

«Маленький» человек
в литературе —
это культурный
попрошайка.
Сколько ему ни
подавай, он никогда
не станет работать
в духовном смысле,
то есть думать. Страница 234

АНАТОЛИЙ АНДРЕЕВ

Персоноцентризм в русской
литературе XX века

Монография

Анатолий Николаевич Андреев Персоноцентризм в русской литературе XX века

http://www.litres.ru/pages/biblio_book/?art=3523345
Минск; 2012

Аннотация

В XX столетии, начиная с советского периода русской истории, социоцентризм становится доминирующим, стволным направлением, превратившись, вопреки традиции золотого века, в мейнстрим, который с течением времени разделился на две главные ветви – советскую и антисоветскую (диссидентскую) литературу. И ту и другую отличала ярко выраженная идеологическая, чтобы не сказать идейно-пропагандистская, направленность: у одной она была связана с утверждением советских идей, у другой – с резкой критикой советского тоталитарного режима.

Про личность дружно забыли, ее просто похоронили и те, и другие. При этом Пушкин, который оказывался всюду лишним, формально культивировался как «наше все» и просоветски, и антисоветски настроенными деятелями литературы. Это феномен, который сам по себе заслуживает внимания. Именем какой бы культурной революции ни клялись ее адепты, они всегда бессознательно ориентируются на личность, подписывая тем самым своим антиличностным устремлениям смертный приговор.

Содержание

Введение	4
Культурное величие М.А. Шолохова	11
1. «Шолоховский вопрос» как модель мифотворчества	11
2. Самый русский роман («Тихий Дон»)	16
3. Защита Шолохова (структура художественности «Тихого Дона»)	21
4. Грани кургана, или Культурное величие М.А. Шолохова	32
Магия таланта, или Разгадка Сирина	40
Конец ознакомительного фрагмента.	49

Андреев А.Н

Персоноцентризм в русской литературе XX века

Введение

Индивидоцентризм, социоцентризм и персоноцентризм в литературе

Вопрос о преподавании литературы имеет множество аспектов, и вопрос методический, возможно, самый простой из всех сложных.

Главный вопрос литературы все же не «как» преподавать, а «что» преподавать, ибо «что», согласно диалектическому императиву, определяет «как». Можно сказать иначе: если у тебя возникли проблемы с тем, «как» преподавать литературу, значит, ты не в должной мере представляешь себе, «что» ты преподаешь. Что сегодня преподают в школе учителя словесники?

Мы все действительно вышли из шинели (если под «шинелью» понимать «доспехи героя», неременную атрибутику «сражения за идеалы»). Нас воспитывали как героев. В школе преподавалась и преподается литература *социоцентрического* типа, то есть литература, озабоченная ценностями, актуальными для общества в большей степени, нежели для личности. Сначала общество, народ – потом индивидум, отдельный человек: таково кредо традиционно ориентированной литературы. В центре такой литературы – герой и проблемы, связанные с героизмом: трагизм и сатира (не путать с трагикомизмом).

Главная проблема сегодня заключается в том, что литература современная стала ориентироваться исключительно на индивидум (не путать с личностью, которая не равнодушна к общественным вопросам!). Современная литература исследует феномен *индивидоцентризма* и апеллирует к индивидоцентрической картине мира, к индивидоцентрическому сознанию.

В определенном смысле мы имеем дело со снижением духовной планки и одновременно с повышением планки интеллектуальной (ибо попытаться стать выше «глупого» общества можно только с помощью интеллекта). Индивидум минус личность – это живот плюс душа, примыкающая к животу. Отдельная особь минус личность – это минус принципы, минус осмысленное отношение; это человек минус культура; в остатке имеем разрушительное эгоистическое начало, потому разрушительное, что озабочено оно развлечением, тем самым «зрелищем», что превращает человека общественного либо в человека толпы, либо в асоциальный элемент (правда, все это пышно именуется «соблюдением прав человека»; о «правах личности», обратим внимание, речи не идет, будто личности вовсе не существует в подлунном мире).

Поестъ, поспать, а после меня хоть потоп: вот по большому философскому счету кредо человека, не желающего быть ни личностью, ни героем. Индивид в отличие от личности – существо асоциальное, ибо он не предлагает конструктивных стратегий сосуществования с обществом; его не интересует формат мировоззрения, он живет исключительно мироощущением, феноменами психическими, фантомными, иллюзорными; при этом он парадоксально весьма и весьма почитает интеллект, превращая его в инструмент развлечения и ничего не желая слышать о диалектических «кознях разума», жестко ставящего индивид на подобаю-

щее ему место. Пример подобной литературы – творчество В. В. Набокова в целом, в частности его роман «Лолита».

Поскольку в информационном космосе индивида нет «верха» – актуализируется «низ» (то есть ценности варваров: пожрать, поспать). Здесь может быть организован по-своему тонкий мир, здесь может царить эстетика, и даже интеллектуальная игра, заменяющая содержательную пустоту (что еще можно понять) пустотой содержания. Но здесь нет и в принципе не может быть ответственного отношения к личности и обществу. В плане стратегий художественной типизации, в плане пафосной организации «картины мира» мы имеем дело с различными модусами иронии, с модусами деконструктива, пустоты.

Таким образом, от социоцентризма к индивидоцентризму означает (в плане духовно-эстетического движения): *от тотальной героики – к тотальной иронии*.

В XX столетии, начиная с советского периода русской истории, социоцентризм становится доминирующим, стволным направлением, превратившись, вопреки традиции золотого века, в мейнстрим, который с течением времени разделился на две главные ветви – советскую и антисоветскую (диссидентскую) литературу. И ту и другую отличала ярко выраженная идеологическая, чтобы не сказать идейно-пропагандистская, направленность: у одной она была связана с утверждением советских идей, у другой – с резкой критикой советского тоталитарного режима.

Про личность дружно забыли, ее просто похоронили и те, и другие. При этом Пушкин, который оказывался всюду лишним, формально культивировался как «наше все» и просоветски, и антисоветски настроенными деятелями литературы. Это феномен, который сам по себе заслуживает внимания. Именем какой бы культурной революции ни клялись ее адепты, они всегда бессознательно ориентируются на личность, подписывая тем самым своим антиличностным устремлениям смертный приговор. Sic.

Социально-идеологический код двух указанных литературных направлений, советско-антисоветского, настолько вошел в плоть и кровь русской литературы, что даже писатели, которые по роду своего творчества позиционируют себя как противников всяческой идеологии, например, писатели-постмодернисты, продолжают выстраивать свои сюжетные, лингвистические и прочие игровые ходы на том же идеологическом ресурсе, пародируя и осмеивая все советское. Только вот с каких позиций отрицается тяжеловесный социоцентризм советского образца?

Художественно-идеологическая альтернатива социоцентрическому гегемонизму была найдена в индивидоцентризме, который давным-давно доминировал во всем цивилизованном мире. (Массовую эрзац-литературу – то есть не литературу, при ближайшем рассмотрении, а чтиво – мы не рассматриваем как альтернативу. Построенное на сугубо коммерческих законах, чтиво освободило себя не только от просветительно-идеологических обязательств, но и от художественности как таковой, окончательно «очистив», по выражению Х. Ортеги-и-Гассета, «искусство от человеческого элемента».) Индивидоцентризм породил интеллектуальную гейм-литературу, которая взялась осваивать опустевшие территории милосердия, любви, «как бы» гуманизма.

Сегодня главным героем стал тот самый «маленький», ничтожный в культурном отношении человек с большими индивидоцентрическими амбициями. Русская литература утратила свой элитарный характер, а вместе с ним и мировое лидерство (ибо это было прежде всего духовно-художественное, а не абстрактно-художественное, мировое лидерство), и со своими маленькими героями, едва различимыми целями и заимствованной у корифеев «литературы ни о чем», гейм-литературы, эстетической палитрой превратилась в литературное захолустье, местами постмодернистское, местами реалистическое, а местами попросту стилистически невнятное (порой рябенько-пестрое, иногда лоскутно-яркое, иногда никакое). Россия встала в ряд приличных стран, где иметь приличную литературу считается

неприличным. Стали «как все», что так раздражало мыслящих классиков «золотого века» и, соответственно, их героев – Чацкого, Онегина, Печорина...

Таким образом, литература социоцентрического типа – это литература регламента и порядка, литература героики; литература индивидоцентрическая – это литература тотально ироническая, и в данном смысле деконструктивная (это, в частности, относится к пост-модернизму); литературы *персоноцентрического* (личностного) типа пока еще нет, и неизвестно, будет ли она вообще. Редчайший образец подобной литературы – «Евгений Онегин» А.С. Пушкина. В плане духовной стратегии и, следовательно, стратегии художественной типизации, литература персоноцентрическая представляет собой синтез социоцентрического и индивидоцентрического начала, попытку найти гармоничный идеал, где общественное не отвергается огулом как насильственный регламент и порядок в отношении человека, но оценивается сквозь призму личности. Гармония (хочется сказать: идиллическая гармония) общественного и личного начал на основе сложного, диалектического в своей основе мировоззрения – таков пафос литературы «культы личности».

А чем, собственно, отличается *личность* (средоточие культурной тенденции – персоноцентризма) от *индивида* (тенденции антикультурной – индивидоцентризма, эгоцентризма)?

Коротко можно ответить так: между ними – пропасть, располагающаяся в узеньком пространстве, отделяющем разум от интеллекта. Иной тип управления информацией – и возникает пропасть.

Личность является моментом целого, она аккумулирует в себе все свойства целого и, вследствие этого, связана с миром отношениями, которые выстраиваются на принципах тотальной диалектики. Понять личность – распутать ее сложные взаимоотношения с миром. Природа личности – тотальность, космичность, объективность. По отношению к культуре это сказывается в том, что личность соотносит все свои поступки с Высшими Культурными Ценностями, руководствуясь при этом разумом. Таким образом, личность является целостной информационной структурой, где витальное (бессознательное) познается ментальным (сознательным), хотя и не подчиняется ему непосредственно. Личность – это информация, структурированная в законах; познай себя – девиз личности.

Индивид же как информационная структура порожден центробежным началом; это уже не момент целого, а только часть последнего; это уже не единица космоса с многомерными связями-отношениями, а пуп земли, начало начал, – карикатурно выпяченная точка отсчета, вокруг которой, по щучьему велению, вертится вся вселенная. Индивид соотносит свои поступки с желаниями и хотениями, издеваясь над разумом при помощи интеллекта. Иными словами, перед нами феномен произвольной абсолютизации, произвольного перекраивания структуры вселенной под свои прихоти – феномен абсолютизации субъективного. «Закон» (девиз) индивида: вижу не то, что есть, а то, что хочу видеть. Понять такого человека-индивида – значит, уяснить себе, что он руководствуется исключительно собственными ощущениями, прикрываясь интеллектом. Он не познает, а приспособливается – прежде всего к тому, что не способен познавать.

Язык личности – разум, язык индивида – чувства. Личность – субъект разумного типа управления информацией; индивид – объект бессознательного приложения бессознательно добытой информации (и интеллект многократно усиливает воздействие бессознательного).

Наконец, роковой нюанс: личность (дитя культуры) распознает в себе индивида (детища натуры) и выстраивает с ним отношения «по вертикали»: сверху – вниз. Личность «работает» над гармоничными отношениями с индивидом. Именно индивидом прирастает «богатство» личности.

Индивид же «предчувствует» саму возможность дорасти до личности (до верхнего информационного этажа) как вражескую интригу, направленную на самоотрицание индивида, и потому отрицает информационную структуру личности как высшую фазу своего раз-

вития. Наступает отчуждение от личности, и человек превращается в собственного врага. Для человека-индивида «быть» означает «не развиваться».

Таким образом, индивид и личность представляют собой модусы природы и культуры, и отношения их – это отношения ценностных парадигм, но не отдельно взятых субъектов. В этой связи стоит разграничить индивид и личность по культурным меркам (функциям). Индивид является субъектом цивилизации; субъектом культуры является личность.

С этой точки зрения индивидоцентризм в литературе – это культурное обслуживание «натурного», бессознательного.

Кстати сказать, в «Евгении Онегине» дана блестящая формула индивидоцентризма:

А нынче все умы в тумане,
Мораль на нас наводит сон,
Порок любезен – и в романе,
И там уж торжествует он.

Почему же «порок» (мораль индивидоцентризма) «торжествует»?

Именно потому, что «умы в тумане» (хотя шустрому интеллекту кажется, что он все раскрепостил, то есть сделал порок «любезным», нормальным). С этой точки отсчета все и начинается, чтобы ею же и закончиться.

Строго говоря, развитие интеллекта, пусть в варианте даже и индивидоцентрическом (что прикажете делать, если нет пока иного?), также следует если не приветствовать, то оценивать правильно. Конечно, пусть цветут сто цветов; конечно, пусть культивируется ощущение свободы, возникающее при создании, чтении и преподавании литературы. Но сто цветов – в рамках одного цветника; свобода, ограниченная рамками необходимости.

Лично у меня давно зреет ощущение, что более несвободных людей, нежели «свободные художники», то бишь писатели и поэты, найти трудно. Они тянутся к классике, и правильно делают, поскольку реальной альтернативой ей выступает индивидоцентрический «бред»; но за все в жизни надо платить: хочешь быть свободным художником, вольным стрелком – заступай на службу. Выбирай, к чему лежит душа: к брюху или голове?

С точки зрения культуры, выбор, возможно, не столь одиозен и категоричен, однако не менее жесток: субъекту художественного творчества надо выбрать тип управления информацией: от ума, сознания – или от психики, вооруженной интеллектом.

Общество, к сожалению, сопротивляется не только индивидоцентрическому, но и персоноцентрическому началу в культуре, безжалостно и варварски путая сами понятия («умы в тумане!»). Все, что компрометирует любезную сердцу категоричность героики, автоматически становится оппозиционным общественному. Повторим: прав личности, основанных исключительно на диалектических нюансах, сегодня нет, следовательно, нет и гармонической стратегии художественной типизации. Евгений Онегин – до сих пор благополучно лишний, как лишней является вся литература, облюбовавшая проблемное персоноцентрическое – трагикомическое! – поле «горе от ума». Защищается «лишний герой» трагиронией.

Вот почему кризис в развитии литературы является моментом отражения иного, глобального кризиса, суть которого заключается в смене культурных парадигм, в смене ценностной ориентации в масштабах всего человечества. Вектор развития культуры – от социоцентризма к персоноцентризму. Настаивать на абсолютизации героического и бесконечно воспроизводить тип Тараса Бульбы – дело, конечно, в свою очередь героическое, но тупиковое. Таковую литературу и приткие интеллектуалы, и даже уважающие в себе личность, будут читать все меньше и меньше. Тут дело в логике вещей: дело в том, что в принципе читать литературу, то есть приобщаться к способу духовного производства, – значит, все больше и

больше становиться личностью. В жизни сегодня быть личностью – значит, быть аутсайдером. Зачем читать? Тут претензии не к читателям, а к цивилизации.

Все дело в том, чтобы вовремя определиться с альтернативой: культурная перспектива не за индивидоцентризмом, а за персоноцентризмом. Последний представляет собой совершенно особую культуру, где господствуют свои герои, типы конфликтов, наконец, категориально-понятийный аппарат, обслуживающий эту ментальность. Особая культура, культура прав личности, требует особого языка. Духовный выбор человечества лежит в трех – не в двух! – плоскостях, а именно: в плоскостях индивидоцентризма, социоцентризма и персоноцентризма (что является своеобразной проекцией информационных уровней «тело – душа – дух»). В конечном счете, мы выбираем не литературу, а позицию, с которой оцениваем литературу.

