или же, наоборот, опускать человека до мира) и скрыта важнейшая причина смещения платоновского интереса от темы детства к тому состоянию, которое ему предшествует: пока Платонов говорит о людях, символ детства спасителен и действен, когда же забота Платонова охватывает всё вещество мира, символа детства оказывается недостаточно. Для того чтобы победить пустоту *внешнего* мира, надобно сначала справиться с пустотой *внутренней*. Пред-детство с сопутствующим ему мощным смыслом тотальной заполненности (ребенок внутри тела матери) как раз и становится тем лекарством или инструментом, с помощью которого Платонов пытается залечить «родовую травму» мира. Однако здесь всё противоречиво, двойственно. Возвращение назад в утробу предстает как благо, ибо помогает убежать от смерти, но вместе с тем это и убегание от жизни, где человек, пред-стоя смерти, может осуществиться и дать пример низшему медленно живущему миру. Уход в утробу, таким образом, означает восстановление равенства в несовершенстве, восстановление в жизни, тогда

как манящее своими возможностями будущее чревато старением и смертью. Выбор Платонова всё время колеблется, он не окончателен, не обоснован логически: в платоновских текстах можно увидеть следы, идущие в разных направлениях, однако чаще всего они всё-таки будут указывать нам путь, ведущий в сторону «покинутого детства» и «материнской родины».

Тема тотальной заполненности перерастает у Платонова в своего рода метафизику вещества. Если гоголевский человек более всего обращает внимание на внешний вид вещей, на их размеры или вкус, а человек Достоевского ощущает на себе воздействие не только самих вещей, но и того вещества, из которого они сделаны, то у Платонова различие между предметами и их веществами начинает исчезать, а вместе с ним исчезает и различие между размерами предметов и их формой, их жизнью и смертью. Остается лишь одно фундаментальное разделение: вещи либо *существуют*, наличествуют, я бы сказал – «веществуют», либо их место занимает пустота *несуществования*.

### Пустота и вещество

Противостояние пустоты и вещества у Платонова меня интересует не как сознательная идея, тем более что таковой она у Платонова и не была, а как онтологическая интенция, как «телесный», «материалистический» вопрос ума. Это своего рода переформулировка, перевод на вещественно-пространственный язык того, что нельзя высказать на языке обычном. Жизнь и смерть, т. е. существование и несуществование приобретают вид *вещества* и *пустоты*. Мир предстает в своей потрясающей воображение телесной воплощенности, свершенности: один на один с пустотой смерти.

Пустота и вещество у Платонова это одновременно и идеи, и символы, и мотивы, и – самое главное – онтологические меры существования. Плотная субстанция, осязаемое вещество свидетельствуют о существовании, удостоверяют то, что данный объем пространства жив и актуален (различение предметов на живые и неживые здесь снимается: всё живо). Вещество и пустота становятся инструментами для измерения огромного, явленного в виде пространства мира, всех заключенных в этом пространстве больших и малых объемов и конфигураций – плотных, разреженных, замкнутых и незамкнутых: существующих, повторим за Протагором, что они существуют, и несуществующих, что они не существуют. Противоположение пустоты и вещества, веществования становится, таким образом, противоположением не только метафизическим или логическим, но и бытийным, онтологическим: бытие встает против небытия, тело, вещество – против пустоты, «веществу существования» противопоставляется то, что можно, следуя платоновскому стилю наименования, назвать «пустотой несуществования».

Упоминаний о пустоте мира у Платонова десятки, и если попытаться выразить главное, то лучше и точнее «усомнившегося» Макара не скажешь: мир «просторен и пуст». Пустота эта может быть истолкована как воля, свобода (исследователями Платонова она обычно так и понимается), но можно определить ее и как онтологическую ущербность мира, как угрозу для него. В этом смысле Платонов вписывается во всё еще недостаточно отрефлексированную общехристианскую и особенно православную традицию неприятия пустоты-свободы как ложной, эфемерной онтологии: платоновские покойники, грустящие в своих могилах о том, что зря умерли, грустят по сути не о своей смерти, а о неполном, ущербном своем бытии, о бытии в пустоте, о парадоксальном и противоестественном продолжении существования после того, как уже утеряно тело; они грустят о том, что лишены возможности действовать и жить в подлинном смысле слова. Об этом почти по-платоновски сказано у Вас. Зеньковского: «Жизнь усопших, хотя и есть жизнь, но – умаленная и требующая для своей полноты восстановления тела»<sup>3</sup>.

Пустота обнаруживает себя и внутри живого человека: о «пустом теле», так же как и о «пустом» и «просторном» мире Платонов упоминает многократно, связывая эту тему либо с описанием человеческого сердца, либо с темнотой, заключенной внутри тела. Реконструируя внутреннее устройство платоновского человека, мы находим пустоту тьмы, спрятанную под поверхностью тела: это «темнота сознания», «тишина тьмы», это – «внутренняя темнота человека» («Чевенгур»). Темнота возможна лишь там, где есть пустота, а мотив темноты-пустоты, спрятанной внутри человека, дает смысл небытия, *нежизни*. Платоновские люди живы не полностью: они живы своей плотью, своей оболочкой, которую можно потрогать или погладить. Внутри же они пусты, т. е. не живы: это «полые» люди. Единственное живое существо, которое можно найти в темной пустоте их тела, это – огромное сердце<sup>4</sup>, подвешенное на тоненькой неверной нитке и бьющееся для того, чтобы могло жить и трудиться всё тело.

Таким было сердце умирающего ребенка в «Чевенгуре»: оно, «уединенное в темноте тела, билось с такой настойчивостью, яростью и надеждой, словно оно было отдельным существом». Плотное живое сердце, висящее в пустоте темного тела, в какой-то мере восстанавливает «баланс», позволяющий человеку считаться вполне живым, но восстанавливает не полностью. Пустоты оказывается всё-таки больше. Пустота – синоним смерти, небытия, а дума о смерти тягостна и грустна. Оттого так много грустят платоновские люди: их грусть – «опустошающая», как у пришедших в Чевенгур «прочих». Слово «опустошающая» в данном случае точно передает смысл, о котором я говорю, грусть опустошает человека внутри, увеличивая тем самым размеры его внутренней пустоты, а значит, и небытия.

Как сказал Гюго в романе о смеющемся Гуинплене, труп – это «карман, который смерть выворачивает наружу и вытряхивает». Платоновские люди подтверждают справедливость этого сравнения. Когда умирает человек, это означает, что пустота небытия одержала верх над «веществом существования». Это соединение пустоты внутренней, прячущейся под покровом плоти, с пустотой огромного внешнего мира, может быть, точнее сказать, воссоединение...<sup>5</sup> Смерть ребенка в финале «Чевенгура», таким образом, прочитывается как окончание борьбы между пустотой и веществом: как будто прислушавшись к словам Чепурного о том, что горе переживать легче, если попытаться заснуть или что-нибудь съесть, умирающий ребенок хочет заполнить нарастающую в нем внутреннюю пустоту веществом еды: хотя «мальчику уже шел пятый год», он «с жадностью начал сосать тощее редкое молоко из давно опавшей груди». Мальчик ест не потому, что голоден, а потому, что пытается как-то *заполнить себя изнутри*. Вещества молока оказывается недостаточно, и тогда ребенок использует вторую из называвшихся Чепурным возможность: он засыпает, т. е. закрывает глаза и этим ставит преграду между темной пустотой внутренности и светлой пустотой внешнего мира.

Не случайно для Платонова, воспроизводящего здесь устойчивую архаическую традицию, знаком смерти являются глаза открытые, а отнюдь не смеженные. Закрывать глаза – значит продолжать жить, пытаться продолжать; открыть полностью – значит умереть, впуская в себя смертельную пустоту мира (отсюда мотив слабого или «закрытого» зрения у Платонова: его герои плохо видят, а иногда вовсе ничего не видят). В финале «Чевенгура» смерть побеждает: пустота внутренняя и внешняя воссоединяются. Хотя глаза мальчика остаются закрытыми (он умер во сне), смысловой баланс смерти-пустоты поддерживается за счет рта – когда Чепурный приходит взглянуть на умершего ребенка, он видит, что тот лежит с открытым ртом, будто всё еще продолжает дышать.

У Платонова есть и более очевидные указания на связь пустоты и смерти. Одно дело, когда человек умер и лежит в могиле, другое – когда он умер, но в могиле его нет и вообще нигде нет. В этом смысле очень выразительна ситуация в «Эфирном тракте», где описывается несколько совершенно пустых захоронений. В огромном крематории, построенном в знак того, что «мертвые будут отняты у вселенной силою восходящей науки, воскрешены и возвратятся к живым», располагается ряд урн с досками, рассказывающими о тех, кто в них покоится. Но в том-то всё и дело, что в урнах – пустота: обозначенные на досках люди погибли по-разному и в разных местах, и тела их найдены не были. В урне утонувшего в Тихом океане Андрея Вогулова лежит его смоченный кровью платок. В урне Петера Крейцкопфа сохраняется его детское платье, а само тело погибшего затеряно где-то в Космосе. В урне Михаила Кирпичникова, раздавленного упавшим с неба болидом, лежит прядь его волос. Наконец, в фи-

нале «Эфирного тракта» в крематории устанавливается еще одна урна – Егору Кирпичникову; урна также пустая, так как тело исчезло в Тихом океане.