Подытожить можно следующим образом: плачут и ненавидят герои, смеются индивиды, а личности думают. Современная литература же сужает выбор до жесткой альтернативы: пафосные страсти или насмешка надо всем на свете, героизм или антигероизм, социоцентризм – или индивидоцентризм. Разумеется, в такой ситуации выбор очевиден (с точки зрения интересов государственников или антигосударственников). Однако он вовсе не очевиден, если учесть, что мы в упор не замечаем личность (с ее специфическим пафосом: осмысливать все на свете), отождествляем ее с индивидом.

Мы живем в переломную, гибкую, динамичную эпоху, однако динамизм, не ставший предметом осмысления, – это форма суеты, рождающей индивидоцентризм. Ergo: надо поспешать медленно. Для человека мыслящего всегда есть выбор в пользу гуманизма, и литература – дитя выбора, осознанного или неосознанного.

Мы пока сами не вполне представляем, как и в каком направлении развивается литература сегодня. Возможно, впервые перед литературой встали задачи, которые средствами литературы, средствами приспособления, не решаются. Вот почему литература, как и все иные формы психо-идеологического приспособления (религия, мораль, искусство и т. д.), начинает обороняться от разрушительных перспектив (впереди ведь, как известно, смерть героя, смерть автора, смерть романа...), то есть тянуть назад, в старые добрые времена. Поскольку в этом сопротивлении много здорового консерватизма, постольку движение вспять можно считать прогрессивным; однако героический девиз «вперед, в прошлое» (или «назад, в будущее»: кому что нравится) – это, что ни говори, не решение проблемы гуманизации человека. По большому счету – это уклонение от решения проблемы.

Как только индивидо-, социо- и персоноцентризм предстанут сторонами гармоничной целостности, личностного пространства, организованного в том числе на социальном и индивидуальном уровнях, начнется новая эпоха. Но это из области идеалов, если не иллюзий.

Реальный выбор литературоведов сегодня не просто в том, какую литературу предпочесть и предложить обществу в качестве культурных ориентиров, но прежде всего в том, с каких позиций это делать. Мы не можем позволить себе роскошь культивировать только «близкую по духу» литературу. Это привилегия читателя, но не профессионала-литературоведа. Мы должны изучать все, достойное внимания, однако делать это с определенных позиций. С каких? Здесь выбор такой: либо социо-, либо индивидо-, либо персоноцентризм. На повестку дня преподавания литературы выносятся преподавание перспективной литературы, литературы, – той, которой пока еще нет. Надо творчески создавать ситуацию, когда социоцентрическая классика работала бы на персоноцентрическое будущее: в этом и заключается самое действенное противостояние индивидоцентризму. Увидеть в личности относительное героическое начало и заставить его работать на личность – это и значит быть умнее сегодняшней литературы.

Итак, если говорить об опережении, то надо уже сегодня ориентироваться на персоноцентризм, которого пока еще нет, то есть в социоцентрической (и, разумеется, индивидоцентрической) литературе находить вкрапления персоноцентризма. И с этих, а не с собственно социоцентрических позиций, противостоять индивидоцентризму. Тут требуются особая одаренность и особое искусство литературоведа.

Я вовсе не утверждаю, что литература индивидоцентрической направленности не явила миру высоких образцов; явила, явила, еще как явила, один Набоков чего стоит. Речь о другом. Речь о том, что у литературы такого типа нет культурной перспективы. Есть прошлое и вялотекущее настоящее, но нет будущего. Если уж по гамбургскому счету, то и такая литература питалась ресурсами персоноцентризма, чем же еще. Именно так: персоноцентризм был и остается скрытой составляющей индивидоцентрической и, чего греха таить, социоцентрической литературы. Любой литературы. В «Капитанской дочке» гораздо больше «Евгения Онегина», нежели в «Евгении Онегине» – «Капитанской дочки». В этом контексте выражение «Пушкин – это наше все» начинает обретать смысл – за исключением того пустячка, что Пушкин здесь не при чем.

Именно особый модус персоноцентрической валентности позволил вольной иронической индивидоцентрической литературе обрести оригинальный культурный статус. В данной книге это проиллюстрировано на множестве конкретных примеров.

Да, личности, ориентированной на духовную элитарность, избранность, сегодня в литературе нет. Но персоноцентрическую валентность отменить невозможно. И не Пушкин, конечно, ее придумал; он воплотил то, что существует объективно. Обратим внимание: исчезла личность – и на ее месте образовалась глобальная Пустота.

Именно пустота стала знаковым явлением, знаком сегодняшней «культуры» или, если хотите, ее сакральным символом. Серьезные писатели не гнушаются на разные лады писать о пустоте, что несколько не порочит их репутацию; напротив, придает им культурного веса. О натурально-брутальной пустоте пишет Нобелевский лауреат Елинек; о милосердии, призванном хоть как-то прикрыть срамную пустоту, пишет Улицкая; травкой-муравкой пытается завуалировать отсутствие личности в романе М. Шишкин; ни о чем пишет Акунин, а также целый легион иже с ним. О чем пишет В. Сорокин? О г...? Как бы не так: это всего лишь квинтэссенция пустоты, метафора нутра человеческой жизни, которая превращается в эмоционально-психологическое вещество. О том, чего нет и в принципе быть не может, о чем следует не всуе, а с чувством, с толком – о высших, ну, просто Самых Высших Силах, таинственных и неспостижимых, – сегодня не пишет разве что ленивый конъюнктурщик. Пустота становится культурной категорией, в которую проваливаются все. Уважающий себя человек сегодня может писать исключительно о пустоте.

Ибо: о чем же еще?

Личность, как мы уже сказали, перестала быть структурным элементом содержания, просто перестала быть, поэтому она в лучшем случае являет собой ипостась пустоты. Все множится на ноль и вследствие такой нехитрой математической манипуляции аннигилируется. Философский результат подобной операции – искомое «ничто».

Вовсе не случайно роман Виктора Пелевина «Чапаев и Пустота» стал в современной литературе одним из лучших и, что важнее, типичным благодаря своей уникальности.

Или личность – или пустота.

В современной литературе подспудно пульсирует вытесненная в бессознательное, отравленная идеологическими ядами мысль-заря – дайте Личность, подарите смутно присутствующий в культурной памяти «взлет свободной мысли»! Но только подспудно, обертонами, вокруг да около. И, что характерно: не с позиций личности, а с далеких от личности индивидоцентрических позиций раздается самый сильный художественный голос: взыскую личность. Чем дальше от личности – тем больше ощущается потребность в ней.

«Пушкин – это наше все» давно уже следует понимать не как оговорку тоталитарно устроенного сознания, не как вызов свободному, потому как безответственно мыслящему, наполненному пустотой индивиду (и, соответственно, не как повод для набившего оскомину стеба), а – как момент культурного дискурса «личность – это наше все». Если угодно, как лозунг диктатуры культуры – феномена глубоко консервативного и глубоко диалектического, озабоченного вечными ценностями, и потому вечно противостоящего, с одной стороны, поверхностной социальности (в облике героическом угрожающей личности с глубоко моральных, фундаменталистских позиций), а с другой – индивидоцентрической пустоте (излюбленная маска которой – ирония, уничтожающая личность вседозволенностью безнравственности и запрещающая только одно: мыслить).

Так стыдливо, коряво, через заросшие травой-муравой пни-колоды мифов, которыми заторено пространство пустоты, русская литература тянется к своим истокам.

И в данном случае правильно делает – потому что это путь в будущее.

Литература

1. Культурология. XX век. Т.1. – СПб.: Университетская книга, 1998. – 447 с.
2. Основы теории литературно-художественного творчества. Пособие для студентов филологического факультета. – Минск, БГУ, 2010. – 216 с.
3. Пелевин В.О. Чапаев и Пустота. – М.: Эксмо, 2008.
4. Платон. Законы. – М.: Изд-во «Мысль», 1990. – 832 с.

Культурное величие М.А. Шолохова

1. «Шолоховский вопрос» как модель мифотворчества

М.А. Шолохов – автор великого романа-эпопеи «Тихий Дон». Сомнений в том, что «Тихий Дон» является выдающимся по своим художественным достоинствам произведением, практически ни у кого из серьезных исследователей нет. Но именно это обстоятельство парадоксальным и отчасти роковым образом отразилось на творческой судьбе Шолохова.

Существует круг людей, как правило, имеющих отношение к литературе (писатели, критики, литературоведы), которые не признают М.А. Шолохова автором «Тихого Дона». Те, кто отказывают одному из ярчайших русских писателей текущего столетия в авторстве, делают это, по сути, на основании того, что величие эпоса якобы совершенно не соответствует культурному оснащению творца. «Мальчишка», не имевший за плечами обычных для интеллектуалов университетов (доставшаяся в удел юному энтузиасту своеобразная «школа жизни»), разумеется, в этом контексте рассматривается как довод в пользу его невежества), не имевший ни достаточного времени, ни надлежащих условий для систематического образования... Словом, все предпосылки, чтобы не написать шедевр, – налицо.

А он взял – и написал? Возможно ли сие? Этого не может быть, потому что не может быть никогда и ни при каких обстоятельствах.

Природа сомнений, переходящих в агрессивное неприятие одной из ключевых фигур современной русской литературы, стоит того, чтобы в них разобраться.

В основе сомнений лежит «несомненное» противоречие. Роман-эпопея по самой жанровой своей природе «замешан» на глобальной концепции того рода, которые принято называть философией истории, на концепции объемной, универсальной, опирающейся и на постижение потаенных пластов души человека, и на знание национальной психологии, и на эрудицию в вопросах собственно исторических. В конце концов – на тот же жизненный опыт, который мало обрести, его надо пережить, осмыслить, выстрадать убеждения. В противном случае жизнь так и останется пусть и уникальным, но все же невостребованным литературным «сырьем», материалом, овеванным духом приключений «лихого хлопца», не более того. Нужен фокус, нужна мировоззренческая позиция просвещенной личности, ориентирующейся в сложнейших духовно-психологических и исторических проблемах. Форсирование неспешного (по определению) духовного движения – вещь очень сомнительная. Был ли готов Шолохов по совокупности нравственно– психологических, интеллектуальных, житейских и иных предпосылок к подлинному творческому подвигу?

Для тех, *кто не верит, не может поверить* в подобные «чудеса», ответ очевиден и не требует никаких доказательств. В силу доверия собственному житейскому и творческому опыту, в силу здравого смысла. Просто потому, что так не бывает.

Таким образом, осознанные и бессознательные моменты опорной «концепции» инициаторов и возбудителей «шолоховского вопроса» могут быть сведены к феномену *психологической установки*. В подобном случае ни компьютерный анализ «Тихого Дона», ни найденная рукопись, подтверждающие авторство Шолохова, не являются достаточными и убедительными аргументами. Вера живет не благодаря и не вопреки доказательствам; она вообще порождена не ими, а определенными потребностями.

На первый взгляд, ретивым разоблачителям классика, адвокатам самоочевидной истины трудно что-либо противопоставить. Разве что соизмеримый контрпсихоз и бум. Но это означало бы перевести дискуссию исключительно в психологическую плоскость, психологизируя и без того начиненную страстями проблему. Полемизировать с иррациональными

в своей основе доктринами логикой рациональных аргументов – дело заведомо неблагодарное: мало того, что оппонент тебя в любом случае не услышит, ты же и окажешься в смешном положении, поскольку сражаешься с тем, чего нет, с миражами и фантомами.

В таком случае имеет смысл не ввязываться в обмен аргументами и контраргументами (сам факт дискуссии как бы легитимизирует антишолоховскую лжеверсию, придает несуществующую важность и весомость позиции тех, кто с «фактами в руках» развенчивает «сотворенного» кумира), а посмотреть на ситуацию с иной стороны.

Факт становится или не становится аргументом только в смысловом контексте концепции. Попытаемся рационализировать означенную психологическую установку и выявить ее концептуальную основу, позволяющую усомниться в любом непреложном факте, исказить самые бесспорные реалии до степени «наоборот».

Молодому Шолохову (автор издал первую и вторую книги «Тихого Дона» в возрасте 24 лет) предъявляют требование, которому не соответствует, да и не может соответствовать ни один ярко выраженный художественный гений. Вопрос, вольно или невольно, сводится к тому, насколько готов или не готов был будущий летописец исключительных по своей важности для судеб нации событий к сотворению собственной историософской теории.

Но Шолохов не создавал свою версию философии истории как таковую. Он создал художественный эпос, в котором эта концепция «растворена», присутствует; вместе с тем судить эпос надо не по законам концепции, а по законам эпоса. Эпос – отнюдь не является иллюстрацией концепции (которую, возможно, было бы слишком легкомысленно приписывать столь юному самородку-философу), а формой существования художественной модели, которая имеет и сложный концептуальный, идейно насыщенный аспект. Модель, имеющая философский план, и собственно философский план – не только не одно и то же, но принципиально разные вещи. Объяснимся.

Претензию к Шолохову можно сформулировать в форме вопроса: отдавал ли себе отчет новоявленный гений, осознавал ли, какой глубины идейная концепция лежит в основании его созданного великим трудом художественного творения? Или: способен ли был Шолохов в абстрактно-логической форме изложить и концептуально увязать («просопрягать», как сказал бы его непосредственный «эпический» предшественник Л.Н. Толстой) те истины, которые он оживил художественно?

Подразумевается – нет, и на этом основании решительно отлучают реального автора от созданного им детища.

Эта проблема – вечный пробный камень для литературоведа. Претензию к Шолохову с равным успехом можно было адресовать и Пушкину, автору «Евгения Онегина» (мера художественной одаренности гения, начавшего свой в высшей степени концептуальный роман, когда ему еще не исполнилось 24 лет, – просто запредельна для нормального человеческого сознания), и Лермонтову, автору «Героя Нашего Времени» (законченного в 25 лет). Примеров – достаточно. Шолохову, очевидно, не прощается не столько гениальность, сколько ее идеологическая направленность, как это часто бывает.

Вернемся, однако, к корректности «претензии». С подразумеваемым «нет» не все так просто. Совершенно верно: нет, Шолохов не мог осознавать в полной мере значения той художественной модели, того – без скидок – философского полотна, которое сотворено было его гением. Значит ли это, что такую неспособность художника слова можно рассматривать как аргумент в пользу его неавторства (и, естественно, неизбежного «плагиата»)?

Тысячу раз – нет.

Чтобы понять логику претензии и ее изначальную каверзность, надо разобраться (хотя бы бегло, на уровне тезисов) в природе художественного сознания.

Существует два типа сознания: *моделирующее* и *рефлектирующее*.

Первое способно образно-модельно воспроизводить мир, в бесконечных вариантах и вариациях реализуя свою творческую природу. Такое сознание «мыслит» наглядно-конкретными моделями, и оно призвано не понимать и объяснять, а именно моделировать, т. е. «показывать» целостные, неделимые клубки смыслов, выводимые из моделей-картин.

Второе сознание ничего не создает, оно исключительно анализирует, т. е. умозрительно разлагает всевозможные «модели» на элементы с последующим умозрительным же синтезом. Именно это сознание и «выводит» смыслы из моделей, выявляя их внутреннюю согласованность, доходящую порой до степени концепции.

В «чистом виде» эти два типа сознания не пересекаются, однако в чистом виде они на практике и не существуют. В различной степени одно сознание присутствует в другом. Это возможно потому, что *рефлектирующее сознание возникло на основе моделирующего*. Конкретно-образное мышление с течением времени становилось символическим (символ – уже обобщение целого класса предметов и явлений), символ же, в свою очередь, смог превратиться в нечто себе противоположное: в абстрактное понятие.

Символический образ и понятие – это не просто два различных способа мышления, они выполняют совершенно разные функции. Отсюда – абсолютно разные возможности в отражении и познании мира. Творческий гений может *изобразить* все, не обязательно при этом осознавая и понимая (отдавая себе отчет, т. е. рефлектируя) смысловую логику картин. Интуитивно поставленные в определенную зависимость отношения внутри художественной модели создают впечатление мощи интеллекта. На самом деле – это прежде всего *изобразительно-выразительная мощь*, креативные потенции моделирующего сознания, часто беспомощного в объяснении того, что оно «натворило».

Таковы *гносеологическо-психологические предпосылки* всякого значительного художественного феномена – вопрос, относящийся к философии и психологии творчества. Если иметь в виду специфику моделирующего сознания, можно понять, как молодой человек сумел интуитивно «постичь» сложнейшие смыслы бытия. Моделирующее сознание подспудно вбирает в себя логику взаимоотношений разных сторон жизни, пропитывается ею, а потом умеет ярко воспроизвести ее. Такое сознание «чувствует» и «ощущает» гораздо больше того, что оно «понимает». Жадно напитываясь картинами и образами, творческое сознание может «взорваться» и породить самые глобальные модели. В этом и состоит отличительная черта художественного слова. (В данном контексте, заметим, школа жизни, пройденная Шолоховым, в определенном смысле стоит многих университетов; именно биография, подобная шолоховской, может выступить непосредственным фактором творческой активности.)

Рефлективный же комментарий модели уже вскрывает и объясняет как суть изображаемых феноменов, так и суть самого творческого процесса изображения.

Остается добавить, что моделирующее сознание функционирует на базе *психики*, рефлектирующее – *сознания как такового*.

Намеренное (или ненамеренное) смешение таких, казалось бы, академических категорий, как типы сознания, следует расценивать как намеренное (или ненамеренное) запутывание проблемы с последствиями серьезными и вовсе не академическими.

Писатели и поэты неоднократно «проговаривались» по поводу специфики художественного творчества, предлагая ключ к верному истолкованию самих себя. Вот одно из самых впечатляющих и ярких свидетельств:

Стихи растут, как звезды и как розы,
Как красота – ненужная в семье,
А на венцы и на апофеозы —
Один ответ: – Откуда мне сие?

Мы спим – и вот, сквозь каменные плиты,
Небесный гость в четыре лепестка.
О мир, пойми! Певцом – во сне – открыты
Закон звезды и формула цветка.

М. Цветаева

«Во сне» – означает: бессознательно, без ведущего участия рефлектирующего сознания. Возможно ли постигать «законы», «формулы» и концепции и при этом как бы не замечать свои «открытия»?

Сон разума – способствует рождению смыслов, к которым разум, монопольный смыслопроизводитель, как бы непричастен?

Вполне возможно, если учесть диалектику взаимодействия разных уровней единого сознания.

Как видим, степень сопричастности разума к художественным концепциям, да и вообще закономерности функционирования художественного сознания – достаточно тонкая материя для того, чтобы привлекать в эксперты всех и каждого и с «наглядной очевидностью» демонстрировать «всем» невозможность того, что не может быть никогда. Апелляция к неискушенному в вопросах психологии творчества сознанию – механизм (в основе которого – трюк), превращающий литературный факт в общественно весомый, «содержательный» миф.

Можно сколько угодно иронизировать по поводу неспособности (или удивительной способности) гения не ведать, что он творит, но факт остается фактом: художник даже уровня и класса Шолохова выступает прежде всего и главным образом как творец, но не как аналитик своего творчества. Насколько корректно в таком случае предъявлять ему вышеприведенную претензию? Может ли сама такая претензия выступать аргументом в споре об авторстве?

Однозначно: не может.

Если такая претензия несостоятельна по существу (а не по субъективно-психологическому ощущению), если «мальчишка» Шолохов, не кончавший университетов, все же мог написать роман тогда вопрос об авторстве следует переводить исключительно в сферу «фактической» (без психоидеологической подоплеки) аргументации. А с фактами справился даже компьютер. Вопрос должен быть снят. Но...

Не было бы у шолоховского вопроса психологического измерения – не было бы и самого вопроса. Он бы просто «провис», не находя опоры в массовом сознании. Иррациональная основа – лучшая почва для «вопросов». Мы имеем дело не столько со спорными фактами, сколько с *мифом*, для возникновения которого всегда необходима аура загадочности, содержащая возможность психологически убедительного «разоблачения» (или, напротив, возвеличивания).

Тут-то закономерно возникает встречный вопрос: кому выгодно?

Всякий общественно сколько-нибудь значимый миф неизбежно превращается в фактор идеологии и политики, и эксплуатацией его начинают заниматься люди так или иначе ангажированные. Именно в этом и ни в чем ином следует искать истоки удивительной живучести «проблемы», которой, при ближайшем рассмотрении, не существует.

Но нет худа без добра: наличие «проблемы» само по себе свидетельствует о том, что мы имеем дело с потрясающим художественным феноменом – феноменом Шолохова.

А к мифам, по большому счету, надо относиться как к неизбежным спутникам всякой национально представительной фигуры, особенно сегодня, когда мифотворчество при фантастической эффективности современных СМИ индустриализировано и поставлено на поток.

Шумные мифы минутся, а «Тихий Дон» останется.

2. Самый русский роман («Тихий Дон»)

1

Чтобы ответить на вопрос, почему шолоховский роман является «самым» русским, следует выяснить, что мы будем иметь в виду под качеством «русский».

Русский роман, кроме того, что он написан о русских и на русском языке, воплощает в себе особую модель отношений человека с самим собой, другими как микросредой и, наконец, типом социума (макросредой) со своими традиционно сложившимися ценностными установками («в старину было, а нам – к старине лепиться»), которые реализуются также в отношениях с собой и другими.

Русский – это тип отношений, где преобладает регуляция не «от ума» (умом – не понять), а «от души», от широкой и размашистой душеньки, где стремление к справедливости важнее принципа сиюминутной, и даже долгосрочной выгоды. Жить «от души» – значит от психики с ее главенствующим императивом «приспосабливайся, а не преобразовывай, верь, но не познавай».

Однако широкая душа – это уже умная, чуткая душа, в какой-то степени опробовавшая узду рефлексии, уже догадывающаяся, что ум и есть условие сохранения и развития души, а потому тянущаяся к разуму и одновременно презирующая его «логику». Вот такое смутное пограничье, маргинальность при отчетливой доминанте все же иррационального («азиатского») начала и есть русский путь и русский способ освоения действительности. Если его опозитизировать, то получим «Россию – Сфинкс», в которую «можно только верить» и т. д.

«Тихий Дон» – далеко не первый русский роман, однако описанная архетипическая модель стала в нем самоценным зерном смысла. Собственно, ради этого и писался роман, что было бы прежде всего продекларировано, если бы роман писался умом. Но «роман» – это еще и русский, художественный способ думать и познавать (поэтизация этого способа – гибридная форма «роман в стихах»). Говорится одно, а сказывается другое. Вот то, что «сказалось» в романе помимо воли и сознания автора, тот замысел, который, возможно, не был ясен самому творцу (хотя он и только он мог реализовать его), и будет нас интересовать. Русское можно познать только нерусским, рационально-аналитическим способом, при этом надо носить русское в душе, иначе анализ будет скользить по поверхности, схематически окольцовывая «общие» смыслы. Короче говоря, общий аршин – к уникальной душе.

2

Русские любят романы в стихах и поэмы в прозе. Начало «Тихого Дона», да и многие фрагменты этого эпохального полотна, есть не что иное, как эпопея в стихах. В приводимом отрывке повествователь, комментатор русского пути, роняет поэтическую слезу. (Подобного рода фрагменты, заметим, выполняют функцию своеобразных лирических отступлений, сообщая «суровой прозе» поэтическое начало.) «Мелеховский двор – на самом краю хутора. Воротца со скотиньего база ведут **на север** к Дону. Крутой восьмисаженный спуск меж замшелых в прозелени меловых глыб, и вот берег: перламутровая россыпь ракушек, серая изломистая кайма нацелованной волнами гальки и дальше – перекипающее под ветром вороненой рябью стремя Дона. **На восток**, за красноталом гуменных плетней, – Гетманский шлях, полынная проседа, истоптанный конскими копытами бурый, живущий придорожник, часовенка на развилке; за ней – задернутая текучим маревом степь. **С юга** – меловая хреб-

тина горы. **На запад** – улица, пронизывающая площадь, бегущая к займищу.» (Цитируется по изданию: Собр. соч. в 8 томах. – М., Изд. «Правда», 1980.)

Перед нами хорошо обжитая вечность. Изысканная звукопись в сочетании с оригинальной метафорикой и лексикой придают лиро-эпическому зачину терпкий колорит. Сдержанный, размеренный синтаксис словно бы «гасит» страстно трепещущую интонацию. Еще ничего не произошло. Но уже чувствуется, что на этом клочке Земли, географически осененном крестом, будут разворачиваться вселенской значимости события.

По сути, это стихи в прозе. Но лирическими средствами эпопею не создашь. Необходимы еще те поэтические элементы, которые приспособлены в художественных произведениях под передачу преимущественно мысли. В первую очередь – расстановка персонажей, сюжет, предметные и речевые детали, не говоря уже о «чистой» рефлексии героев.

Нас будет интересовать то, что можно было бы назвать **ситуацией**, а именно: тип конфликта, диктующий подбор персонажей по «амплуа» и намечающий взаимоотношения между ними. Нам важно уяснить точку отсчета, увидеть некое предварительное смысловое соотношение, баланс идеологических противовесов – архетип, определяющий все остальные архетипы, если угодно. Так понятая ситуация будет определять сюжет и архитектуру эпопеи.

Прежде чем поместить Григория Мелехова между двух мировоззренческих, точнее, идеологических правд, «красной» и «белой», автор-повествователь заставляет гришкино сердце разрываться между «порочной», а потому неотразимо привлекательной, красотой Аксины Астаховой (воистину красной девицей) – и полной чистой (белой) непорочной добродетели, «чистой внутренней красоты» Натальей Мелеховой. Если ты «чжигит» и казак, и в тебе играет кровь с молоком, и любишь ты жизнь и любовь – как устоять супротив чар «крупного, полного тела» Аксины, да «пухловатых», «чуть вывернутых губ», да «полымя черных глаз»? Вот рядоположающее сопоставление: «Ветер трепал на Аксины юбку, перебирал на смуглой шее мелкие пушистые завитки» – «Завитушками заплясала люлюкающая за кормой вода» (кстати сказать, у Григория тоже были «завитки», только «жесткие, как конский волос»). Аксины не просто «распроцерт»-баба, но стихия, непосредственное продолжение природных сил и чар. У «ленивой волны» и «студеных ключей» (тех самых, что «со дна меня, тиха Дона» – см. эпиграф) искала и сама Аксины излечения от «поздней горькой» бабьей любви, что цветет «не лазоревым алым цветом, а собачьей бесилой, дурнопахнущим придорожным». В романе очень многое «запаралелено» с природой, но Аксины даже и не выделена из нее.

С другой стороны, если ты мужчина, надежда и опора, можешь ли ты вероломно отвергнуть мать своих детей, разрушить дом и семью, легкомысленно замахнуться на вековые уклад и традиции казачества?

И Гришка запутался – не потому, что он не знал, чему отдать предпочтение, не мог разобраться, где более справедливости, а потому, что душа его оказалась способной вместить относительную правду разных отношений. Он понимал, что он должен делать, и вместе с тем остро чувствовал: охота пуще неволи. Широта натуры сгубила Григория. Сузить бы Григория Пантелеевича ради его же жизнеустойчивости – так ведь на «узком» эпопею не создашь.

Живя с женой другого или уходя с Астаховой от «венчанной» жены, он поступал аморально, но небезнравственно. По-своему он был прав, как бывает право сердце, которому не прикажешь. «Если б Григорий ходил к жалмерке Аксины, делая вид, что скрывается от людей», – «хутор поговорил бы и перестал». Но «вязало их что-то большое, не похожее на короткую связь, и поэтому в хуторе решили, что это преступно, безнравственно». Любовь – преступна, а короткая связь – нет. Отчего же? Не оттого ли, что в интрижке с жалмеркой нет «ничего необычного, хлещущего по глазам», что это свидетельство обычной челове-

ской слабости, а вот в любви есть сила и вызов? Общество не прощает тех, кто вольно или невольно возвышается над ним, кто не такой, как все. Не случайно «мелеховский двор – на самом краю хутора». (Еще дед Григория, «бирюк» Прокофий, наперекор всем обстоятельствам истово любил свою иноземку-жену, пленную турчанку.)

Живя с Натальей и любя Аксиныю – он вновь попадал в ситуацию, когда любой выход из нее чреват был непосильными для него жертвами. Вот гениально прочувствованная модель: и в Аксиные, и в Наталье было то, без чего Григорий не мог жить полноценной жизнью; однако совместить их – значило обречь себя на невыносимую пытку, ибо натура требовала совмещения противоположностей и одновременно не принимала скандальность их совмещения.

И Гришка чисто по-русски выходил из положения: бросался из крайности в крайность. Любой квалифицированный психолог сегодня подтвердит вам, что подобную ситуацию сердцем, душой, интуицией, эмоционально-психологическим штурмом – конструктивно не разрешить. Наживешь еще большую беду. Необходим труд мысли, а потом уже и в связи с холодным расчетом – труд души. Григорий обречен был на катастрофу потому, что стремился поступить «по совести» в ситуации, где он так или иначе был бы «преступником». Безумству первобытно искренних поем мы песню...

Еще раз: проблема не в том, что Григорий встретил Аксиныю в тот момент, когда она была замужем (это значило бы, что за случайным нет закономерности, то есть глубины); проблема в том, что душа казака гениально отзывалась на противоречиво устроенный мир, оказалась вездесущей, вселенской, адекватно широкой космосу. «По совести» выделить как **лучшую** какую-либо зазнобу, каждая из которых была необходимым звеном в замысловато устроенной картине мира, – просто невозможно. Категории **лучше** – **хуже** перестают работать – и в этом ужас для широкой, но малопросвещенной души, разметнувшейся на полсвета. Высокой культуры, то есть диалектически воспитанного ума как инструмента выстраивания отношений с миром и ориентации в нем, – Григорий был лишен по определению. Такой вот, с позволения сказать, духовно-художественный эксперимент.

Для русского сознания красные и белые (или, скажем, Россия – казачество) неизбежно должны были появиться, собственно, они были всегда – на социально-психологическом и одновременно бытовом, что ли, локальном уровне. А вот как социально-политическая стихия и катастрофа «красное колесо» обрушилось как бы внезапно, словно бы ниоткуда и будто бы немотивированно. Вот если бы Аксиныя не была замужем... Вот если бы не было первой мировой войны... Войны бы не было, а куда девать менталитет русских, который сложился к этому времени именно в таком диалектическом дисбалансе, который видел божий мир в бело-красной гамме? Или – или... Сцен дичайшего и необузданного насилия в жизни вполне мирной предостаточно в честном романе.