Все эти странные захоронения помогают понять суть спора между веществом и пустотой, между смертью и существованием. И здесь же есть нечто такое, что делает ситуацию двойственной: Платонов всё время, когда речь идет об умирании и смерти, колеблется, мечется между полюсами вещественности и пустоты, как бы оставляя для себя возможность для попятного смыслового движения. У Гоголя найденный в утреннем хлебе нос находится в положении выбора: он ни жив, ни мертв, его воскрешение или окончательная смерть равновозможны. В «Эфирном тракте», похоже, сказался, хотя и довольно неожиданным образом, тот же самый смысл. Пустота урны может быть понята не только как абсолютная смерть, но и как простое отсутствие тела. Пустота-надежда. Исчезнуть в океане – не значит наверняка утонуть; угодить под метеорит – столь маловероятно, что это больше напоминает волшебное исчезновение. Что же до Петера Крейцкопфа, то его смерть оказывается еще более условной. Он не умер, а действительно исчез: «Улетел в своем снаряде на Луну и не возвратился». Иначе говоря, всё время сохраняется некоторый резерв надежды, возможности движения и в ту, и в другую сторону – к смерти окончательной (найден мертвое тело) и к счастливому спасению и возвращению.

Вернемся, однако, к основному смыслу, закреплённому за пустотой, – смыслу смерти, несуществования. Смертельность пустоты объясняет те надежды, которые Платонов возлагает на вещество, в том числе и на вещество человеческого тела. Платоновские люди всё время прикасаются друг к другу, поглаживают, ощупывают себя и других. Тела людей (я не стараюсь нажимать на слово «тело», это делает сам Платонов) прижимаются друг к другу, стараются сбиться, слиться в одно единое дружественное тело, способное противостоять обступающей его со всех сторон смертельной пустоте.

На идейном уровне это означает объединение тем телесности и коммунизма; не случайно уже в самом названии «коммунизм» и его главном лозунге о «соединяющихся» пролетариях различим явственный призыв к всеобщему объединению людей. Чтобы коммунизм состоялся, надобно для него сначала освободить место, а затем он и сам его заполнит. Чтобы коммунизм стал «постоянной плотью тела», пролетариям надо собраться всем вместе где-нибудь в овраге или котловане и как можно теснее прижаться друг у другу – это надобно для увеличения общей телесной массы. Чудо коммунизма произойдет в том случае, если необходимая критическая масса будет достигнута, тогда коммунизм станет «промежуточным веществом между туловищами пролетариев». В этом – *телесный смысл коммунизма*. Тело тянется к телу, не в эротическом смысле, а совсем по-иному: в эротике нет ни крупицы подлинной персональной онтологии, эротика разрушает границы тела

человека, ее стихия – проникновение внутрь другого, выход за границы, за «края тела», собственного тела, создание нового детского тела, онтологическая проблема которого оказывается столь же неразрешимой, как и проблема тела, его породившего. Отсюда – половое равнодушие платоновских людей, их особое отношение друг к другу. Они, как говорит Копенкин, «нелюбовно дружат»: когда наступит коммунизм, никто умирать уже не будет, а значит, и деторождение тоже не нужно.

Тяга одного тела к другому оказывается подчас настолько сильной, что приводит к смерти. Очень выразителен пример из «Лунной бомбы»: «Крейцкопф подошел к раскрытому окну и долго рассматривал тающий сумеречный воздух и агонию растительного мира, потом сразу, без разбега, кинулся в окно. Его арестантская фуражка слетела с головы, а халат накрыл и его и часового, на которого упал (случайно! – Л. К.) Крейцкопф. Вонзившись в неожиданное мягкое тело, Крейцкопф захлебнулся своей кровью, хлынувшей из треснувших легких, но понял, что остался жив. Часовой лежал под ним мертвый, с ногами, упертыми в собственную голову, сломанный пополам в седалище». Похожая ситуация, хотя и не столь жуткая, – в хронике «Впрок». Герой засыпает на дереве, наблюдая за звездами: «Утомившись, я нечаянно задремал и так пробыл неопределенное время, пока не упал от испуга, но не ушибся. Неизвестный человек отстранился от дерева, давая мне *свободное место* падать» (курсив мой. – Л. К.).

Тесно в «просторном» и «пустом» мире: не хватает места даже для того, чтобы, упав с дерева или из окна, не придавить при этом какого-нибудь человека. Не хватило места на «поверхности земного шара» и метеориту из «Эфирного тракта» – упал на инженера Кирпичникова. Желание сблизить людей друг с другом – сблизить не метафорически, а буквально – оказывается у Платонова столь сильным, что проявляет себя даже в таких неожиданных формах. Впрочем, несмотря на свою парадоксальность, это всё та же логика развертывания аргументации жизни-вещества и смерти-пустоты, логика разъединения и воссоединения людей, отделенных друг от друга «стенами» пустого пространства.

Что может быть противопоставлено пустоте? Сверхплотное вещество, абсолютная наполненность. У Платонова таким веществом оказывается металл и прежде всего – железо, сталь. Достоевский не любил железа; оно выступало у него как металл нехороший, смертоносный, гораздо ближе была ему мягкая медь. У Платонова – всё наоборот: чем металл тверже, тем лучше. Любовь платоновских людей к механизмам, машинам обыкновенно интерпретируют в духе метафор «живая машина» – «механический человек». Интерес к железу как к противостоящему пустоте веществу дает еще одно объяснение этой тяги к машинному металлу. В «Маркуне» такой интерес мотивирован соображениями техническими: «Если бы найти металл (курсив

А. Платонова. – Л. К.) с бесконечной способностью прочного сопротивления, бесконечной крепости». В «Эфирном тракте» такой металл уже присутствует – это упавший с неба железный шар, который «нельзя ни разрубить, ни разрезать кислотами» (вообще вопрос о неземном сверхпрочном материале, так часто возникающий в фантастической литературе, требует своего особого истолкования)<sup>6</sup>. Любовь к металлу объединяет двух мастеров из «Чевенгура»: «слесарь» для них совсем не то, что «лесоруб». Зверь или дерево не интересны для них, тогда как «изделия – особенно металлические, наоборот, существовали оживленными и даже были по своему устройству и силе интересней и таинственней человека». Помимо интереса сугубо профессионального, здесь ощущается воздействие и той самой метафизики вещества, которую я условно назвал его онтологией: платоновские «мастера» – это по сути мастера по *борьбе с пустотой*, независимо от того, догадываются они об этом или нет, вещества более крепкого, чем металл, они не знают и потому чувствуют к нему особое влечение.

Но что такое «крепость» вещества, как не его особая плотность? Плотность в платоновском мире, где стремятся прижаться *по-плотнее* друг к другу дружественные пролетарии, есть категория чрезвычайно важная. Привлекательность металла в том, что он представляет из себя вещество по-настоящему прочное, долговечное, можно сказать, бессмертное: на такое вещество и сделать бы ставку, превратив человека в железное существо, сделав его металлически прочным. Метафоры «железной эпохи» и людей, из которых можно делать гвозди, имена «железных» большевиков, напоминающие нам то о мощи молота, то о крепости стали (сюда же идет и эпитет, присоединяемый к имени Дзержинского), приобретают новый смысл.

Всем железо хорошо, всем, кроме своей бездушности. Воздав должное металлу, Платонов всё-таки не решается отдать ему будущее целиком. Логический полюс пустоты-смерти давил на него, требуя сверхплотного мощного антипода. Долго такое «уравнение» продержаться не могло, ибо смыслы смертоносности, заключенные в металле, все же давали о себе знать вполне определенно. Поэтому очень показательно появление в «Эфирном тракте» особого компромиссного вещества – «мягкого железа», которое можно было выращивать, как живое существо. Собственно, это и было живое существо; здесь Платонов подвел смысловой баланс, отведя металлу ту роль, в которой он уже не мог претендовать на духовность и, следовательно, на защиту от пустоты-смерти. «Мягкое железо» будут выращивать, разводить, «как скотоводы разводят свиней», оно будет служить человеку, но от ужаса пустоты спасти его не сумеет.

Что же делать с пустотой? Ей нужно что-то противопоставить или по крайней мере как-то смягчить, умалить исходящую от нее опасность. В мире Платонова разрешить эту задачу оказалось под силу только воде.