«Тихий Дон» – о вечном, о русском как таковом. Кстати сказать, батюшка Дон, Дон Иванович становится и метафорой широко и могуче раскинувшейся русской души, русской натуры, то неукротимой, то ласковой, то величавой, обманчиво «тихой», и, что бы там ни было, неисчерпаемой и неиссякаемой. События эпопеи происходят на Дону, на дне души. Мы не станем разбирать красно-белую аргументацию. Всякая отдельно взятая идеология самодостаточна для ее апологетов и ущербна до самоочевидности для врагов. В чужом глазу соломинку – это об идеологах. Важно не чья идеология оказалась более верной (не забудем: у нас есть «незаметное» преимущество судить из относительной глубины исторической перспективы), а то, что Григорий чутко улавливал главный посыл, «правду» «красной» или «белой» модели мира. Он не мог отказать в правоте ни тем, ни другим – хотя прекрасно видел кровавые «издержки», которые предпочитали не замечать горячие головы из ортодоксальных непримиримых. Он был «на грани в борьбе двух начал, отрицая оба их». Естественно, и те, и другие упрекали его в непоследовательности: «ты на холостом ходу работаешь. Куда

ветер, туда и ты, как флюгерок на крыше. Такие люди, как ты, жизнь мутят!» Как и в случае с Натальей и Аксиньей, он оказался свой среди чужих, чужой среди своих. Лишний. Ну не мог он сузить свое стихийно здоровое и до болезненности склонное к справедливости мировосприятие до амбразуры одной идеологии! Правда одних не отменяла для него правду других. Никудышный из него вышел революционер. Он опять кругом был виноват. «Она, жизнь, Наташка, виноватит...» «Неправильный у жизни ход, и, может, и я в этом виноватый...»

Отношения с Натальей и Аксиньей стали предтечей или репетицией куда более кровавого и разрушительного противостояния. С личного уровня – на общественный, исторический, но ведь «механизм» освоения и совмещения противоположностей оказался идентичным. Проблема вновь заключалась в том, что Гришка влип между жерновами двух правд, в каждую из которых был впаян свой кусок истины. Выход из подобного тупика, давно известному человечеству под названием трагического, можно было искать только с помощью разума. А Гришка честно и благородно, по-русски, искал с помощью «вещего» сердца, интуиции – то есть делал все для того, чтобы трагическая ловушка сработала. Со всей душой пытался разобраться в жизни – и добился только того, что душа опустошилась: «Я сам себе страшный стал... В душу ко мне глянь, а там чернота, как в пустом колодезе...»

По большому счету, в гришкиных поисках правды отражены противоречия разумного и душевного подходов, философского и идеологического, рационального и иррационального, сознания и психики. Григорий, будучи классическим маргиналом, оказался умнее, чем было нужно для выживания, но не настолько, чтобы самостоятельно распутать клубок социально-политических, идеологических и собственно психологических противоречий. Для выживания необходима была либо психоидеологическая броня, либо интеллектуальный, философский панцирь. Он оказался лишен и того, и другого. Все это предопределило чисто русский комплекс – недоверие к разуму. «Спутали нас ученые люди... Господа спутали! Стреножили жизнь и нашими руками вершают свои дела,» – горячился Григорий, который «захворал тоской». У него «сердце пришло в смятению» и «помутилось в голове».

Как всякий русский, обжегшись на молоке, начинал дуть на воду. И все больше запутывался. Это печальный сюжет еще раннего (да, собственно, всего) Н.А. Некрасова, неплохо постигшего душу народную. Вспомним колоритное «В дороге»: «ямщик удалой» поведал барину историю о том, как обошлись господа с его несчастной женой Грушей: они дали ей образование и воспитание, обучили «разным наукам» и «всем дворянским манерам и штукам» – а потом «воротили на село». В результате: «Погубили ее господа, а была бы бабенка лихая!» Чем, спрашивается, погубили? Да вот книгами, грамотой и погубили. Все зло – от книг и умников. Появляется соблазнительная альтернатива: послать всех «ученых» к черту, и, перекрестившись, положиться на авось, как проделывали в старину деды. Тем и спасались. «В старину было, а нам – к старине лепиться...»

Однако настороженное отношение к разуму свойственно не только простому, неразвитому народу. В этой связи уместно вспомнить «мыслящих» героев Л. Толстого, которые прозревали после общения с простыми мужиками, или философствующих интеллектуалов Достоевского, заметно проигрывающих в сравнении с «положительно прекрасными» (потому что нерассуждающими, не мудрствующими лукаво) наивными персонажами. Чем больше «коварного» ума – тем вреднее это для «чистой» души: вот вечный сюжет культуры, обросший мифами и ставший «доброй» традицией.

Подозрительное отношение к разуму – это, конечно, архетип, и в качестве такового является достоянием не только «дремучей» России, но и всего остального, даже и весьма искушенного в философском отношении мира. И Шолохов явил себя как мирового уровня писатель. Не случайно Гришка оказался в неожиданном и лестном для себя контексте: его не без основания называют Гамлетом XX века.

Итак, «душевное» стремление к иллюзорному выходу из трагической ловушки и упорное незамечание света мысли – это и есть русский путь. И Григорий Мелехов – приговор и оправдание ему. Приговор – ибо путь этот не может не закончиться катастрофой, логика казацкого Гамлета, «мутящего жизнь», ведет именно к ней. Оправдание: какой же цельный кусок самобытности, не испорченной цивилизацией, сколько стихийного благородства и человечности в душах этих русских (несмотря на волчью, звероватую повадку и «огонек бессмысленной жестокости» в глазах)!

Ведь почему в России стали возможны сначала революция, а потом и гражданская война? Потому что это гришкин, бессознательный способ разрешения противоречий. В «Тихом Доне» изображены две войны: первая мировая и гражданская. И в гражданскую «эти русские» дрались с большим азартом и остервенением. Самоистребление – власть. Худшим врагом для себя стали мы сами. «Война все из меня вычерпала. Я сам себе страшный стал...» Оправдание – и приговор Григорию. Отсюда и «умом Россию не понять». А все потому, что она, дитя матушки «авось», сама себя понимать не очень-то стремится.

Те русские проблемы, которые нажил Григорий (и сам, и волею исторических обстоятельств), можно и нужно решать уже не русским путем. Пора начинать думать. Складывается впечатление, что Россия в сравнении со всем остальным «цивилизованным» миром смотрится, как подросток рядом с матерым циником. Чтобы выжить, России необходимо встать на путь прагматизма и здорового, нетлетворного цинизма. Тут сокрыт роковой нюанс: идти путем циника – не значит стать циником. Теоретически здесь есть шанс, некий третий путь (который, в сущности, может быть только модификацией всеобщего, «разумного» пути). Но это вопрос практики, а не риторики. Надо выживать. Тогда может оказаться, что Григорий Мелехов – прощание с молодостью нации, навсегда запечатленный портрет юношеской русской ментальности. (Позволим себе отступление, чтобы свести концы с концами. Известно: потри русского – найдешь татарина. В мелеховском случае казачья кровь скрестилась с турецкой. Григорий, по словам единокровного брата, «в батину породу выродился, истованный черкесюка». Зачем надо было самого русского персонажа самого русского романа делать «Турком», «черкесюкой»?

Как ни странно, это очень по-русски. Азиатское начало не только органически совместимо с русским, но оно именно подчеркивает русскость: пылкость, безрассудность, чрезмерную эмоциональность. Особый русский оказался типично русским.)

Уж если мы заговорили о типах и архетипах, следует сказать, что тип Мелехова предрасположен к культурной эволюции по двум линиям. Первая (условно назовем ее «восточной»): на широкую душу набрасывается смирительная рубашка глубокого и цепкого ума. Мы получим золотую и маложизнеспособную, но чрезвычайно привлекательную и интересную, породу «лишних» людей, рефлектирующих созерцателей, венчает которую тип, блестяще увековеченный А.С. Пушкиным в Евгении Онегине. Мелехов – это запоздавшая предтеча, так сказать, народный вариант Онегина и трагического Гамлета.

Вторая (западная) линия: представим себе суженного, прагматичного Григория Пантелеевича, бесстрастного образцового хозяина, – Дон, усохший и обмелевший, аккуратно вписавшийся в подровненные и окультуренные бережки.

Русский, разумеется, остолебеет перед неотразимостью двух правд, да так и останется, пожалуй, Гришкой.

Но можно ли быть вечно юным? Вот в чем вопрос...

3. Защита Шолохова (структура художественности «Тихого Дона»)

1

Михаила Александровича Шолохова защищать не надо. Он не нуждается ни в чьей защите, как не нуждаются в ней Данте или Л. Толстой. Защищать надо не Шолохова, а право на объективное, непредвзятое исследование темы, имя которой **феномен Шолохова**. Есть такое явление мировой художественной культуры, и оно будет существовать совершенно независимо от того, нравится это кому-то или нет. Это непреложный факт, и оспаривать его, что называется, себе дороже: тут человек даже не репутацией рискует, а судьбой.

Дело не в Шолохове как таковом, а в переоценке ценностей, совершающейся на наших глазах в русской культуре. Еще вчера коммунист и Ленинский лауреат если не укладывался гладенько в достаточно жесткие идеологические нормативы, то как-то счастливо не противоречил им, не в такой степени противоречил, чтобы перейти черту, за которой начинаются уже вражеские козни. Уже сегодня всемирно известный Нобелевский лауреат удачно вписывается в самые «продвинутые» исторические концепции, психоаналитические методики и неомифологические подходы к цивилизации. «Тихий Дон», обнаруживая свой крутой и универсальный характер, заставляет считаться с собой и демократов, и антидемократов, и псевдодемократов любой окраски и квалификации (подразумевается, конечно, что у любителей раскопать «всю правду» о великом романе и его создателе наличествует некий уровень профессиональной вменяемости и приемлемый градус здравого смысла). Шолохов как автор «Тихого Дона» и «Тихий Дон» как роман-эпопея не укладываются целиком и полностью, без остатка ни в прилагаемый к ним православный аршин, ни в коммунистический, ни в сталинский, ни в антисталинский. У них свой аршин, своя, особенная статья – вот над чем бы задуматься.

Сегодня становится уже очевидным, что «Тихий Дон» удивительным образом соответствует самым высоким и, я бы сказал, изысканным культурным параметрам. Становится понятным, что разговор о феномене Шолохова невозможно ограничить рамками филологическими, историческими, психологическими или философскими. Как любое крупное явление культуры оно начинает «обрастать» все новыми и новыми гранями, а значит и мифами, легендами, слухами, домыслами.

Не хотелось бы сводить разговор о Шолохове к степени соответствия его художественного космоса той или иной идеологической доктрине. Такой подход объективно снижает статус «объекта» исследования, низводя его до функциональности «под заказ». Польза, прагматизм, сиюминутные тактические трюки, с нами, против нас – это все мелкотемье, суета сует. Это не масштаб Шолохова. Надо бы осознать его как знаменательную, эпохально значимую, знаковую, как сейчас принято говорить, фигуру. А для этого необходимо вести разговор в соответствующей задаче системе координат. Не будем лстить себе, однако глупо делать вид, будто этого можно избежать: великая литература требует великих читателей. А великие читатели – это верная методология, подкрепленная чуткостью к вопросам экзистенциальным, философско-эстетическим, да и просто жизненным опытом, здравым смыслом, наконец.

О чем писал Шолохов, когда он писал о революции и гражданской войне? Красные и белые его интересовали, конкретный исторический момент как проявление пика исторического развития вообще (легкомысленная инверсия научного коммунизма)? Или это формы

проявления некой более важной темы, которая и определила тон, пафос и даже архитектуру романа?

Если это так, то что же это за тема такая, перед которой снимают шляпы Восток и Запад, и необольшевики, и даже идеологически не очень ангажированные, а то и дезориентированные?

Мне уже приходилось писать о том, что «Тихий Дон» – самый русский роман, вкладывая в это определение не эмоционально-оценочную, а качественную характеристику. **Русскость как бытийность** – вот тема Шолохова. Русский – это система отношений с миром и, как всякая национальная система, она складывается из особого рода взаимоотношений между душой и умом, сердцем и разумом – психикой и сознанием, если вести разговор в терминах научно определенных. Шолохов дал ярчайшую модель русскости и через нее прикоснулся к проблеме человека вообще – к проблемам вечным, бытийным, экзистенциальным. Вот в таком ключе, как представляется, следует вести разговор о феномене Шолохова. Сама постановка проблемы в подобном культурологическом ракурсе есть наилучшая – продуктивная и конструктивная – «защита» Шолохова. Он уже давно защитил сам себя. Надо просто понять, как он это сделал.

Между прочим, Шолохов заслуживает внимания гораздо более, чем ему изволят оказывать. Просвещенная общественность столиц как-то демонстративно не очень жалуется классика, если не сказать отмахивается от него. Как-то не очень он сегодня ко двору. Впрочем, Шолохов тоже не особенно заискивал перед белокаменной, что не помешало ему стать культурной величиной, которую столица обречена почитать. «Слона-то я и не приметил» – это хорошая мина при плохой, хотя и забавной, игре.

Всеу свое время – время игнорировать и время почитать.

2

В романе сосуществуют много правд, однако они парадоксальным образом не противоречат Истине, более того, они обогащают ее, находя основу для совмещения. Постараемся более детально и развернуто обозначить тему Шолохова, которую он заключил в метафизическую триаду Красота – Добро – Истина.

Начнем с мифа, прилипшего к советскому классическому. Вот типичное, можно сказать, расхожее суждение, которое строится на принципе «здесь двух мнений быть не может». Все ясно и прозрачно: ««Тихий Дон» – это первая мировая война, революция, гражданская война. В России – это эпоха величайшего взрыва народной энергии, который, хотели они этого или не хотели, отметили все сейсмографы земного шара. Это эпоха великих решений и великих дел. И в то же время эпоха громадных противоречий и людских трагедий.

...Взгляд Шолохова на эпоху ясен, он исключает возможность разных толкований: революция должна была свершиться, и в гражданской войне должны были победить те, за кем стояла правда истории, – красные.» (Симонов К.М. Цит. по: Шолохов М.А. Собр. соч. в 8 т. – М., Изд. «Правда», 1980. – С.11. Роман «Тихий Дон» цитируется по этому же изданию; жирным шрифтом выделено мной, курсив автора; в скобках указаны книга, часть и глава – А.А.)

А теперь вчитаемся в эпиграфы, взятые из *старинных казачьих песен*. Сначала эпиграф ко всему роману: «Славная землюшка», «батюшка тихий Дон»... «Ой, что же ты, тихий Дон, мутнехонек течешь? Ах, как мне, тиху Дону, не мутну течи!» И в старину, задолго до революций, приводилось тиху Дону мутну течи. Так бывало. Правда, бывало и по-иному (эпиграф к Книге третьей): «Как, бывало, ты все быстер бежишь, Ты быстер бежишь, все чистехонек, А теперь ты, Дон, все мутен течешь, Помутился весь сверху донизу.» Всегда, однако, находились те, «за кем стояла правда истории», те, кто мутил воду. Но тихий Дон

тек, а казаки пели свои песни. Стоит ли сужать эпопею до «исторического момента», жизнь – до «правды истории»?

Нет, не первая мировая война, революция и гражданская война интересовали Шолохова, когда он писал о них. Это была эпоха излома и великих потрясений, когда ярко обо-значилось и выявилось... что?

Вот то, что выявилось, и составляет тему Шолохова. Его интересовала война и мир, истина и ложь под видом правды. Эпопея – это не великие события сами по себе, а великие события, которые обнажают первородную суть народной жизни. Без нацеленности на суть нагромождение событий тянет всего лишь на глобальный исторический детектив. Не история интересовала Шолохова, а то, что определяет движение истории. Можно бы обозначить эту тему и как «душа народа». Однако кроме того, что это емкая и ни к чему не обязывающая метафора, подразумевается, что «душа» – материя эфемерная. Нас же эта тема и материя интересуют как содержательность, как смысловое ядро, которое можно и должно структурировать для того, чтобы «поработать» с ним. С нашей точки зрения, следует вести речь о некой бессознательно присутствующей в жизни народа **традиции**, связывающей поколения, о неявном, потаенном, но безусловно наличествующем **порядке**, определяющем ментальность народа – об **архетипах**, иначе сказать. Причем сами архетипы (так сказать, витающая ментальность: «здесь Русью пахнет») также выстроены в порядке соподчинения и сопряжения, увязаны в систему, ничего не говорящую непосвященному, но ясную даже ребенку, носителю этого самого национального духа.

Функционально архетипы (слагающие ментальность витальности) подразделяются на главные, коренные, смыслообразующие и менее главные, второстепенные, через которые проявляются главные. Это и есть смысловая канва, структура содержательности обладающих духовным измерением субъектов: и личности, и народа, и романа, и культуры. Любое частное событие вырастает из общей посылки, дополняет и конкретизирует ее, можно сказать, срифмовано с ней, отсюда соразмерность, гармония и «естественность» (вкупе – эстетичность) как бы нерукотворного романа. Вот несколько показательных примеров, поясняющих нашу мысль.

Выбор у нас велик, собственно, весь роман. Обратимся к сцене массовой казни красногвардейцев, которая завершается страшной и мучительной казнью Подтелкова (2, 5, XXX – XXXI). Казаки поймали и Мишку Кошевого с Валетом. С последним быстро расправились: с «мужиком» разговор короток. Мишку на первый раз «прижалели». Военно-полевой суд «лечил» заблудшего потомственного казака розгами. «Было у суда в те дни две меры наказания: расстрел и розги». С точки зрения расклада сил в фатально набирающей обороты гражданской войне мы имеем дело с обычным реваншем. Наша взяла – и теперь вы умоетесь кровью. «Нынче ваш верх, а завтра уж вас будут расстреливать!» – «высоким страстным голосом выкрикивал» Подтелков. На войне как на войне – с той только разницей, что «вешенские, каргинские, боковские, краснокутские, милютинские казаки расстреливали казанских, мигулинских, раздорских, кумшатских, баклановских казаков...» Свои – своих, брат – брата.

Однако этим эпизод не исчерпывается. Сама ситуация жестокого противостояния преподносится не как досадные, прямо говоря, кровавые издержки в процессе исторически обусловленном и необратимом (следовательно, верном). «Господи божа, **что делается с людьми!**...» – отчаянно восклицает Христоня, отводя в сторону «взбесившегося» Григория Мелехова, готового разорвать «председателя Донского Совнаркома» Подтелкова. В этой ситуации мы имеем дело с чем-то таким, перед чем бледнеет правда «наших и ваших». Есть такая правда, за которую можно убивать других, или нет? «Что делается с людьми» – это одно видение «темы», и совсем другое: «Советская власть установится по всей России. Вот попомните мои слова!» (Подтелков – фронтовикам, участникам казни; или: «Теперича тебе

отрыгивается! Ну, не тужи! Не одному тебе чужие шкуры дубить! Отходил ты, председатель Донского Совнаркома!»: Мелехов – Подтелкову).

Шолохова интересует именно «что делается с людьми», когда они, как им кажется, обретают (или никак не могут обрести) правду. Подтелков – классический герой, фанатично преданный идее. Он за нее и в огонь, и в воду, не пожалеет ни себя, ни других, ни мать, ни отца, ни Россию. Советская власть для России или Россия для советской власти – такой дилеммы для председателя Донского Совнаркома попросту не существует, ибо все, что против советской власти, подлежит уничтожению. В таком черно-белом (или красно-белом) мире жить легко и просто. Кто не с нами – тот против нас. Или друг – или враг. Никакой «середки», никаких полутонов. Ничего нового о человеке, строго говоря, такой тип героя не несет. Сильный, негиббемый, преданный – потому что одномерный. Его сила вырастает из примитивности – отсюда не очень-то гуманный характер такой силы. Он не «взбесится» от своей правды, не станет, как Григорий, «рыдая, сотрясаясь от рыданий... как собака... хватать ртом снег» и просить смерти у своих, порубав врагов (3, XLV, 282), а будет страстно, «не щадя живота», читать революционную мораль заблудшим фронтовикам. До последней минуты. Строго говоря, ему нечего терять: он ведь не во имя жизни умирает, а во имя идеи. Трагедии попросту неоткуда взяться, если правда выше жизни, не считается с жизнью. На таких героях эпопею не создашь, в лучшем случае – «Как закалялась сталь».

Или вот еще красногвардеец, которого с почтением добил Митька Коршунов и шепнул подельнику: «Глянь вот на этого черта – плечо себе до крови надкусил и помер, как волчуга, молчком».

Но с людьми «делается» и нечто более интересное. «Один из наиболее бесстрашных красногвардейцев, мигулинский казак 1910 года присяги, Георгиевский кавалер всех четырех степеней, красивый светлоусый парень» – «ползал в ногах казаков, прижимаясь спекшимися губами к их сапогам, к сапогам, которые били его по лицу, хрипел задущенно и страшно:

– Не убивайте! Поимейте жалость!.. У меня трое детишков... девочка есть... родимые мои, братцы...» Братцы, разумеется, свирепо избили его, а потом расстреляли. Эта сцена требовала от писателя более глубокого понимания человека, нежели сцена торжествующей, даже поучительной гибели Подтелкова. И дело не только в том, что в «бесстрашном» Георгиевском кавалере вдруг обнаруживается позорная слабость; дело еще и в том, когда и в каких формах слабость эта проявляется. Отчего сломался человек? От страха? Но ведь ясно, что боец с его биографией – из тех фронтовиков, что «вдоволь видели смерть». К страху смерти надо бы добавить пугающую вселенскую абсурдность: принимать смерть от своих, «родимых», «братцев», в домашних, так сказать, условиях. Так или иначе тот факт, что закаленный фронтовик мог сломаться именно в подобных обстоятельствах как-то сразу не вызывает сомнения.

«Трое детишков» и «девочка» должны были растопить сердца «братцев». И растопили, потому и убивали кавалера особенно «яростно», сопротивляясь, очевидно, позывам нормальной человеческой жалости. Они злились на бывшего однополчанина еще и за то, что тот вынудил их добивать не только его, врага-красногвардейца (это – святой, хоть и малопрятный долг), но и человеческое в себе, заставил осознать себя как своих главных врагов. Вот этот пласт бессознательного, – бес сознания, повелевающий людьми и подталкивающий к реальным действиям, поступкам и массовым стихийным акциям, – постоянно находится в центре внимания писателя. Если это и психологизм, то психологизм особого рода: он рас творен в ситуации, не выделен из нее. Ситуация брызжет, сочится жизнью, но никакого психологического анализа нет. Богатые, чреватые глубинными смыслами ситуации (самых разных порядков, связанных по вертикали и горизонтали), – это и есть Шолохов. Это стихия,

мощь и как бы сама жизнь. Где тут, интересно, вина писателя? В том, что сказал нам более правды о себе, чем нам бы того хотелось? Так это вина всех гениев, их родовая отметина.

Вернемся, однако, к ситуации расправы над красными. Заканчивается она (2, 5, XXXI) примерной поркой Мишки Кошевого, что понятно и мотивированно в контексте романа, и зачем-то еще поповского сына, Александрова, слывшего «рьяным большевиком». Вот этому самому большевику «спустили штаны, разложили голоштанного на лавке», и всыпали таловыми хворостинами десятка два розог. «Встал Александров, отряхнулся и, собирая штаны, раскланялся на все четыре стороны. Уж больно **рад был человек**, что не расстреляли, поэтому раскланялся и поблагодарил:

– Спасибо, господа старики!

– Носи на здоровье! – ответил кто-то.

И такой дружный гогот прошел по площади, что даже арестованные, сидевшие тут же неподалеку, в сарае, заулыбались».

Зачем надо было за компанию пороть сына грачевского попа?

Реакция поповича, рьяного большевика, обнажает еще одну закономерность: перед лицом смерти идеи, любые идеи теряют свою значимость и отлетают, словно шелуха. Главное отделяется от неглавного. Поротый благодарит палачей своих, которые в глубине души рады, что можно отделаться публичной символической казнью (хотя «по делу – расстрелять бы»), не брать лишнего греха на душу. И даже арестованные, то есть большевики или им сочувствующие, (которым неизвестно что выпадет: расстрел или розги), «заулыбались». Смех – это проявление жизни, и смех объединяет людей. Все люди сделаны из одного теста. И с ними вполне может «сделаться» так, что победители и побежденные поменяются местами, и тогда уже вторые примутся учить и «лечить» первых, розгами ли, а может, новейшим коммунистическим перевоспитанием. Люди не становятся ни лучше, ни хуже оттого, что они делаются красными или белыми. Они остаются всего лишь людьми. Александров был прежде всего человеком, а уж потом – «рьяным большевиком». Кстати, и Мишка за компанию побыл человеком.

Вот почему «безмерно жуткое, потрясающее зрелище», «отвратительнейшая картина уничтожения» заканчивается трагикомическими похоронами Валета. Двое казаков «вырыли неглубокую могилу, долго сидели, свесив в нее ноги, покуривая». После чего разули убиенного Валета («на нем сапоги ишо добрые») и «положили в могилу по-христиански: головой на запад». Однако притаптывать неглубокую могилу (делать дополнительную работу) не стали, отделавшись, как водится, человеколюбивой христианской сентенцией: «Затрубят ангелы на Страшный суд – все он проворней на ноги встанет...» Вот такой трогательной заботой о ближнем безымянных гробокопателей и завершается «картина уничтожения».

Но Шолохов не был бы Шолоховым, если бы не придал делам людей некое вечное или, если хотите, философское измерение. Пронзительная лирическая концовка действительно примиряет, и даже более того: дает универсальный рецепт примирения убивающих и убиенных. Поэтически убранная матушкой-природой (всем нам – матушкой, не делящих людей на правых и виноватых: такова позиция повествователя) могила («махонький холмик») Валета вскоре была взята под опеку «стариком», сотворившим божье дело: он «вырыл в головах могилы ямку, поставил на свежеструганном дубовом устое часовню. Под треугольным навесом ее в темноте теплился скорбный лик божьей матери, внизу на карнизе навеса мохнатила черная вязь славянского письма:

В годину смуты и разврата
Не осудите, братья, брата.

Старик уехал, а в степи осталась часовня горюнить глаза прохожих и проезжих извечно унылым видом, будить в сердцах невнятную тоску».

Часовня стала памятником и укором: вот когда началось покаяние и примирение, а вовсе не с развалом системы социализма.

И еще: рядом с могилой, «под кочкой, под лохматым покровом старюки-полыни» стала зарождаться новая жизнь; природа, не терпящая пустоты, направила жизнь на круги своя: «положила самка стрепета девять дымчато-синих крапленых яиц и села на них, грея их теплом своего тела, защищая глянцевито оперенным крылом». Высшая правда не у красных и не у белых; это вообще не социальная по облику своему правда. Высшая правда за нерассуждающей, но всевластной природой. Потому гимном жизни и красоте завершается «отвратительнейшая картина уничтожения». Таков космос Шолохова, сведенный в одну точку, таков глубинный раскрываемый им архетип.

А теперь примерьте к данному фрагменту любезный вам аршин – и вы увидите, что с вами «сделается»: когда обнаружится целый ряд и спектр иных аршинов, иных точек зрения, вам придется либо из лучших побуждений «исправлять», либо страстно «защищать» Шолохова, либо искать достойный его универсальный, всеобъемлющий аршин. И аршин этот, повторим, нужен нам, а не ему. Мера шолоховского эпоса задана им самим, как это происходит в саморазвивающейся природе, не испрашивающей ни у кого права на творчество.

Казалось бы, какое отношение имеет избранный нами эпизод к определяющей, магистральной канве романа – перипетиям, рвущим в клочья чуткую и честную душу главного героя, Григория Мелехова? История души человеческой в данном случае стала историей народа, и даже больше: она вместила в себя основополагающие законы жизни. Происходящее с Гришкой – подчеркнем это – не его личные проблемы, это бытие архетипа.

«Беспокойный» Григорий (даже сон его – и тот был «беспокойным»), в душе которого бродили «неоформленные решения» (1, 3, XXIII), начал свою идейную жизнь задолго до встречи с Гаранжой, и все же именно коваль Андрий Гаранжа «посеял» в его душе и сознании «семена той правды» (2, IV), за которую потом погибли Подтелков со товарищи.

Мелехов глубоко пережил эту правду, пришел с ней с фронта на побывку и оказался в казачьей среде, опутанный «сложным тонким ядом лести, почтительности, восхищения» (2, 4, IV). «Пришел с фронта Григорий одним человеком, а ушел другим. **Свое, казачье**, вosanное с материнским молоком, кохаемое на протяжении всей жизни, взяло верх над **большой человеческой правдой**» (2, 4, IV).

«Свои неписанные законы диктует людям жизнь» (1, 3, XXII). Согласно этим законам есть люди, которые быстро и без хлопот (счастливо?) прибиваются к одной правде и видят особого рода доблесть в том, чтобы служить своей правде раз и навсегда. Служить же своей правде, понятное дело, – бескомпромиссно воевать с правдами другими. Кто не с нами – тот против нас. Это особый тип личности, особый тип отношения к миру, и неважно, какой правде служит «герой». Просвещенный Листницкий Евгений, вольноопределяющийся Бунчук, свободолюбивый и самостийный Изварин, Подтелков, Мишка Кошевой и даже Митька Коршунов в этом смысле – близнецы-братья. Разумеется, в идейном смысле те же Митька с Мишкой – враги непримиримые, да и в нравственном отношении они несопоставимы, однако их узкая, не от жизни, а от куцега ума идущая правда на одну колодку делана. Это тот случай, когда противоположности сходятся. «Жил Митька птичьей, бездумной жизнью...» «Улыбаясь, топтал Митька землю легкими волчьими ногами («волчуга!» – А.А.), было много в нем от звериной этой породы...» «Была для Митьки несложна и пряма жизнь, тянулась она пахотной бороздой, и он шел по ней полноправным хозяином» (2, 4, VI). Главное, что объединяет непримиримых идеологических противников, – убежденность в своей правоте. Вот эта правда и есть вечный источник войн, эта правда и «мутит» жизнь. «Бычье упорство было во всей сутуловатой Мишкиной фигуре, в наклоне головы, в твердо сжатых губах...» (4, 8,

II). Кстати, в романе очень и очень часто люди уподобляются определенной звериной породе (а в зверях и животных сквозит что-то человеческое). Человек и этой нитью связывается с природой, навсегда несет на себе ее родовую метку. Архетип?