## Вода

Вода – материя эфемерная, непрочная, если сопоставить ее с онтологической самоуверенностью алмаза или платины, но в то же время необычайно подвижная, пластичная. О мифологических смыслах воды «живой» и «мертвой» я говорить не буду, они известны хорошо. Сейчас важнее взглянуть на другие особенности воды, благодаря которым в общем-то вся «мифология воды» и стала возможной.

Чевенгурский «водяной» Чепурный очень любил воду, умнел в воде, иногда даже и *шинели не снимал* во время купания. Вообще к воде стремятся очень многие платоновские люди, что наиболее очевидно в «Чевенгуре», где ряд открывается утопившимся в озере отцом Дванова, а закрывается проделавшим то же самое Двановым. Очень выразителен пример с идущим в Чевенгур стариком Фирсом, который, как выясняется, шел не столько в Чевенгур, сколько искал для себя влажного тихого покоя. «По *сырой* (здесь и далее курсив мой. – Л. К.) ложине шел нищий Фирс <...> Всю свою дорогу, всю жизнь Фирс *шел по воде* или *сырой земле*. Ему нравилась *текущая вода*, она его возбуждала и чего-то от него требовала. Но Фирс не знал, чего надо воде и зачем она ему нужна, он только выбирал места, где *воды было погуще с землей*, и обмакал туда свои лапти, а на ночлеге долго выжимал портянки, чтобы *попробовать воду* пальцами и снова проследить ее слабеющее течение. Близ ручьев и перепадов он садился и слушал живые потоки, совершенно успокаиваясь и сам *готовый лечь в воду* и принять участие в полевом безымянном ручье (вспомним о купавшемся в шинели Чепурном. – Л. К.). Сегодня он заночевал на берегу речного русла и слушал всю ночь поющую воду, а утром *сполз вниз* и приник своим телом к *увлекающей влаге*, достигнув своего покоя прежде Чевенгура». Живое воспринимающее чувство сливается, смешивается с поэзией воды; феноменология накладывается на онтологию, стирается грань между человеком и миром, человеческим чувством и тем, что это чувство вызывает. Фирс «не знал, чего надо воде и зачем она ему нужна»; конечно, не знал, но инстинктивно тянулся к воде, надеясь найти в ней успокоение. Вода – вещество надежды и блага. Вода – ключ к будущему. «Социализм на водоразделах» – не случайные слова, а формула, заключающая в себе суть дела: идеология коммунизма здесь соединяется с мистической интуицией. Чтобы социализм смог состояться, нужно много *хорошей воды*. Не случайно именно этим и хочет заняться Дванов в Чевенгуре; для того чтобы обеспечить будущую сытость и дружелюбие, он собирается построить в чевенгурском овраге большую *запруду*.

Я уже говорил, что Чевенгур можно рассматривать как водяной город. На это намекает Чепурный, сравнивая Чевенгур с рыбой. Это сопоставление поддерживается и действительным местонахождением города: еще задолго до того как Копенкин и Дванов попадают в Чевенгур, дорога уже идет «в много-

верстный уклон»; из смеси воды и земли вырастает перед Копенкиным хозяин Чевенгура – «водяной» Чепурный; влагой и сыростью пропитана вся земля на подступах к коммунистическому городу: старик Фирс лежал на сырой земле и слушал «поющую воду», а до Чевенгура еще оставалось пять верст.

Вода – особое вещество. Я говорю о воде не как о метафоре, а как о субстанции, особом веществе, которое именно в силу своих исключительных свойств оказалось как раз посередине между полюсами пустоты и заполненности, смерти и жизни. Эти свойства – *подвижность, зеркальность, растворимость, прозрачность, проницаемость*.

*Подвижность*. Этим свойством вода реально, а не условно напоминает живое существо, живое движение, выделяясь среди других обычных, т. е. «неподвижных», веществ. Огонь, который мог бы с ней поспорить, хотя и подвижен, но чересчур жгуч и смертелен и, главное, совершенно бесплотен; по сравнению с ним и вода покажется настоящим «веществом». Вполне материальные сыпучие вещества также оказываются менее убедительными в своей живости, – оттого они обычно сравниваются с водой, а не она с ними: барханы, как волны и т. д.

*Зеркальность*. Почти мистическое свойство, которое стало основой для создания целого раздела в мифологии воды, с переносом всех этих смыслов на зеркала из меди, серебра или стекла. Отражение, отображение предметов в воде есть способность воссоздания, удвоения бытия тел и предметов, и вместе с тем это их присвоение, своего рода растворение в себе: по эту сторону предмет действительный, по другую – «водяной».

*Растворимость*. Вода может исчезать в других веществах и растворять их в себе. Соль, исчезнувшая в сосуде с водой, а затем выступившая на его стенках после того, как вода высохла, – для архаического ума вещь не менее впечатляющая, чем зеркальность.

*Прозрачность*. Взгляд проникает сквозь толщу воды, не встречая преграды. Это свойство воды не менее удивительно, чем ее способность отражать. Оно мощно воздействует на подсознание, рождая в нас противоречивое и вместе с тем приятное чувство зрительной власти: глаз достигает пределов дна, свободно гуляет в пронизанном светом жидком пространстве, которое легко превращается в совершенно непроницаемое, если подует ветер.

*Проницаемость*. Власть глаза над пространством прозрачной воды поддерживается и властью осязательной. Вода занимает срединное, промежуточное положение между «веществом» в собственном смысле слова, т. е. чем-то плотным, упругим, твердым, и – пустотой, которую нельзя потрогать, ощупать как нечто самостоятельное, как предмет. Вода – и то, и другое: нельзя сказать, что она – настоящее вещество, но и пустотой ее не назовешь. О воду можно удариться, она делает ведро тяжелым и вместе с тем свободно

просачивается сквозь пальцы прозрачными, бесплотными струйками. Заполняя ложбину в земле или кувшин, вода таинственным образом превращает пустое пространство – в непустое, овеществляет его. Это ощущение «наполненной пустоты» хорошо известно детям, не случайно так любящим играть у воды. В сущности, вода *примиряет* пустоту с веществом; своей эфемерной материей она «обманывает» пустоту: пустота сохраняется, но при этом перестает быть абсолютной – ее уже можно трогать, пить.

Все эти свойства воды не стоило бы разбирать так подробно, если бы это не имело самого серьезного влияния на основы платоновского мира, схема которого, если предельно упростить дело, состоит из трех «элементов» – *вещества, пустоты* и связующей их *воды*. В подоплеке многократных платоновских упоминаний о пустоте, находящейся внутри человека, – онтологическая тревога за то, что смерть прокралась в самую сердцевину человека. Пусты все люди, и мужчины и женщины, с той лишь разницей, что в пору беременности женщина наполнена веществом растущего детского тела. Беременная женщина оказывается, таким образом, существом тотально заполненным, сплошным и, следовательно, насквозь живым. Однако ненадолго: ребенок уходит из тела, пустота входит внутрь матери, пустота входит и внутрь тела родившегося ребенка (теперь он дышит), наполняя его «душной тьмой» и делая его идущую к смерти жизнь ущербной и сиротливой.

Пустота должна быть *заполнена*. Для Платона афоризм о природе, не терпящей пустоты, имеет смысл совершенно определенный: фактически это руководство к действию, революционный призыв к борьбе против пустоты. Я уже упоминал о еде как средстве заполнения пустого тела. Платоновские люди едят не для сытости, а для того, чтобы одолеть внутреннюю пустоту, едят, если есть возможность, так, чтобы, как говорит один из чевенгурцев, пища колом до горла стояла. Один из персонажей «Ювенильного моря» «хотел взять любую мякоть и проглотить ее в свое пустое тело»; человек-бог из «Чевенгура» ел глину. Другой вариант заполнения объема, с едой не связанный, дает герой из «Мусорного ветра», который сбрасывает часового на дно котлована «по детской привычке» сунуть что-нибудь в пустое место. Примеры такого рода идут у Платона сплошным потоком, варьируя и перераспределяя весь набор возможностей, заложенных в исходном образе тотальной заполненности-жизни – образе пред-детства – и в том, что остается после его разрушения.

Интуиция подсказывает Платону, что лучше, чем водой, пустоту внутреннюю и внешнюю ничем не заполнить. Здесь всё годится, главное – уменьшить размеры пустоты. Платоновские люди оплакивают свое утраченное, покинутое пред-детство, но вместе с тем это и один из способов наполнить мир водой, жидкостью: переизбыток *слез* может означать и это. В одном ряду со слезами оказывается и *дождь*, бесконечно морозящий над равнина-

ми платоновского мира, дождь, из которого постепенно собираются ручьи, а затем – реки и озера. Мы видим оплакивающий себя мир, заливающий свою пустоту веществом дождя, и хотя вода не есть «тело», да и «жизненность» ее весьма условна, выбирать больше не из чего, вот в чем трагедия. Вода – вынужденно – становится рабочей жидкостью, веществом надежды: не случайно, вода – это главная цель платоновских героев, ищущих ее под землей или устраивающих для нее запруды. Вода, а вернее, вопрос о том, *где* она будет находиться и *сколько* ее будет, становится мерой, по которой меряется судьба мира; во всяком случае судьба миров «Чевенгура», «Котлована» и «Ювенильного моря» была во многом определена именно этим.