Согласно все тем же неписаным законам встречаются в жизни люди, которые совершенно иначе ищут правду. Вообще «правда» в романе – категория неоформленная, она, несомненно, присутствует в жизни, но никому не дается в руки. Хотя – и в этом все дело – без нее жизни нет. Вспомним забавный эпизод, «случай», «о котором знали лишь Дарья да Пантелей Прокофьевич». Сноха едва не соблазнила «ошалевшего» свекра, проучившего недавно Дарью вожжами за не слишком примерное поведение в отсутствие мужа. Она «припомнила» ту справедливую с точки зрения семейной морали и политики расправу («порядок в курене был водворен»), заявив о своем праве на иную правду: «Мужа – его вон год нету!.. А мне, что ж, с кобелем, что ли? (...) Мне без этого нельзя... Мне казак нужен, а не хочешь – я найду себе, а ты помалкивай!» Озадаченный «Пантелей Прокофьевич все стоял у рыжего бока веялки, жевал бороду и недоуменно и виновато оглядывал мякинник и концы своих латанных чириков. «Неужели **на ее стороне правда?** Может, **мне надо бы было с нею грех принять?**» – оглушенный происшедшим, растерянно думал он в тот миг» (2, 4, III). Правда может вмещать в себя грех, она не тождественна добру; она не то чтобы выше добра, – она иной природы. Правда становится веществом жизни, самым жизненным составом, тем, что определяет ход и порядок жизни.

В какой-то момент измученному думами Григорию стало казаться, что все в жизни просто. Так сказать, правда в том, что правды нет. «Тенью от тучи проклубились те дни, и теперь казались ему его искания зряшными и пустыми. О чем было думать? Зачем металась душа, – как зафлаженный на облаве волк, – в поисках выхода, в разрешении противоречий? Жизнь оказалась усмешливой, мудро-простой. Теперь ему уже казалось, что извечно не было в ней **такой правды, под крылом которой мог бы посогреться всякий**, и, до края озлобленный, он думал: **у каждого своя правда, своя борозда**. За кусок хлеба, за делянку земли, за право на жизнь всегда боролись люди и будут бороться, пока светит им солнце, пока теплая сочится по жилам кровь. Надо биться с тем, кто хочет отнять жизнь, право на нее; надо биться крепко, не качаясь, – как в стенке, – а накал ненависти, твердость даст борьба. Надо только не взнуздывать чувств, дать простор им, как бешенству, – и все» (3, 6, XXVIII). Обратим внимание: так думал Григорий, «опалемый слепой ненавистью» (3, 6, XXVIII). А думы эти вызрели тогда, «когда **зверем скрывался он** в кизячем логове и **по-звериному** сторожил каждый звук и голос снаружи. Будто и не было за его плечами дней поисков правды, шатаний, переходов и тяжелой внутренней борьбы» (3, 6, XXVIII).

Получается: чем больше зверя в человеке – тем проще, примитивнее его правда. И еще получается: правда – категория гуманистическая, путь к ней лежит через тяжелый труд мысли и души.

И еще: после того, как Григорий определился с «правдой», и «ясен, казалось, был его путь отныне, как выветренный месяцем шлях» (нет бы солнцем, так ведь месяцем: шлях становится ясным и одновременно неживым, неверным; повествователь не обронил ни одного «пустого», малозначимого сравнения или эпитета, повествователь крепко подумает, прежде чем Григорий ошибется в очередной раз), – «он чувствовал такую лютую, огромную радость, такой прилив сил и решимости, что, помимо воли его, из горла рвался повизгивающий, клокочущий хрип. В нем освободились плененные, затаившиеся чувства» (3, 6, XXVIII). Конечно, визги и хрипы как реакция на обретенную правду настораживают. Да вскоре выяснится, что и не правда это была вовсе, не та правда, которую искал Григорий. Тут интересно другое: сама зависимость между правдой и состоянием души (палитрой эмоций). Правда, даже иллюзорная, тотчас отзывается ликованием, «приливом сил и решимости», так

что ощущение силы можно принять за правоту. И наоборот: не на твоей стороне правда – все валится из рук, человек становится нерешительным.

Не в силе Бог, а в правде («кохаемый» народом принцип). Вот в чем все дело. Война как способ силовой регуляции далека от правды по самой сути своей. И Гришка, задумавшийся и «беспокойный», оказался самым решительным противником братоубийственной мясорубки.

Разная чуткость к правде – это тоже правда жизни. Характерна реакция твердокаменных большевиков или их лютых противников на невнятные гришкины речи, на его нерешительность, опирающуюся на решимость отыскать правду правд. Ивана Алексеевича, который ничтоже сумняшися сошелся с Григорием в идеологическом поединке, более всего раздражает именно «неоформленность» правды оппонента: «А ты на холостом ходу работаешь. Куда ветер, туда и ты, как флюгерок на крыше. Такие люди, как ты, жизнь мутят!» (3, 6, XX). Это называется с больной головы на здоровую. В мире, поделенном на врагов и друзей, жить разлюбезное дело. Любо, братцы, любо. А вот жить в мире, где непонятно, на чьей стороне правда, – это мука для себя самого и опасность для тех, кто уже все понял. Не зря искушенный в диалектике души Штокман ортодоксально внушал «свету Алексеевичу» «нашу классовую правду»: «Уничтожить нужно только матерых (...). А вот Мелехов, хоть и временно, а ускользнул. Именно его надо бы взять в дело! Он опаснее всех остальных, вместе взятых. Ты это учти. Тот разговор, который он вел с тобой в исполкоме, – разговор завтрашнего врага» (3, XXII).

Чем, спрашивается, опаснее и почему завтра он непременно станет врагом?

А потому что сомневается и видит относительность классовой правды. «Большая человеческая правда» не отменяет «тьмы низких истин», на каждом шагу присутствующих в жизни и делающих «большую» правду уже не такой большой.

Примитивный, а потому самый что ни на есть революционный, Мишка Кошевой в простоте душевной признается: «А вот начался с Гришкой разговор... ить мы с ним – корешки, в школе вместе учились, по девкам бегали, он мне – как брат... а вот начал городить, и до того я озлел, ажник сердце распухло, как арбуз в груди сделалось. Трусится все во мне! Кубыть, отнимает он у меня что-то, самое жалкое. Кубыть, грабит он меня! Так под разговор и зарезать можно. В ней, в этой войне, сватов, братьев нету. Начертился – и иди! – Голос Мишки задрожал непереносимой обидой. – Я на него ни за одну отбитую девку так не серчал, как за эти речи. Вот до чего забрало!» (3, 6, XX). Мишка прав: Гришка грабит его, отнимает его куцую правду. Для мелкой идеологии, которая рядится в «большую человеческую правду», честные сомнения куда опаснее другой мелкой идеологии. За это «под разговор» и зарезать можно – в качестве самозащиты.

Действительно, в этой войне, войне за правду, «братьев нету». Петро Мелехов по праву человека, который «начертился», «на свою борозду попал» («С нее меня не спихнешь! Я, Гришка, шататься, как ты, не буду»), выговаривает недозревшему брату: «Ты вот – брат мне родной, а я тебя не пойму, ей-богу! Чую, что ты уходишь как-то от меня... Правду говорю? – и сам себе ответил: – Правду. **Мутишься** ты... Боюсь, переметнешься ты к красным... Ты, Гришатка, до се себя не нашел» (3, 6, II).

Однополчанин Чубатый так отреагировал на социалистические настроения качающегося Григория: «Пустое гутаришь. Ты молодой ишо, необъезженный. А вот погоди, умылят тебя дюжей, тогда узнаешь, **на чьей делянке правда**» (2, 4, IV). Правду по умолчанию разнесли «по делянкам», поделили, при этом кому-то досталось больше правды, а кому-то меньше. Разумеется, каждый убежден, что ему-то и достался добрый кусок правды, а вот соседа обнесли, обделили.

Кто мутит тихий Дон, жизнь и чистую правду? Григорий Мелехов? Возмутитель спокойствия сам обреченно признается: «Все у меня, Наташка, **помутилось** в голове...» (3, 6, XLVI). Может быть, он только чисто и прозрачно отражает неписанные законы жизни? Может

быть, жизнь мутят как раз те, кто чист в своих помыслах, но не видит дальше своего носа, дальше своей делянки?

«Чистехонький» тихий Дон в мгновение ока становится «мутнехоньким», и виноваты в этом именно недалекие правдолюбцы, которым Гришка, ставший «на грани в борьбе двух начал, отрицая оба их» (3, XX), глаз колет – вот о чем роман, а не о революции и гражданской войне. Григорий именно шатается, мутится, балансирует на грани – и тем самым добывает новое качество правды. Он, казалось бы, слаб и нерешителен – нежизнеспособен, но именно такой тип человека жизнь и Шолохов сделали героем великого романа.

В отчаянии, «кутая зипуном голову», Григорий формулирует: «**Одной правды** нету в жизни. Видно, кто кого одолеет, тот того и сожрет... (Уже не в правде Бог, а в силе: это *credo* слабого – А.А.) А я **дурную правду** искал. Душой болел, туда-сюда качался...» (3, 6, XXI). «Дурную» – значит двойственную, диалектическую, не перестающую быть правдой, даже если рядом существует правда другая; он искал «одну» на всех, единую правду, вмещающую в себя точки зрения всех делянок сразу. Это очень высокая точка отсчета в культуре. Что делается с душой, если она не находит «дурной» правды, а иной, неуниверсальной, не воспринимает?

Душа без правды начинает умирать. Григорий «захворал» «тоской», «сердце пришло в смятению...» (3, 6, XLVI) – следствие того, что он «мучительно старался разобраться в сумятице мыслей» (2, 5, II). «Война все из меня вычерпала. Я сам себе страшный стал... В душу ко мне глянть, а там чернота, как в пустом колодезе...» (3, 6, XLVI). По словам матери, сердце «Гришеньки» «как волчиное исделалось...»; на сердце, думает сам Григорий, «холодно и пусто...» (3, 6, L).

А что делается с душой, если она чувствует погибель?

Она взрывается любовью к жизни, любовью к женщине, ко всему живому. Любовь в таком контексте выступает не просто способом «забыться, водкой ли, бабой ли...»; любовь выступает альтернативой мироустройству, «когда вся жизнь похитнулася...» (3, 6, XLVI), когда «неправильный у жизни ход, и, может, и я в этом виноватый...» (3, 6, XLVI). В этом мире, в котором чистая правда мутит жизнь, а дурная, чище чистой, никому не нужна, можно спастись только любовью. Войне противостоит любовь. Война и любовь. Это тоже архетип, а не гришкина «заморока». («Заморока, и все!» – так прокомментировал ординарец Мелехова Прохор Зыков вновь вспыхнувшую страсть, испепелявшую Григория и Аксинью. «Сызнова склешились... Ну, зараз их и сам черт не растащит!») (3, 6, LXII)

Но ведь и в любви, как и в войне, и в мире, есть своя не только сермяжная, но и «дурная» правда. И от «объективной» правды, как и от всякого глубокого проникновения в суть вещей, – много горя. Этой «шатающейся» правдой невозможно поделиться. Поймут по-своему, то есть не поймут. Наталью волнует прежде всего, как «пьянствовал» Григорий «под Каргинской, как с б... вязался...» (3, 6, XLVI) А что ему дурная правда «сердце точит и кровя пьет», что он «сам себе страшный стал», что «жизнь виноватит» – для нее пустые слова: «Ох, уж ты бы мне зубы не заговаривал! Напаскудил, обвиноватился, а теперь все на войну беду сворачиваешь» (3, 6, XLVI). А ведь все от большой любви, хотела как лучше... Между прочим, этот диалог по фатальному несовмещению правд и степени трагического непонимания напоминает финальное выяснение отношений между Татьяной Лариной и Евгением Онегиным. Каждый прав по-своему – но только у одной правда чистая, как женская слеза, а у другого – дурная, идущая от большого ума и широкой души. Одна права, а другой без вины виноват – вот экзистенциальный сюжет мировой культуры, блестяще разработанный русской литературой. У Аксиньи, разумеется, была своя правда, и ей было что сказать своему любезному. Когда Григорий собрался «пробечь до Татарского», «разузнать, где семья», Аксинья предъявила ему свой набор обвинений (продиктованный, опять же, любовью, чем же еще?): «Не ездь! – просила Аксинья, и в черных провалах ее глазниц начинали горя-

чечно поблескивать глаза. – Значит, тебе семья дороже меня? Дороже? И туда и сюда потягивает? Так ты либо возьми меня к себе, что ли. С Натальей мы как-нибудь уживемся. Ну, ступай! Езжай! Но ко мне больше не являйся! Не приму. Не хочу я так!.. Не хочу!

Григорий молча вышел во двор, сел на коня» (3, 6, LXIII).

Из «мутного», полнокровного течения романа едва ли возможно выловить чистую и однозначную «мораль», однако один из важнейших смысловых архетипов таков: Григорий искал такую истину, которая позволяла бы торжествовать жизни (если «жизня виноватит» – следовательно, ты в чем-то прав, ибо не ставишь правду идеи со своей «делянки» выше неписаного закона жизни), которая «роднила» бы его «с землей и со всем этим огромным, сияющим под холодным солнцем миром» (4, 8, XVIII).

3

А теперь зададимся вопросом: как связаны между собой линия судьбы Григория Мелехова и разобранная нами сцена уничтожения красногвардейцев?

Прежде всего они соотносятся в разных плоскостях. С одной стороны – как «своя», частная, мелковатая правда и правда «дурная», «под крылом которой мог бы посогреться всякий». В контексте судьбы Григория жертвы и палачи, которые на протяжении романа периодически меняются местами, делаются неправы перед лицом мудро-простой жизни. С другой стороны – в эпизоде, как в капле океана, отражена логика романа и логика судьбы главного героя: от частной правды – к другой, «дурной», высшей. Эпизод «работает» на роман, а роман – на эпизод, и один без другого рассматривать некорректно. Так возникают глубина отдельно взятой сцены (условно, конечно, отделенной) и романа в целом. Каждый – подчеркнем: каждый! – эпизод в той или иной степени несет в себе философию романа и одновременно вносит вклад в нее. Именно так, сцена к сцене, архетип к архетипу, вяжется грандиозный роман, в котором воспроизведен сам **«ход жизни»**.

Есть очень простой критерий хорошего романа: это произведение, в котором невозможно обозначить тему. Если угодно, хороший роман – это «мутный» роман, ибо он отражает чистоту намерений, ведущую в ад; он всегда на грани в борьбе двух начал, отрицая оба их; хороший роман – всегда обо всем, и это принципиально. Война и мир – вот гениально угаданная тема хорошего романа, так сказать, формула темы. Интересно отметить в этой связи, что в первом томе «Тихого Дона» нет еще войны за правду, и тихо-мирно уживаются те, кто завтра сделаются непримиримыми врагами. Другая сторона принципиальности: гениальный художник **обо всем** напишет **в определенном ракурсе**. В этом, собственно, и заключено искусство романиста, как мы и старались показать. Хорошие романы пахнут жизнью, потрясают экзистенциальным составом. Вот это и есть универсальная тема романа: толкование бытийности.

В толковании этой темы и сказывается, собственно, мощь художественного мышления – великолепный дар Шолохова, за который сегодня приходится его, Шолохова, защищать. Такова «дурная» правда (диалектика) жизни. Такова жизнь. Получается, что Шолохов виноват уж тем, что написал гениальный – сложный, «мутно»-противоречивый роман. Ну, никак не удастся извлечь из него единственно верную мораль, дающую ощущение силы и решимости куцым мозгам, устроенным на манер сознания, из которого выпирает бессознательное, – на манер героических Подтелкова, Штокмана или Митьки Коршунова. А очень хочется. С другой стороны, если уж очень хочется, то почему бы не усечь роман, не урезать его, не скукожить до рамок своей амбразуры, своей правды, своей деланки?