#### «Чевенгур», «Котлован», «Ювенильное море»: движение по склону

Всё, разумеется, можно перевернуть, сказав, что замысел романа как раз и определил положенную ему меру воды. Однако это можно сказать, отталкиваясь от уже обнаруженной закономерности. Посмотреть на всё глазами воды – это и есть та «смена глаз», о которой Платонов написал в хронике «Впрок» и о которой сказал Дванов, оценивая книгу пленившего его анархиста: «Вы там глядели на человека, как обезьяна на Робинзона: *понимали всё наоборот*, и вышло замечательно». Чтение Платонова поощряет к такому взгляду. То ощущение, которое вызывают его тексты, похоже, обязано своим происхождением не только особому платоновскому слову, но и самому способу выстраивания смыслового целого. Всё это похоже на *тотальную семантическую подвижку исходного смысла* – смысла пред-детства, – которая охватывает все уровни от мелких деталей описания вплоть до самого названия текста. Исходная идея или ощущение, лежащее в основах платоновского мира, есть ощущение колебания, сомневающегося движения, осциллирования между актом рождения и состоянием, ему предшествующим.

Если смотреть на дело с названной стороны, то мы увидим, что весь сюжетно-логический каркас «Чевенгура», «Котлована» и «Ювенильного моря» выстроен из одних и тех же «первоэлементов», и лишь в зависимости от конкретного типа устройства задача сохранения исходного смысла пред-детства оказывается более или менее достижимой. Повсюду – ситуация выбора, возможности перейти с одной позиции на другую: от утробы – к рождению, от движения к старости – к омоложению, от внутренней наполненности – к пустоте; от бытия, которое обретает народившийся человек, – к пустоте, которую он оставляет после себя в теле матери; от плотности – к разреженности, от мрака уютной утробы – к свету неласкового мира, от влаги – к сухости и т. д. Плюсы накладываются на минусы, в сильной позиции обнаруживается какая-то ущербность, в слабой – сила (быть свободным при-

ятно, но свобода означает пустоту, а пустота смертельна; вещество, особенно плотное, хорошо, но оно не пропускает света; пустота плоха, но зато она светонесна и пр.). Выбор, таким образом, все время колеблется, мечется между полюсами, ища компромисса, примирения, и – находит это примирение лишь единственно в субстанции воды, объединяющей вещество и пустоту, жизнь и смерть.

Я охотно назвал бы воду метафорой исходного смысла пред-детства, однако у Платонова почти нет метафор. Платонов писатель буквальный, у него предметы ничего не означают, не намекают на что-то другое, а являются лишь самими собой – настолько, насколько это вообще, разумеется, возможно. В этом смысле к искусству Платонова применимо не понятие метафоры, а понятие метаморфозы, которое использовал, исследуя платоновские тексты, С. Бочаров<sup>7</sup>. К тому же этот термин, помимо присутствующего в нем смысла вещественности, всамделишности превращения одного предмета или существа в другой, содержит в себе еще один удачный оттенок: платоновский текст – это постоянная *метаморфоза исходного смысла пред-детства*, смысла всё время так или иначе сохраняющегося и дающего себя почувствовать в различных обликах-иноформах. У Платонова таковыми становятся уже называвшиеся мною «первоэлементы» – вода, вещество и пустота, включающие в себя всё возможное многообразие символических оттенков, которое угадывается в «слезах», «поте», «крови», «дожде», «сне», «темноте», «еде» и т. п. И хотя образ «пред-детства» и не определяет каждое слово, каждую деталь в платоновских описаниях, всё же именно ему принадлежит главная, решающая роль. Слова умирающего ребенка в финале «Чевенгура» – «Я хочу спать и плавать в воде» – являются ключевыми для всего романа: последовательно проявляя стоящие за этой короткой фразой смыслы, мы ухватываем самое главное в платоновском мире.

Платонов мыслит землю по аналогии с человеческим телом. Здесь он не оригинален, однако трудно найти какого-то другого писателя (разве что Гоголь приходит на ум), у которого эта аналогия зашла бы так далеко и привела к последствиям столь серьезным. Собственно, это даже и не аналогия, а самостоятельное смыслостроительство, прорабом которого выступает и стоящая за плечами Платонова тотальная память культуры, и его собственная память об ушедшем детстве и пред-детстве. Логика персонального припоминания здесь совпадает с универсальной логикой мироустройства, с процессом перебора вариантов, способных ослабить напряжение, которое возникает при попытках связать или, напротив, отделить друг от друга рождение и смерть, наполненность и пустоту, свет и темноту. Земля, планета, понятая как исходное огромное материнское тело, родившее всех человеков, дает у Платонова ряд художественных «проектов», в которых так или иначе решается *проблема пустоты*: пустоты существующей и вообра-

жаемой, внешней и внутренней, пустоты-свободы и пустоты-смерти. В распорядке Платонова имеется универсальная жидкость – вода, способная заполнить собой пустоту и влекущая к себе или переносящая с места на место ищущих земной утробы людей.

Я уже упоминал о низинном местоположении Чевенгура: это самая низкая и влажная точка среди всех явленных в романе пространств. Героев в буквальном смысле слова смывает в долину, низину Чевенгура. С каждым шагом они спускаются все ниже и ниже – вспомним про «многоверстный уклон», про Фирса, который «по воде или по сырой земле» шел к Чевенгуру, про катившегося по дороге странника (катиться ведь можно только под уклон), про Дванова, который хотя и выбрался из Чевенгура, но был в конце концов «смыт» в другую низину – в озеро Мутево, куда еще раньше ушел в «любопытстве смерти» его отец. Люди тянутся к людям и – приходят к воде: вода и люди вообще похожи, – как заметил сам Дванов, «человек идет в общество <...> как вода по склону».

Движение «по склону» – и есть самое главное движение в «Чевенгуре». Куда смывает Дванова и других платоновских людей – в утробу земли или в могилу? Несмотря на логическую равноправность этих «адресов» для мифологии, Платонова более привлекает всё же первый вариант: платоновские тексты, при всей их «архаичности», – далеко не мифология, и хотя принципы смыслопорождения, продиктованные телесным устройством человека, остаются неизменными, существует дрейф самих смыслов. Человек не может жить не делая никакого различия между жизнью и смертью, полностью уравнивая их между собой. Исходная готовность воды быть «мертвой» или «живой» у Платонова пересматривается: баланс нарушается и жизнь берет свое: в итоге вода, спрятанная под землей, вода рек, озер, дождя напитывается благими смыслами, превращаясь в универсальную «жидкость жизни», в «вещество существования».

Так выглядит общая траектория смысла, однако признаки двойственности воды дают себя знать регулярно; например, в том же «Чевенгуре» отчетливо прослеживается противопоставление воды чистой, живительной – загнившей<sup>8</sup>, да и в случае с убитым красноармейцем, вспухавшим от «жидкости жизни», двусмысленность, в ней заложенная, также дает себя почувствовать. Если отвлечься от всего остального и сосредоточиться на воде, как на «первооснове», то «Чевенгур» окажется первым большим опытом Платонова в области художественной «мелиорации»: Чевенгур-водоем, в который стекались со всех сторон платоновские люди-дети, становится их братской могилой. Финал «Чевенгура», впрочем, нельзя назвать совершенно безысходным. Смерть Дванова, как ни странно, в известной мере восстанавливает смысловой баланс воды и пустоты, жизни и смерти, так как поступок Дванова не мотивирован ничем, кроме смутного природного чувства, и уж во всяком случае не имеет

ничего общего с логикой «социальной войны». Умирая, Дванов воскрешает жизненный смысл воды, превращая озеро-могилу – в озеро-утробу. «Я хочу спать и плавать в воде» – так мог бы сказать, подобно умершему в Чевенгуре ребенку, и сам Дванов перед тем как войти в озеро: ведь погрузившись с головой в воду, он воссоединяется не только с *отцом*, чье тело давно уже покоится в озере, стало его частью, но и с *матерью*. Он возвращается в утробу матери-земли (Мутево-мать)<sup>9</sup>, из которой вышел и он сам, и его отец, и все остальные люди. Мотив двановского ухода назад в утробу так же природен, как и весь чевенгурский коммунизм; и одновременно он столь же эфемерен, обманчив, мистичен – и онтологически, и структурно. В финале романа исходный смысл смерти-рождения замыкается сам на себя – Прокофий обещает привести назад утонувшего Дванова, и его удивительная готовность почти убеждает в том, что это действительно возможно.

Следующий шаг Платонов делает в «Котловане», где инокформой смысла пред-детства становится котлован, т. е. вырытая в теле земли огромная «утроба»-пустота. Обоснование для строительства – дом для всех пролетариев – точно соответствует сказанному, ведь утроба матери и есть подлинный дом для каждого пролетария. Этим же исподволь объясняется и мотив постоянного *углубления и расширения* котлована – чем больше будет этот дом, тем глубже и шире надо рыть для него углубление в земле: пусть в него «влезет всякий человек».

Показательна логика смены позиций: вещество и пустота как будто пробуют силы, пытаясь взять верх друг над другом. На смену чевенгурской низине-озеру, т. е. пустоте наземной, заполненной водой, приходит котлован – пустота также наземная, полуподземная, ничем не заполненная. Вернее, заполненная сотнями трудовых тел, раздвигающих ее пределы всё дальше и глубже, потенциально – до размеров всего земного шара. Работа по смыслу своему эсхатологическая: ведь рыть землю – значит двигаться вглубь; однако если рыть очень-очень долго, то в конце концов можно прорыть планету насквозь и пробиться действительно к «новой земле» и «новому небу», если, конечно, спрятанное в сердце земли «пекло» не помешает. Символ, как чаще всего и происходит у Платонова, овеществляется, превращается в реальный сюжет.

Низина Чевенгура и пустота котлована. В обоих случаях верх остается за смертью, с той, правда, разницей, что одна «могила» полна воды, а другая – пуста и суха. Почему смерть остается в выигрыше? Потому что каждая из «утроб» оказалась онтологически ущербной, «недоделанной»: и та, и другая располагались непосредственно у *поверхности земли*, т. е. у пустого открытого пространства, совершенно определенно связанного у Платонова со смертью. Искавшие спасения в утробе люди-дети оказались незащищенными.

«Ювенильное море» – третий, синтезирующий, шаг Платонова на пути к идеалу пред-детства. Продолжая тему пустоты и наполненности, он останавливается теперь на варианте огромного, заполненного водой подземного пространства: наземная влага «Чевенгура» и сухая пустота «Котлована» сменяются чистой водой «Ювенильного моря». Фактически Платонов *заполняет котлован водой и прячет его под землю* – поглубже от смертоносной пустоты поверхности земного шара. Из всех испробованных вариантов последний – наиболее «сильный» и обещающий: это уже почти настоящая материнская утроба, не случайно вода «ювенильного моря» именуется «материнской водой». И хотя двойственность воды ощущается и здесь (ювенильное море спрятано в «кристаллическом гробу», в «каменных могилах»), однако «материнский», живительный смысл оказывается намного сильнее: рождение и жизнь одерживают верх над смертью. Связь между огромным морем и одиноко бродящим на поверхности земли человеком становится неразрывной: инженер Вермо, где бы он ни находился, всегда помнил о покоящихся где-то глубоко под ним водах ювенильного моря, и эта связь делала его жизнь в буквальном смысле слова «наполненной». По сравнению с чудовищным реализмом «Чевенгура» и «Котлована», «Ювенильное море» – почти идиллия, но вместе с тем эта повесть оказывается наиболее завершенной и целостной: Логика воды-утробы сделала здесь свое дело, создав иллюзию счастья и покоя, надежду на возвращение в пред-детство, в «материнскую родину».

Вода ювенильного моря дает возможность выжить оказавшимся рядом с ней людям. Люди из «Котлована» и «Чевенгура» тоже находились ниже уровня земли, однако этого оказалось мало: сила открытого пространства оказалась неодолимой, да и воды, тем более хорошей воды, в «Котловане» почти не было, а в «Чевенгуре» ее еще не набралось в достаточном количестве (запруда Дванова). Персонажам из «Ювенильного моря» повезло больше: они не только жили *во впадине* («совхоз стоял в низменности»), но и ощущали всю мощь спрятанного под ними живительного моря. Укрытое от смертоносной пустоты открытых пространств мира, оно вместе с тем находилось не настолько глубоко, чтобы быть недостижимым для человека. Баланс защиты и доступности соблюдается и в этом пункте: море находится под землей, но неглубоко (не более трех метров), от поверхности земли его отделяет тонкий панцырь, но это очень прочный панцырь, к тому же пробиться к нему помогает низинное расположение «буровой». Ювенильное море растеклось под поверхностью всего земного шара, в нем – будущее всех людей, оно обещает восстановить их исходную природную связь. Вода – это «материнская родина» человека, она спасительна и надежна. Вода уносит за пределы повести «Ювенильное море» ее главных героев: инженер Вермо и его подруга уплывают на корабле в «водяные пространства», чтобы где-то в Америке начать бурить новую скважину (бурением скважин заканчивается

дело и в «Сокровенном человеке», и в «Луговых мастерах» и т. д.)<sup>10</sup>. Связь между устройством «материнской утробы» и судьбой персонажей достаточно очевидна: вода – ювенильная или материнская – руководит людьми, давая им надежду на жизнь. Если же ее оказывается недостаточно, то в свои права вступает пустота, от которой человеку кроме смерти ждать нечего.

### Вода и свет

Есть еще одна причина, по которой Платонов дал воде такие мощные витальные полномочия. Я уже говорил, перечисляя свойства воды, о ее проницаемости для взгляда. Возможно, именно это свойство, наряду со способностью воды заполнять всякую пустоту, оказалось решающим при возведении воды на самую высокую ступень в платоновской иерархии. В способности *пропускать через себя свет*, способности казалось бы естественной и понятной, состоит, может быть, главная причина, по которой вода стала важнейшим веществом в мире Платонова. Характерные описания взгляда *сквозь воду*, как в «Реке Потудани» («Никита ложился животом и смотрел вниз под лед, где видно было, как тихо текла вода»), или взгляда в самой воде, внутри воды («Чепурный <...> смело плавал, открывал глаза в воде»), приобретают особый смысл, когда мы начинаем подходить к ним с мерами пустоты и вещества.

Я уже упоминал о том, что материя, вещество закрыты, непроницаемы для света. Одно несовместимо с другим: желанная, плотная материя, увы, непроницаема для столь же желанного света, в то время как смертоносная и враждебная пустота этот свет странным образом пропускает. Это непонятное и даже обидное противоречие может быть несколько смягчено: ведь свет как таковой в пустоте не виден, цвет пустоты – черный. Для того чтобы осуществиться, выжить, свет должен задержаться на каком-нибудь твердом, или, во всяком случае, хоть сколько-нибудь плотном теле: только тогда он засияет по-настоящему и поможет предмету, спрятанному в темноте небытия, родиться, обрести форму, – буквально «выйти на свет» (метафора света–рождения работает в этом примере со всей очевидностью). Интуиция Платонова следует за логикой мироустройства, в классическом виде изложенной в гётевском «Фаусте» в том месте, где Мефистофель говорит о свете: *Его удел – поверхность твердых тел. / Он к ним прикован, связан с их судьбой, / Лишь с помощью их может быть собой* (пер. Б. Пастернака). В обычной жизни свет, пустота и вещество как будто примирились друг с другом, заключив противоречивый союз, своего рода перемирие между жизнью и смертью. Но Платонову, мечтающему о «всеобщем полете к бессмертию», мало света, который пропускает пустота, ему мало света, который живет лишь на поверхности тел, ему мало света поверхностного. Он хочет, чтобы свет проходил

сквозь материю так же, как он проходит сквозь пустоту, он хочет материи, наполненной светом, материи *светоносной*. Таковою в мире Платонова и становится вещество воды, так как только вода оказывается способной хотя бы отчасти утолить его онтологическую тоску: соединяющая крайности пустоты и наполненности, подвижная, пластичная, зеркальная, прозрачная для света и проникаемая для вещества (и вместе с тем, осязаемая, вполне вещественная), вода становится универсальной субстанцией, – «веществом существования» и «жидкостью жизни».

Говоря языком метаморфозы, вода – это «жидкий свет», свет текучий: метафизически настроенные писатели обычно ощущают особую притягательность напоенных светом прозрачных жидких объемов. Здесь и прозрачный зеленый виноград из детских воспоминаний о Павла Флоренского, и «голубая вода» Ф. Достоевского<sup>11</sup>, и морская медуза, сквозь которую «проходил свет воды» из «Тяжелого дыма» В. Набокова. Очарование прозрачной воды знакомо каждому человеку, вряд ли, конечно, догадывающемуся о том, что в основах его чувства, помимо всего прочего, лежит и удовлетворение от разрешения онтологической задачи по соединению крайностей пустоты и вещества. Отсюда же берет начало и то замечательное чувство, которое вызывает в нас созерцание прозрачности: ее можно увидеть в куске чистого льда или в алмазе. Наивысшие оценки алмаза идут всё из того же источника: сверхтвердое, вечное вещество, и вместе с тем – вещество светоносное, прозрачное, своего рода твердая пустота, дивный обман зрения. Алмаз одновременно – это не только твердая пустота, но и пустота, наполненная светом, это «твердый свет», напоминающий нам о материале, из которого построен Небесный Иерусалим. Темы «чистой реки» и твердого, прозрачного «кристалла» здесь объединяются и дают образ светоносного драгоценного вещества – несокрушимого, сияющего, бессмертного: «город был чистое золото, подобен чистому стеклу» (Откр. 21, 18).