Нет, господа. Известно, мы читаем роман – а роман читает нас. И тут уж на зеркало неча пенять – нечего заглядывать в гладь и муть «Тихого Дона» с намерением отыскать там глупость или козни. При большом желании, неумении анализировать и привычке обо всем

судить по себе, найдешь там сполна и то, и другое. Но Шолохов здесь при чем? Если роман отражает глупость правдоискателей, надо ли защищать роман?

Вот почему я не собираюсь выступать в смешной роли адвоката Шолохова и тем самым, вольно или невольно, делать из него подсудимого. Не сомневаюсь: защитников, а еще больше обвинителей, запасшихся правдой со своей делянки, в скором будущем наберется легион: примазаться к громкому имени и сделать себе карьеру (под разговор о правде) – самая современная технология. Есть океан – будет и пена. Пусть плавает. Шолохов уже ответил всем своим будущим хулителям.

Шолохов – это всемирное достояние и достойный повод вступить в достойный культурный диалог. Рано или поздно «Тихий Дон», и мутный и чистый, как само течение жизни, станет фактором объединения нравственно и интеллектуально здорового в масштабах мировой культуры. Величайший роман XX века нельзя в упор не замечать. Себе дороже.

4. Грани кургана, или Культурное величие М.А. Шолохова

1

М.А. Шолохов как автор «Тихого Дона» является ярчайшим представителем того *направления* или, более точно, той художественной *системы* (а еще точнее – художественной *целостности*, момента иных целостностей и контекстов), которую принято называть критический (классический) реализм. Последний, в свою очередь, необходимо рассматривать как момент целостности другого порядка, составляющими которого выступают классицизм, романтизм, модернизм и т. д. Иными словами, феномен Шолохова являет собой момент всеобщности: через одно в какой-то степени выражено все – тем более «все», чем более уникально «одно». Такова диалектика индивидуального и универсального.

Содержательное ядро универсалий не могло не сказаться в самых выдающихся образцах критического реализма (ограничимся этой целостностью) – в творениях Пушкина, Л. Толстого, Достоевского, Тургенева (ограничимся традицией русской классики). Что роднит Шолохова как выразителя универсального смыслового пласта с названными (и, разумеется, неназванными) художниками?

Подобное тянется к подобному. Обратимся к эпосе Л. Толстого «Война и мир». В данном случае важно отметить, что Толстой заставляет воевать, конфликтовать Запад и Восток – не столько в географическом, сколько в символическом значении; если уж быть совсем точным, то субъектами противостояния становятся рациональное начало, присущее «Западу», западному типу отношения к миру, и начало душевно-психологическое, русское («восточное» по отношению к западу). За Отечественной войной 1812 года скрывается особая, невидимая война, выплескивается наружу столкновение двух культур: тип освоения жизни «от ума» и от того, что умом не понять: «от психики». Толстой прямо и недвусмысленно встал на сторону иррационально-душевного «постижения» смыслов бытия (если подобное непосредственное усвоение смыслов через их «сопряжение» можно назвать постижением). Именно такое «Бородино» интересовало Толстого, именно такое «Бородино» лежит в основе его универсальной концепции. Поле битвы – «человеческое измерение», противоборствующие стороны – психика и сознание.

Достоевский, художественный опыт которого, казалось бы, имел мало общих точек соприкосновения с опытом Толстого, был тем не менее родственен ему по духу. Конфликт, ярко описанный и прокомментированный Толстым, Достоевский также «вуалирует» и переносит исключительно внутрь, на территорию души героя, скажем, Родиона Романовича Раскольникова, то есть того, кто, следуя гибельным путем Наполеона, этого зловещего для русской культуры символа, пытается *расколоть родину Романовых*, Россию, по отношению к которой все аналитические операции ума квалифицируются как «вторжение». Расколоть Россию – значит, попытаться понять ее умом, сделать ставку на интеллект (в широком смысле – на западную рациональную технологию постижения иррациональной по природе своей души). Ум вторгается и несет беду, но победа будет на стороне «униженного и оскорбленного» и одновременно «сильнейшего духом» противника. Достоевский также поддержал сторону души.

Условно этот вектор в развитии культуры, представленный фигурами Толстого и Достоевского, можно назвать *«социоцентризмом»*, имея в виду мировоззренческий приоритет народного (опирающегося на душевное, которое сплавливает, объединяет) над лич-

ным (которое является результатом «разумного» отделения от душевно-народного). «Мысль народная» здесь выступает как путеводная иррациональная установка.

Если уж мы заговорили об этой традиции и тенденции, нельзя не вспомнить «Евгения Онегина» Пушкина, где впервые в мировой литературе отчетливо указано на роковое противостояние разума и сердца, ума и души, культуры и натуры, – противостояния, олицетворенного в образах Онегина и Татьяны, которые «сопряжены» сложнейшими отношениями. Правда, следует отметить, что пушкинский вариант точкой отсчета в духовном космосе личности делает – достаточно редкий случай! – разум. «Евгений Онегин» – это гимн разуму, носителем которого выступает личность. Эту ориентацию в культуре можно назвать **«персоноцентризмом»**: преобладание личностного начала над общественным здесь очевидно. (В своей знаменитой «пушкинской» речи Достоевский не упустил случая оспорить подобный взгляд на человека и его место в мире: заклеил «нравственного эмбриона» и «скитальца» Онегина, провозвестника персоноцентризма, и превознес «главную героиню поэмы» Татьяну, выразительницу «духа народного».)

Конечно, подобный опыт постижения мира и человека (характерный не только для реализма и не только для русской литературы) не мог остаться незамеченным в эпопее Шолохова «Тихий Дон». Если брать, так сказать, «внешний», видимый невооруженным глазом план (концептуально, конечно, невооруженным), то мы наблюдаем гражданскую войну, войну русских с русскими. Историческая и духовно-национальная основа, как и в случае с эпопеей Толстого, не вызывает сомнения, и она в известном смысле самоценна. Однако по существу конфликт, интересовавший Пушкина, Толстого, Достоевского (а на самом деле – всех без исключения корифеев словесно-художественного творчества), вновь переносится внутрь, в границы одной личности, целой и неделимой. Здесь Бородино – вся Россия, все русское. Внутренний конфликт, окончательно закрепленный в качестве культурной традиции, осознается как личностно продуктивный и, если угодно, эпохальный. Личность становится моментом вселенной; хочешь говорить о народе или о людях вообще – говори о личности.

Что значит ум противостоит душе? В этом случае личность выступает как враг самой себе, русские – русским же; война, к сожалению, продолжает оставаться культурно узаконенным способом разрешения конфликта, способом выяснения отношений (на деле превращаясь в способ самоуничтожения, причем, не только русских – всех людей вообще). Происходящее с одним человеком, становится моделью того, что в принципе может произойти – и происходит сегодня – со всеми. В этом контексте эпопея Шолохова становится символом и знаком целой эпохи.

Мне уже приходилось писать о том, как устроена художественная вселенная Шолохова («Надо ли защищать М.А. Шолохова?», Шолоховские чтения – 2002). Не ставя себе целью объять необъятное, мне важно было указать на основной принцип шолоховских вариаций на тему «война и мир»: каждый эпизод, микроэпизод, фраза – словом, отдельный момент – связан с целым, обогащает это целое и в то же время служит способом выражения целого.

Легко заметить, что подобный художественный метод глубинно реферирует с устройством гуманитарного космоса вообще, с его целостно организованной информационной структурой. Сам Шолохов – личность, сотворенная как момент целого, – в свою очередь «ткет» полотно, отражающее этот всеобщий принцип. Писатель творит модель в соответствии с основополагающим принципом универсума. Роман становится клеточкой космоса. Это не сразу поймешь и разглядишь, но сразу ощутишь «дыхание жизни», «ритм вселенной».

Если учесть сказанное, становится понятным, что Григорий Мелехов, будучи единицей социума, «моментом», в то же время концентрирует в себе проблематику целого. А целое в данном случае – тип взаимоотношений личности и социума в переходную эпоху (имеется

в виду насущный, хотя и неприятный, переход от социоцентризма к персоноцентризму). И механизм такого перехода связан с включением сознания в сферу бессознательного, с пробуждением мысли, с проклятой способностью «задумываться» над загадками жизни, что неизбежно приводит к обособлению от тех, кто не задумывается.

Григорий Мелехов воплощает особый тип личности: перед нами, так сказать, человек-амфибия, своего рода кентавр: двуприродная, амбивалентная, если угодно, опять же переходная (маргинальная) модель. Он не перестал быть существом одной природы, хотя в нем стали проявляться черты природы совершенно иной. С одной стороны, он честно отражает крах социоцентрического начала, а с другой – сомневается в жизнеспособности начала персоноцентрического.

А это есть главное гуманистическое содержание нашей переходной эпохи, «страшного», по выражению Петра Мелехова, времени. Вот эта зыбкость, неопределенность, текучесть (стихия Тихого Дона!), ставшая формой существования амбивалентности, и отражена в образе Григория Мелехова.

Строго говоря, такова природа человека (в этом смысле люди подобны рекам), это глубинный архетип. Потаенные смысловые глубины, подводное течение, применимость мифологического кода – это особенности всякого литературного шедевра; это в полной мере относится и к «Тихому Дону», который создавался по гришкиной замысловатой технологии: не только умом, но колоссальной интуицией, прежде всего. Гениально угаданное вещество человечности: с одной стороны, дитя природы, укорененность в почву, не рассуждающий солдат в общем строю; с другой – уже дитя культуры, стремление к системе ценностей, попытка выстроить поведение от разума, сам себе голова. У ребенка – две мамки, у человека – две родины, у личности – две правды. Вот и разрывается человек между двумя полюсами: вечная наша каторга, она же единственный источник духовного наслаждения.

Кстати сказать, имя и фамилия героя – Григорий Мелехов – подобраны по принципу сочетания несочетаемого: и по звучанию (угрожающее и колющее **Григорий** переходит в мягкое и плавное **Мелехов**), и по семантике. Григорий – имя в русской литературе не случайное и «обросшее» роем ассоциаций, словно камень на дне Дона – ракушками. Зашифрованное в имени «горе» и «горение», неизбежно сопутствующее такому типу личности, становится определенной культурной маркировкой: мало того, что Мелехов тезка Печорину, он еще и родня по духу: генетически это горе от ума, от мысли, от стремления понять. Грибоедов органически дополняет здесь Пушкина, Толстого и Достоевского. Григорий – это **культурная** составляющая симбиоза.

Мелехов – уже непосредственная связь стального плуга с живой почвой (мелех – вариант лемеха), это связь с мелом, с белым цветом, с природой (не рассуждающей **натурой**). Рядом с мелеховским двором – «крутой восьмисаженный спуск меж замшелых в прозелени **меловых глыб**»: это сама почва, натура (1, 1, I; цит. по изданию: Шолохов М.А. Собр. соч. в 8 т. – М., Изд. «Правда», 1980. – Жирным шрифтом выделено мной; в скобках указаны книга, часть и глава – А.А.). Мотивы и образы земли, почвы, укорененности пронизывает весь роман. Кстати сказать, устойчивая ассоциация «Мелехов» и «молоть, перемалывать» (перемелется – мука будет...) только обогащает мотив почвы-земли.

Вот наиболее характерные моменты, подтверждающие наши мысли.

Григорий, «опаляемый слепой ненавистью», «думал: у каждого своя правда, своя **борозда**. За кусок хлеба, за делянку земли, за право на жизнь всегда боролись люди и будут бороться, пока светит им солнце, опока теплая сочится по жилам кровь. (...) Пути казачества скрестились с путями безземельной мужичьей Руси, с путями фабричного люда. Биться с ними насмерть. Рвать у них из-под ног тучную донскую, казачьей кровью политую землю» (3, 6, XXVIII).

Это уже не просто мысли, но мысли, вырастающие из почвы чувств: это органика «переходного» состояния. (Между прочим, по схожему принципу обогащения и борьбы противоположностей синтезировано имя и фамилия фигуры ключевой для русской литературы – Евгения Онегина, где благородство и величие парадоксально сочетаются с изнеженностью. Евгений в переводе с греческого означает «благородный», в имени просматривается тяготение к величественности. Евгений – это, так сказать, культурная величина. Онегин, как легко догадаться, – о-неженный, из-неженный, привыкший жить в неге баловень судьбы: здесь в противовес семантике имени подчеркнута подверженность природному началу. Культурное и природное неразрывно слиты в героя, являясь разными полюсами одного и того же, что подчеркивается эстетически обыгранным звукорядом, созвучием двух слов. Евгений Онегин и «роман в стихах», с одной стороны, Григорий Мелехов и «роман-эпопея», с другой стороны, – гибридное, противоречивое сочетание.

Так нас природа сотворила: противоречия – это источник развития, а не результат неумения мыслить.)

Петро, родной брат «Гришатки», говорит: «Ты гляди, как народ разделили, гады! Будто плугом проехали: один – в одну сторону, другой – в другую, как под лемешом. Чертова жизнь и время страшное! Один другого уж не угадывает...» И далее: «Я на свою борозду попал. С нее меня не спихнешь! Я, Гришка, шататься, как ты, не буду» (3, 6, II). О том же толкует и Подтелков: «Чтоб раз начали – значит, борозды до последнего. Раз долой царя и контрреволюцию – надо стараться, чтоб власть к народу перешла» (2, 5, II).

«Борозда» вообще является стержневым, магистральным образом романа. «Твои слова – контра! – холодно сказал Иван Алексеевич, но глаз на Григория не поднял. – Ты меня на свою борозду не своротишь, а я тебя и не хочу заламывать» (3, 6, XX). Борозда – это путь, направление, ход жизни; это русская, народная метафора.

Если принять во внимание все сказанное, то, Григория Мелехова, несмотря на его переходность, нельзя привязать к конкретному историческому моменту. Это универсальная модель человека, это о вечном, на века. Исторический момент помогает ярче проявиться вечному, но не заслоняет его.

В таком широком контексте следует поставить вопрос о культурном величии Шолохова. И тогда можно идти от общего – к частному, и все частные вопросы будут наполнены содержательностью универсального. Например, вопрос об использовании автором диалектизмов невозможно правильно решить в отрыве от мировоззренческого пласта романа. Введение диалектизмов в нормативный литературный язык – это разворачивание на лингвистическом уровне мотива скрещивания натуры с культурой, векового и корявого – с облагороженным. Диалектизмы, обладая звуковой и образной выразительностью, становятся художественным приемом, задача которого – затронуть, «всколыхнуть» архетипические глубины. Вот это и есть подлинное погружение в роман, любой момент которого чреват глубинами целого.

В подтверждение высказанных мыслей еще несколько наблюдений над текстом романа. Мотивы взаимодействия мысли с чувствами, взаимонепонимания («один другого не угадывает») и самопознания на разные лады обыгрываются в романе. Процесс рождения достойной внимания мысли всегда сопровождается «раскаленным» эмоциональным состоянием. Григорий пытается постичь: «И домыслами обнажая жизнь, затравлено, с тоской додумал: «Спутали нас ученые люди... Господа спутали! Стреножили жизнь и нашими руками вершают свои дела. В пустяковине – и то верить никому нельзя...» (3, 6, XXVIII). «Домыслы» обнажают «жизнь» и одновременно «спутывают» ее. Конечно, это «страшно». В таком горниле рождается новый тип отношения к жизни. Понимания пока нет, а ощущениями жить уже невозможно, ибо «слепая ненависть» или «тоска» «спутывают» все больше и больше. Григорий тянется к пониманию, хотя не очень-то и верит ему. «Век расшатался –

и скверней всего, что я рожден восстановить его!» (В. Шекспир, «Гамлет», пер. М. Лозинского).