Так вода или алмаз? «Твердый свет» алмаза почти идеален. Ему недостает лишь того свойства, которое поначалу шло как недостаток при обсуждении физических качеств воды. Проницаемый для глаза, алмаз закрыт для руки; он не впускает внутрь себя ничего кроме света; человек остается по одну сторону алмазной грани, а вошедший в него свет – по другую. Лишиться возможности войти внутрь вещества, тем более *внутрь вещества* прозрачного, светоносного, Платонов не хочет, света же без материи ему недостаточно (христианскую оценку света Платонов в себе подавляет). Соединить материю со светом и к тому же сделать эту светоносную материю проникаемой для человека может только вода, и это обстоятельство определяет платоновский окончательный выбор. Погружения в воду, взгляды в воде и сквозь воду, слияния с водой, так часто встречающиеся у Платонова, как раз и говорят об этом выборе: уйти внутрь живой светоносной воды и «достигнуть», как старик Фирс из «Чевен-

гура», «своего покоя». Ранний эксперимент Платонова по созданию твердого света («ультрасвет» из «Потомков солнца» и «Эфирного тракта») остался незавершенным, так как «перенапряженный свет» вел к исчезновению материи, фактически к ее смерти, чего «материалист» Платонов допустить никак не мог: его люди это дети материи-матери: они мечтают о свете, но и от вещества отказаться не могут. Вот почему в описание света, убившего материю в «Эфирном тракте», входит дух смерти, неподлинности этого света: на смену ему – «синему немерцающему *мертвому*» – идет далекая от совершенства, но всё же живая и не обижающая материи светоносная субстанция воды.

Платонов не дает портретов своих героев. Гораздо больше чем лица его интересуют их тела. Разве только глаза, да и то чаще всего глаза людей умирающих, оказываются достойными его упоминания. Оставляя все права за метафорой «глаза – зеркало души», замечу лишь, что глаза – это единственная часть лица, которая очевидным – в прямом смысле слова – образом связана с водой. Рот тоже водообилен, но в счет не идет, так как в нем всё подавляют смыслы из области «материально-телесного низа»; глаза же действительно водоподобны – они прозрачны, полны слез, они отдают голубизной. Для Платонова всё это очень важно. И хотя голубые глаза «своих», т. е. большевиков (по классификации Копенкина), соотносимы с голубым небом (небо – пристанище души), они же могут быть сопоставлены и с водой, получившей свой голубой цвет от неба. Сама же душа может быть осмыслена не только как нечто бесплотное, а как жидкость или испарение жидкости: здесь смыслообразование у Платонова идет в русле архаического истолкования души как жидкости или пара. Так возникают уподобления мыслей и чувств Дванова «поток» или «озеру», и отсюда же берет начало определение места души в теле человека и ее водоподобности: в горле «душа течет»...

Для того чтобы существовать, надо быть зачатым. Но зачатие ведет к рождению, а рождение – к смерти. Так, сами собой, определяются границы платоновского универсума. Бытие желанно как состояние, но нежеланно зачатие, ведущее к сиротскому тоскливому детству с ожиданием надвигающейся смерти. Это чем-то похоже на «спор» пустоты и вещества, материи и света: материя желанна, но непроницаема для света, пустота враждебна и смертельна, зато она пропускает свет. Зачатие нежелательно, но без него невозможна жизнь; жизнь внутри тела хороша, но она ведет к рождению, а затем и к смерти. Зачать – значит обречь на смерть, но не зачать – значит и не дать жизни. Смысловый тупик. Платоновский мир не рассчитан на развитие и движение, он не рассчитан на вырост – оттого и населяют его люди-дети, вспоминающие о своей «материнской родине». Пафос этого мира состоит в том, что всё необходимое для разрешения онтологической проблемы уже есть, уже наличествует в полном составе. Границы мира определены, пути движения известны:

идти – значит идти по кругу, приходя на то же самое место. В «Такыре» женщины ложатся спать, чтобы поскорее умереть: «Чего зря глядеть! Ведь нечего, мы всё уже видели». В «Чевенгуре» о том же говорит умирающий ребенок: «мне скучно ходить с тобой по длинной дороге. Всё <...> одно и то же да одно и то же». Мир людей завершен: довольно тех, что *уже существуют*, довольно и тех, кто еще не родился, но *уже зачат* и спрятан внутри утробы. Если что и должно произойти с людьми, то именно с теми, которые уже существуют, а не с какими-то будущими еще не зачатыми поколениями. К чему плотская любовь и неизбежное деторождение, если уже имеющиеся сегодня дети будут, как обещано большевиками, жить при коммунизме?

В этом – глубинный антиэротизм Платонова, продолжающего, впрочем, довольно устойчивую традицию. По Достоевскому, «человек должен перестать родить», персонажи Гоголя бегут от свадьбы и деторождения, лермонтовского героя трудно помыслить отцом семейства. Люди Платонова «нелюбовно дружат» и – бегут деторождения. Сопоставляя это «бегство» с основным направлением и характером движения, который можно увидеть у Гоголя, Достоевского и Платонова, мы улавливаем закономерность и в символическом возрасте персонажей. Бегущие от ужаса периферии, наполненной потенциями рождения и смерти, персонажи Гоголя – это абсолютно *взрослые*, зрелые, средние в самом широком смысле этого слова люди. Их отказ от деторождения ничем не мотивирован (вялые мечты Чичикова о детях ничем не заканчиваются), но вполне очевиден: эмблемой же гоголевского отношения к любви остаются «старосветские помещики», которые, почти по-платоновски, «нелюбовно дружат». Люди Достоевского делают шаг назад в своем возрасте. Это *люди-подростки* с подвижной, беспокойной душой, которые прорываются сквозь узкие лазы и коридоры бытия наверх к порогу смерти-рождения, за которым они надеются обрести чаемую подлинную онтологию. Они любят бес-плотно и, соответственно, без-плодно: это любовь идеалистическая и целомудренная; оттого в имени Парфена Рогожина слышен смысл «девственности», а ребенок, которого хотел усыновить Шатов, умирает, предвосхищая будущие детские смерти Платонова. Люди Платонова делают еще один шаг назад: из подростков они превращаются в *детей*, которые текут под уклон из сиротливого пустого мира в уютное материнское лоно, назад – в свое покинутое пред-детство.

В зависимости от «цели» движения оказывается и отношение «беглецов» к веществу мира и особенно к веществу еды. Взрослые, замкнутые на себя, на свое живое тело, персонажи Гоголя, едят поросенка с хреном и сметаной, после чего сразу же могут съесть еще что-нибудь не менее существенное. Приготавливающиеся к порогу смерти-рождения «подростки» Достоевского едят больше по привычке или необходимости, довольствуясь самым малым – лишь бы не кружилась голова и хватило сил для решающего послед-

него шага. «Дети» платоновского мира, живущие «назад» к утробе, вообще не нуждаются в пище: они едят из «онтологических соображений» – чтобы заполнить пустоту внутри тела: тут наиболее характерен бог из «Чевенгура», который довел дело до логического конца и начал есть обычную глину.

Вещество еды разводит Платонова и Гоголя далеко друг от друга. То же самое видно и в их отношении к смерти, причем интересно, что здесь, как и в случае с едой, «посредником» между ними опять оказывается Достоевский. Скромные в еде герои Достоевского идут к смерти, делая над собой усилие, преодолевая ужас духовной и физической тесноты ради чаемого простора и света новой жизни. Гоголевский человек бежит от смерти по пустым равнинам или же застывает в центре пространства, надеясь на то, что будет не замечен или же не принят за мертвого – «Страшна минута смерти»... У платоновских «детей» этого страха смерти уже нет вовсе: они мечтают об утробе и потому смерть для них безразлична, ведь они не собираются расти, превращаться во взрослых людей, стареть. Смерть для них нестрашна и несущественна, как, например, для чевенгурского «мастера» Захара Павловича, который вообще не «чувствовал в себе особой разницы с детством». На вопрос бобыля, бояться ему смерти или нет (вопрос вполне гоголевский), он отвечает «положительно»: «Не бойся <...> Я бы сам хоть сейчас умер, да все знаешь, занимаешься разными изделиями».

Схожая картина обнаруживается и в отношении к веществу в широком смысле слова. Гоголя привлекает или отталкивает внешняя форма, фактура вещей, их размеры и цвет (эмблемой этого типа отношения к веществу становится выбор покроя и цвета одежды, и вообще сама любовь к *материи*, из которой сделана одежда; совпадение смыслов материи-ткани и материи-субстанции здесь очень характерно). Что же касается внутреннего состава предметов, их родства с веществом, составляющим тело человека, то это Гоголя не интересует, скорее даже отвращает. У Достоевского внешние различия между предметами начинают стираться, и, напротив, всё более и более важное значение приобретает то, *из чего они состоят*: медный предмет и предмет железный – непримиримы, камень – разрешает их спор; вообще от того, с какими веществами встретится герой на своем пути, во многом зависит его судьба. Наконец, у Платонова тенденция к уравниванию человека и «предмета», «вещи», набирающая силу у Достоевского, оформляется в реальное равенство: всё в мире – люди, животные, растения, камни – состоит из вещества, желающего существовать: этим объединено всё сущее. Состоять из чего-то – значит быть и жить, отсюда формула «вещество существования», в которой вещество и существование мыслятся лишь как существующие вместе друг с другом, друг в друге.

Отношение к смерти, возрасту, еде, веществу, направление и цель пути оказываются объединенными в единое целое, позволяя наметить три типа

«миров», вмещающих в себя три важнейших типа человеческого отношения к жизни<sup>12</sup>. Гоголь, Достоевский и Платонов эмблематически обозначают эти три типа, дают реальную динамику смены одного типа вЂдения другим. Бегущий от смерти человек Гоголя пытается спрятаться от нее в одежде – во фраке или в шинели; человек Достоевского взбирается наверх по узкой лестнице, чтобы переступить порог смерти-рождения и ударить в колокол, оповестив об этом весь мир; человек Платонова стекает под уклон в овраг, в могилу, в котлован, которые напоминают ему об уютной материнской утробе.

Платонов созвучен породившей его «железной эпохе». Он был не только чутким читателем Гоголя, Достоевского или Федорова, но и действительным участником великого коммунистического эксперимента. В этом смысле, если искать аналог платоновской фантастики в реальной жизни, то им по праву станет ленинский мавзолей. Русское неприятие смерти, наложившееся на телесные интуиции коммунистической идеи, выразилось в мавзолее с максимальной силой, дав феномен, глубоко отличный от всей мировой погребальной традиции, включая сюда и хрестоматийные египетские примеры. Мавзолей – это «чудо» нетления. Тело сохраняется не для «иного» мира, а для мира здешнего; его не прячут, а выставляют для всеобщего обозрения, что предполагает сокровенную надежду на воскрешение. Как говорит один из платоновских людей: нетленный Ленин в Москве лежит, «науку ждет» – «воскреснуть хочет». Тема раскапывания могил, тяги ко всё еще сохраняющемуся в земле человеческому телу, ожидающему «будущего отмщения», столь мощно и выразительно представленная у Платонова, находит свое логическое завершение в «утробе» мавзолея, где покоится коммунистическая надежда на возможность обретения новой онтологии<sup>13</sup>. Парадоксальное сходство коммунистической идеи и христианской надежды на спасение нашло выражение в платоновском мире, главной задачей которого стала остановка времени, попытка заставить течь его назад к истокам; задача, которая вместе с тем уживалась с искренней декларацией скорого прорыва в «светлое будущее». Материалист и атеист Платонов был занят поиском мистического пути к чуду преображенной материи – материи нетленной, бессмертной, несокрушимой.

Материя плоха не сама по себе, а своим несовершенством. Обыкновенно, когда противопоставляют «материю» и «дух», то «дух» выходит всем хорош, а «материя» плоха по определению. На самом же деле материя плоха не сама по себе, не своей вещественностью, материальностью, а ущербностью, уязвимостью своей вещественности. Она плоха тем, что *не может противостоять уничтожению и разрушению* – в этом ее «вина» и «грех». Жизнь материи вне перспективы бессмертия – неполна и тосклива; это такая же «неполная» жизнь, как у умерших людей, у которых есть бессмертная душа, но нет плоти. Чаемый идеал – это материя неразрушимая, живая и

бессмертная. То, о чем созвучно русским «космистам» и религиозным искателям мечтал Платонов, было желание каким-то образом сократить время, перепрыгнуть из одного состояния в другое. Различие между коммунистическим (в широком смысле этого слова) идеалом и идеалом христианским ведь состоит вовсе не в конечном пункте движения, а в *способе* его достижения. Цель – одухотворенная, умная, преображенная материя, но если христианский путь пролегает через обязательную личную смерть, через временный отказ от плоти, то путь коммунистический предполагает возможность победы над смертью собственными силами. К чему терять материю, если к ней в конце концов всё равно придется возвращаться? Не лучше ли, уповая на себя, попытаться усовершенствовать, улучшить, очистить то, что уже существует? Я говорил о том, что главный смысл коммунизма – в телесности: бессмертие это и есть *коммунизм для тела*. Звено личной смерти – при благом помысле стать лучше, чище, «не жениться и не посягать», если говорить Евангельским языком, – действительно предстанет как ненужное. Сказанное тем более относится к малым детям: они исходно чисты и помирать им совсем ни к чему; оттого так сильна уверенность чевенгурских большевиков в том, что ребенок, родившийся после победы социализма, уже не умрет.

Однако логика движения к идеалу преображенной плоти вполне определена, во всяком случае, если пытаться решить эту задачу искренне, с «открытым сердцем», как сказал бы Платонов. «Преображенная плоть» – цель конечная. Путь к ней лежит через *оживление* материи: всё, что ни есть в мире, всё должно быть оживлено – камень, металл, земля, мертвый человек. Но оживление материи дается лишь через «уступку», которую человек должен сделать миру. Он должен с ним уравниваться – такова плата за всеобщее оживление. Человек и мир действительно становятся равны между собой, равны в жизни, но достигается это не только благодаря поднявшемуся на шаг выше миру, но и опустившемуся на шаг ниже человеку. Это равенство в жизни, но не в духе. Идеал внутриутробного бытия, к которому тянутся платоновские люди-дети, весьма точно определяет существо дела: жизнь в утробе – это *только* жизнь, одухотворение ее возможно лишь после фазы рождения, выхода в пустоту внешнего мира, но как раз этого рождения, предполагающего следующую за ним смерть, Платонов и не хочет допустить.

Платонов оживляет материю. И хотя оживление мертвого мира стоит многого, оно не дает уверенности, что оживший мир не умрет снова. Жить не умирая может лишь преображенная материя, материя одухотворенная. *Дух есть жизнь*: это и есть та каноническая истина, которой героически противостоит Платонов: для него Христос – не Бог-Спаситель, но лишь друг и товарищ.

Грандиозный план поворота рек на юг – одна из реалий коммунистического эксперимента, иллюстрирующая онтологические интуиции Плато-

нова. Как бы этот «поворот» ни мотивировался, сама идея изменения естественного тока воды поразительна: вода снова будет течь под уклон, но уже в сторону, противоположную предыдущей.

Вода сделала для Платонов всё, на что была способна. Она помогла ему задать вопрос о преображенной плоти, о тайне человека, о пути от жизни к рождению. Языческие смыслы воды были исчерпаны полностью; водою же христианства, «святою» водой, она так и не стала. То же случилось и с «новой» телесностью: она оказалась такой же ущербной и болезненной, как и прежняя буржуазная, – социализм уже наступил, а «туловище, как было, так и мучается».

«Человеку скучно иногда с одними людьми», – жалуется чевенгурский житель, ожидая скорого конца света. Как бы то ни было, платоновские коммунистические интуиции становятся понятны лишь в свете христианской метафизики. На ее языке всё это именуется «эсхатологическим чувством»: не случайно тема «конца света» – ключевая для Платонова. А там, где речь идет о «конце света», непременно появится и ребенок, для которого слова грозного ангела об «исчезнувшем времени» и «побежденной смерти» – вовсе не абстракция, а подлинная правда, ведь для ребенка смерти не существует. Может быть, поэтому символ детства, хотя бы и детства ущербного, сиротского, тянущегося назад в материнское лоно, оказывается достаточно мощным, чтобы вынести на себе всю чудовищную тяжесть платоновского «пустого» мира. Грань между ребенком и взрослым проходит по линии смерти. Пока есть детство – нет смерти, когда же появляется чувство смерти – уже нет детства. Вняв призыву *стать детьми* (Матф. 18. 3, 4), платоновские люди пошли искать своего Царства, пошли не вперед, а назад, потекли под уклон, надеясь добраться до родившего их источника и обрести в нем покой. И хотя добраться до него им было не суждено, важно, что сам призыв к «умалению» был услышан: в образе дитяти иерархия земная перерастает в иерархию Небесную, позволяя угадать в пустом и тоскливом платоновском мире проблеск надежды.

#### ПРИМЕЧАНИЯ

- <sup>1</sup> *Карасев Л.В.* Знаки покинутого детства («постоянное» у А. Платонова) // Вопросы философии. 1990. № 2. С. 26–43.
- <sup>2</sup> Косвенно этим обстоятельством можно объяснить и несмеяние платоновских людей: смех – знак ума, знак человеческого противостояния смерти; отказ же от движения к смерти, путь назад в утробу означает и отказ от смеха.
- <sup>3</sup> *Зеньковский В.* Единство личности и проблема перевоплощения // Человек. 1993. № 4. С. 83.
- <sup>4</sup> Платоновская трактовка «устройства» сердца созвучна христианской мистической традиции. См.: *Вышеславцев Б.* Сердце в христианской и индийской мистике // Вопросы философии. 1990. № 4. С. 75–100.
- <sup>5</sup> Редкий смех платоновских людей также связан с темой пустоты-заполненности, внешнего и внутреннего. «У мертвых вышло наружу не только телесное, но и душевное – смех. При жизни они прятали его в глубинах своего существа, после их смерти смех сам выходит наружу и застывает на их лицах посмертной улыбкой. Так является платоновская аксиома о мертвом и живом лице: о мертвом, смеющемся целиком (ведь у мертвого всё выходит наружу!), и лице живом, смеющемся неполностью оттого, что смех большей своей частью остается в глубине тела, остается „сокровенным“ <...> Посмертный взгляд идет в пару к посмертной улыбке. Открытые глаза – это тоже, как и улыбка, движение изнутри наружу. Как ни старайся смотреть в память, в ум, при открытых глазах внешние „подробности мира“ всё равно начнут входить внутрь человека, заполняя его душу. Чтобы взглянуть внутрь себя, надобно глаза закрыть, зажмурить, и тогда „подробности мира“ – теперь уже мира внутреннего – встанут из глубин тела и пройдут перед внутренним взором ума». (*Карасев Л.В.* Лики смеха. Смех и стыд у А. Платонова // Человек. 1993. № 5. С. 154–155.)
- <sup>6</sup> Космические инопланетные корабли или предметы, с которыми сталкиваются земляне, обычно сделаны из загадочного «серебристого» или «голубого» (реже черного) вещества, обладающего совершенно невероятной, «неземной» прочностью. В научно-фантастической литературе это давно уже стало общим местом. Дело, однако, не в сознательном или подсознательном заимствовании этого мотива, а в искреннем человеческом желании наделять инопланетное вещество особой крепостью. Здесь, похоже, проступают контуры всё той же онтологической проблемы пустоты-заполненности или, иначе, смерти-жизни. Пустота огромного Космоса хотя бы отчасти компенсируется сверхплотным материалом, который может этой пустоте противостоять. Наделяя звездное вещество особой крепостью, мы как бы разрешаем противоречие между пустотой-смертью и веществом-жизнью и успокаиваем собственное подсознание.
- <sup>7</sup> *Бочаров С.* Вещество существования (Мир Андрея Платонова) // *Бочаров С.* О художественных мирах. М., 1985. С. 258, 262.
- <sup>8</sup> «Они подошли к заглохшей, давно задернутой балке: своим устьем эта балка обращалась в пойму реки Чевенгурки и там погашалась в долине. По широкому дну балки гноился ручей, питающийся живым родником в глубине овражного верхо-

вья». Дванов собирается насыпать плотину поперек ручья, дабы иметь в распоряжении чистую воду. Но чтобы сделать плотину, «без шпунта не обойтись», а сухое дерево есть только на кладбище – это деревянные кресты, стоящие над могилами «буржуазии»: удержание чистой воды, таким образом, происходит за счет разрушения «тлеющей» земли кладбища. «Чепурный раскапывал корень креста и вдруг почувал, что чем-то пахнет сырым и теплым духом, который уже давно вынес ветер из Чевенгура; он перестал рыть и молча притаился...» Ситуация с водой, таким образом, напоминает ту, что уже сложилась в отношении пустоты и наполненности. Для того чтобы получилось вещество, открытое для света и вместе с тем доступное человеку, вещество, способное заполнить собой пустоту, нужно поступиться его прочностью и плотностью – вода материя эфемерная. Для того чтобы получить чистую воду для выращивания пищи в коммунистическом городе, надо разворошить тлеющую почву кладбища. Повсюду – нарушение баланса и попытки пойти на компромисс, сделать одно за счет другого.

<sup>9</sup> Помимо противопоставления воды чистой и загнившей, затхлой, в «Чевенгуре» есть и противопоставление воды прозрачной и мутной. Прозрачность у Платонова связана с мыслью, умом. Чепурный открывал глаза под водой и видел лежащие на дне камни и конские черепа; выйдя из воды, он умнел, т. е. ощущал в себе явное приращение мысли. Мутная вода – вода рождения, вода природы-жизни. Из названия озера Мутева видно, что вода его мутна. Это смесь земли и воды – коллоидный раствор, животворная эмульсия. Не случайно, Чепурный во время встречи с Копенкиным появляется «из смеси земли и воды», а старик Фирс во время своего пути в Чевенгур выбирает именно те места, где «воды было погуще с землей».

<sup>10</sup> «Америка» и «вода» сходятся в «Преступлении и наказании» Достоевского. На языке Свидригайлова «застрелиться» – значит поехать в «Америку». Достоевский не любит воду, почти везде она несет в себе отрицательные смыслы; поэтому так важно, что в те минуты, когда подходит время для переступания порога, для преодоления самого себя, человек Достоевского обнаруживает в воде положительный, живительный смысл. Раскольников перед тем, как пойти на «дело», видел во сне чудесную «голубую воду». Свидригайлов думал о воде перед тем, как убить себя: «Никогда в жизнь мою не любил я воды, даже в пейзажах». Теперь же перед его внутренним взором появляется «большой куст, весь облитый дождем, так что чуть-чуть плечом задеть и миллионы брызг обдадут всю голову».

<sup>11</sup> «Голубая вода» Раскольникова – прозрачная живительная стихия, пытающаяся вдохнуть в него жизнь. «Ему всё грезилось, и все странные такие были грезы: всего чаще представлялось ему, что он где-то в Африке, в Египте, в каком-то оазисе. Караван отдыхает, смиренно лежат верблюды; кругом пальмы растут целым кругом; все обедают. Он же всё пьет воду, прямо из ручья, который тут же, у бока течет и журчит. И прохладно так, и чудесная-чудесная такая голубая вода, холодная, бежит по разноцветным камням и по такому чистому с золотыми блестками песку...» Свидригайлову, собиравшемуся в «Америку», пригрезилась вода, и Раскольникову пригрезилась «Африка» и вода.

<sup>12</sup> Речь идет об интуитивных предпочтениях и антипатиях, затрагивающих очень существенные, хотя и не принимаемые обычно всерьез, основы жизни. Если один ре-

бенок хочет поскорее стать взрослым, а другой нет, это говорит о важных различиях в их онтологической ориентации. Создание классификации, учитывающей символический возраст, отношение к пространству, веществу, еде и т. д., – задача совершенно особая. Что же касается «миров», воплотившихся в текстах Достоевского, Гоголя и Платонова, то они описывают круг, захватывающий в свое поле очень многих людей. Фактически место остается лишь для одного-двух типов, среди которых «пушкинский» предстанет как наиболее устойчивый.

<sup>13</sup> «Яков Титыч любил поднимать с дорог и с задних дворов какие-нибудь частички и смотреть на них: чем они раньше были? чье чувство обожало и хранило их? Может быть, это были кусочки людей, или тех же паучков, или безымянных земляных комариков, – и ничто не осталось в целостности, все некогда жившие твари, любимые своими детьми, истреблены на непохожие части, и не над чем заплакать тем, кто остался после них жить и дальше мучиться. „Пусть бы всё умирало, – думал Яков Титыч, – но хотя бы мертвое тело оставалось целым, было бы чего держать и помнить, а то дуют ветры, течет вода, и всё пропадает и расстается в прах.“» Желание чевенгурского мечтателя Якова Титыча сохранить умершее тело «целым» нашло свое воплощение в каменной усыпальнице на Красной площади. В «Русской идее» я пытался показать закономерность появления именно такого типа «погребения»: оно было спровоцировано соединением русского смертоборчества и коммунистической телесной идеи (*Карцев Л.В.* Русская идея (символика и смысл) // Вопросы философии. 1992. № 8. С. 92–104). Мавзолей стал иллюстрацией к платоновским интуициям или наоборот – не столь важно: одно тут в прямом смысле слова прорастает в другое. Мавзолей – настоящая «утроба», «приют» для умершего тела; только здесь оно смогло спастись от распада и тления, затаившись в точке онтологической неопределенности и напряженного ожидания будущего.