Надо отдать себе отчет, что это уникальный вариант в развитии не только русской, но и мировой литературы. Куда идти? Где верный ориентир, где эта самая «борозда»? Вопросы не новые, вечные, и однозначный ответ на них – это всегда неточный ответ, это ответ на несколько иной вопрос. «Путь разума завел меня в беду, теперь путем безумия пойду»: это уже было, и это сегодня не ответ. Шолохов идет своим путем, по своей борозде: он не пытается исчерпывающе ответить на «вызовы времени», он по-новому освещает глубину вопросов. И это, как ни парадоксально, является своего рода ответом.

Григорий, погруженный в пучину гражданской войны, рождает крамольные смыслы, которые в обозначенном контексте обретают еще одно, возможно, главное измерение. Разругавшись, то есть идейно разойдясь с Иваном Алексеевичем, Григорий – не скажешь, думает, скорее, – испытывает состояние некоторого прозрения: «Григорий шел, испытывая такое чувство, будто перешагнул порог, и то, что казалось неясным, неожиданно встало с предельной яркостью. Он, в сущности, только высказал вгорячах то, о чем думал эти дни, что копилось в нем и искало выхода. И оттого, что стал он на грани в борьбе двух начал, отрицая оба их, – родилось глухое неумолчное раздражение» (3, 6, XX). Вот она, война, перенесенная внутрь. «Грань в борьбе двух начал» и их «отрицание» – это тот «курган» (Григорий «далек был от него (от Ивана Алексеевича – А.А.) и смотрел на жизнь с другого кургана»), с которого, казалось бы, смотреть на жизнь просто невозможно, ибо третьего «начала» не дано. Однако именно с этого «кургана» (с одной стороны, вырастающего из земли, из почвы, а с другой – служащего местом захоронения) видно, что война «двух начал», сердца и ума, ведет к верной смерти носителя этих начал, человека. И народа. И человечества. Отрицание становится конструктивным, ибо подразумевает не войну уже, а мир (минус на минус дает плюс); грань же становится местом, где теплится человеческое. Вот эта облюбованная грань становится недостижимой точкой отсчета для всех остальных, источником горя от ума и одновременно надежды на возможность будущего. У Григория Мелехова есть сын, Григорьевич, конечно, но вместе с тем уже Михаил Мелехов. А имя – это литературная судьба. Ясно, что Михаил Мелехов – кандидат в герои уже другого романа, а возможно, и в авторы романа. Михаил Мелехов неизбежно сопрягается в нашем сознании с Михаилом Шолоховым: это одна порода, шолоховско-мелеховская.

Итак, обнаруженная «грань» сам роман Шолохова подняла на невиданной высоты курган, определив масштаб его культурного величия. В сущности, речь идет о новом постижении человека, о новой адекватности новым реалиям – о том, что является заботой подлинной культуры.

2

Роман «Тихий Дон» доказал, что подлинная, высокая культура всегда вырастает из почвы, питается соками жизни, натуры. Культура не может вырастать только из культуры: это бесперспективный гибрид, пусть сколько угодно оригинальный. Такие, казалось бы, простые вещи сегодня вдруг начинают подвергаться сомнению. И такой, казалось бы, простой герой, как Григорий Пантелеевич Мелехов, «вдруг» становится подлинным культурным героем.

Таковы парадоксы гениальных творений, которые стоит рассмотреть попристальнее.

Обманчивая простота Шолохова – особый поворот темы. Литература сегодня все чаще подменяется понятием «литературность», призвание – «мастерством» и «профессионализмом». Конкуренция среди профессионалов невероятная, а литературы почему-то почти нет. Сказать, что «Тихий Дон» профессионально сделанная книга, значит, непременно вложить

в это высказывание некий злой умысел. Сказать, что книга такого-то современного писателя сделана профессионально – значит, сделать комплимент. В чем тут дело?

Культурное величие несводимо к профессионализму (хотя «ремесленный» аспект творчества никто не отвергает). Профессионализм – это, собственно, подделка под настоящую, подлинную культуру. Что при этом подделывается? Ремесло-то подлинно, но что оно выражает?

Подделывается, имитируется *мировоззрение* и связанное с ним *мироощущение*. Когда ты пишешь так, а думаешь иначе, не разделяешь представленного отношения к жизни, и вообще это не о тебе, *литература превращается в игру* – вот тогда и получается более или менее великолепная подделка. Литература глубинно отлучается от жизни, перестает быть результатом житнетворчества – это и называется понижением уровня культуры. Профессионализм возрастает – а уровень культуры падает.

«Тихий Дон» в этом смысле является моделью подлинной культуры. Он ничему не подражал и ему подражать невозможно. Однако это великое русское творение связано с русской традицией и культурой, продолжает эту традицию и призывает к ее продолжению. Сегодня, когда культура порождается культурой, «Тихий Дон» свидетельствует: *высшая культура связана с натурой, с почвой*.

Волей-неволей «Тихий Дон» как некая аксиома стал в оппозицию культуре, покусившейся на целостность человека. Я имею в виду постмодернизм, конечно, культивирующий литературность. Я не хочу сказать, что подобный тип культуры плох и примитивен; напротив, он балует изобилием и разнообразием примитивности. Я хочу сказать, что он, с его потрясающей культурной родословной, превратился в истинную угрозу культуре. Внешняя оригинальность, виртуозное мастерство, остроумие, сюжеты и сумасшедшие коллизии – а Шолохову с его «жизнеподобным» сюжетом и в подметки не годится. Сегодня именно немодное стремление к целостности, органичности следует считать актуальным и перспективным. В высшей степени культурным.

Мне не хотелось бы ставить вопрос об угрозе культуре как о некоей интервенции, злом умысле или недомыслии. Все это отдает военным духом; меня же интересует технология мира: не «ненавидеть», а «понимать». Просто сегодняшние культурные формы свидетельствуют о колоссальном культурном кризисе. И «Тихий Дон», этот «тихий», по сравнению с боевиками, роман о гражданской войне, в центре которого проблемы личности, сегодня становится перспективной моделью культуры. «Дон Кихот», «Война и мир», «Тихий Дон» – мы начинаем ценить то, что имеем. Точнее, пора бы начинать ценить.

Кто еще вчера мог предположить, что культура может принять смерть из рук культуры же! Мы всегда испытывали дефицит культуры, тогда как натура перла из всей щелей, и ее не было жалко: ментальный слой был очень тонким по сравнению с витальным. Любимая присказка «природа возьмет свое» сегодня вдруг перестала успокаивать, ибо сегодня приходится культуру защищать от культуры, и делать это культурными средствами. На самом деле мы как сражались с дремучей природой, так и продолжаем сражаться. В этом смысле «Тихий Дон» – колоссальная культурная профилактика: он не просто возвращает нас к почве, но указывает на зависимость культуры от природы.

Причем, противостояние природы и культуры происходит не только и не столько в форме чувств, стихии сердца и души, с одной стороны, и холодного, бездушно-бессердечного рационализма – с другой. Это противостояние очень тонко конкретизируется. На сторону чувств встал и формально возглавил ее *интеллект* (формально, ибо по существу он представляет интересы чувств), в результате стихия бессознательного резко усилилась, но не перестала быть таковой; а вот полюс сознания остался за «головой», где душевное начало не исчезло, но попало в подчинение к интеллекту особого рода: *разуму*. Разум как высшая духовная инстанция выражает интересы не души и не ума; он выражает интересы человека в целом.

Вот почему логика интеллекта (формальная, одномерная) отличается от логики разума (диалектически многомерной, принимающей к сведению противоречивость человека).

Узенькая полоска, тоненький просвет между интеллектом и разумом, где происходит *перераспределение стратегических (мировоззренческих) полномочий*: вот куда переместился эпицентр борьбы за выживание человечества. Это и есть тот самый водораздел культуры и натуры, передний край борьбы противоположностей, где выковывается их единство, линия фронта и ахиллесова пята: все вместе.

И Гришкины метания символизируют противостояние разумного начала и интеллекта (за которым стоит дремучая мощь бессознательного). Подвергая сомнению холостую работу интеллекта, Гришка становится культурным героем, несмотря на укорененность в почву (или благодаря ей: это две стороны одной медали). «Спутали нас ученые люди»...

Душевно-мыслительные «состояния» Григория, когда он «мучительно старался разобраться в сумятице мыслей, продумать что-то, решить», сопровождали его всю сознательную жизнь и превращались в духовную работу, хотя внешне всегда напоминали «сумятицу» (2, 5, II). Он прошел несколько этапов в своем становлении и вернулся на круги своя – так сказать, с вершин кургана к почве, и это был не бесплодный тупиковый возврат к мертвой точке, а путь, обогащенный раздумьями и превративший Мелехова в культурного героя. В результате он вновь обрел почву и твердо встал на ноги. «Изварин подолгу беседовал с Григорием, и тот, чувствуя, как вновь зыбится под его ногами недавно устойчивая почва, переживал примерно то же, что когда-то переживал в Москве, сойдясь в глазной лечебнице Снегирева с Гаранжой. (...) Обуреваемый противоречиями, Григорий осторожно расспрашивал о большевиках:

– А вот скажи, Ефим Иванович, большевики, по-твоему, как они – правильно али нет *рассуждают*? (...)

– Рассуждают? Кха-кха... Ты, милый мой, будто новорожденный... У большевиков своя *программа*, свои *перспективы* и *чаяния*. Большевики правы со своей точки зрения, а мы со своей» (2, 5, II).

«Рассуждать» можно и «правильно», но это не та «борозда», которая ведет к истине. Интеллект достаточно эффективно обслуживает любые «чаяния». А вот разум относится к ним критически. «Ломала и его усталость, нажитая на войне. Хотелось отвернуться от всего бурлившего ненавистью, враждебного и непонятного мира. Там, позади, все было путано, противоречиво. Трудно нащупывалась верная тропа как в топкой гати, зыбилась под ногами почва, тропа дробилась, и не было уверенности – по той ли, по которой надо, идет. Тянуло к большевикам – шел, других вел за собой, а потом брало раздумье, холодел сердцем. «Неужто прав Изварин? К кому же прислониться?» Об этом невнятно думал Григорий, привалясь к задку кошелки. Но когда представлял себе, как будет к весне готовить бороны, арбы, плеть из краснотала ясли, а когда разденется и обсохнет земля, – выедет в степь; держась наскучившими по работе руками за чапиги, пойдет за плугом, ощущая его живое биение и толчки; представляя себе, как будет вдыхать сладкий дух молодой травы и поднятого лемехами чернозема, еще не утратившего пресного аромата снеговой сырости, – теплело на душе» (2, 5, XIII).

Гришка умнее «ученых людей», потому что он пропускает парадоксы жизни через сердце, и мысль у него живет, бьется, пульсирует. Неверная мысль – и сердце холодеет; теплеет на душе – значит, «нащупывалась верная тропа». Он «невнятно думает» всем существом, не только «головой». А умные люди «ничтоже сумняшися» действуют по схеме: идеологический импульс – социальная реакция. Это и называется «стреножить жизнь». Гришкино «непонимание» в культурном отношении гораздо выше «понимания» идеологически ангажированных и ослепленных сторон, ибо это «разумное недоумение», а не идеологический идиотизм. Стороны дрались за идеи, за «программы» и перспективы», рожден-

ные интеллектом, «рассуждением», а Гришку интересовал человек. Но объяснить что-либо нашим и вашим, даже самому себе, он был не в состоянии. Вот он, модус горя от ума. Вот она, связь с Пушкиным, Толстым, Достоевским. С мировой культурой. С культурой вообще.

Возникает вопрос: а почему, собственно, правда романа оказалась на стороне Григория? Ведь, скажем, тот же Иван Алексеевич «доходит» до своей «борозды» «ощупкой», – способом, который, на первый взгляд, мало отличается от Гришкиного: «Как я тебя могу убедить? До этого своими мозгами люди доходят. Сердцем доходят! Я словами не справен по причине темноты своей и малой грамотности. И я до многого дохожу ощупкой...» (3, 6, XX).

Тут все дело в духовной одаренности Мелехова, в его способности аккумулировать противоречивые смыслы, «сердцем доходить» до разных правд и видеть их относительность. Курган Гришки повыше будет: вот в чем его беда, которая оказалась для романа золотой находкой и удачей.

Масштаб шолоховской эпопеи очень сложно, если вообще возможно, осознать за столь краткий период времени, прошедший после ее создания. «Большое видится на расстоянии»: это подтверждает культурная практика человечества. Но осознание культурного величия не приходит само по себе, ибо это не озарение и не откровение. Это большая черновая работа: философско-методологическая, эстетическая, текстологическая – словом, культурный, то есть разумный, труд. Великие писатели существуют только потому, что есть великие читатели. Иными словами, шедевр не просто бережит души и будоражит умы, но и обязывает держать культурную планку, поддерживать определенный уровень научного осмысления.

Культурную величину «Тихого Дона» – огромный курган, сверкающий гранями правд! – можно обозреть только силами развитых «разумных» гуманитарных наук, которые мыслят системно и целостно.

Магия таланта, или Разгадка Сирина Nabokov?.. Сирин?.. Набоков

1

Владимир Набоков справедливо считается одним из тех писателей-чудотворцев, кому удалось разлучить Красоту со Смыслом; при этом несправедливо считается, что подобное разлучение в принципе возможно.

Этим парадоксом и определяется подлинное место Набокова в культуре: он почти совершил невозможное. По большому счету, каждый классик – это более-менее удачная попытка совершить невозможное. Возможное – это всего лишь литература (относительно качественная), на невозможном же оттиснута невидимая печать избранности, уникальности.

Набоков справедливо считается уникальным писателем. Однако мало кто подозревает, что плата за уникальное – банальность.

Начнем с того, что уникальность – противоречивый продукт, и разобраться с уникальным – постичь противоречия. Для Набокова данный постулат актуален вот в каком модусе: Красота – детище Смысла; пытаться их разлучить – соблазнительная, но, увы, дешевая и безответственная авантюра.

Однако существо вопроса еще глубже: в подобной попытке нет ничего личного. И даже еще глубже: Личность никогда не унижится до такой попытки. Почему?

В ответе на этот вопрос содержится ключ к феномену Набокова.

2

О Сирине, который, якобы, превратился в Nabokov`а, предварительно став из Набокова Сириным, испокон веку принято говорить как о загадке; позволим себе не согласиться и возразить: в нем нет ровным счетом ничего загадочного. Есть писательский талант, который всегда загадочен как таковой, а человеческой загадки, делающей талант непостижимым, – нет.

Разгадка загадки в том, что загадки-то и нет.

Разгадка «незагадки» проста: он вовремя, с не делающей ему честь социальной чуткостью отвернулся от *социоцентрического* начала в культуре (от традиций русской литературы в том числе), но так и не разглядел в отечественной литературе загадочной *персоноцентрической* ориентации (прохлопал того же «Евгения Онегина», вокруг которого Набоков крутился, как кот вокруг горячей каши, да так ни до чего и не докрутился; вся его заслуга – свел духовно-эстетическую «громаду» к изобразительно-выразительной погремушке, то есть по себе, по своим собственным невыразительным духовным возможностям судил обо всех гениях).

Разгадка в том, что такой уникальный и аристократичный Набоков, непоседа и эстет, самым что ни на есть пошлым буржуазным образом стал истово исповедовать *индивидуализм*. Это и есть его сокровенная религия, то, что он, якобы, ото всех скрывал.

Ничего подобного: он скрывал это лишь от самого себя, ибо нельзя быть художественным гением и при этом скрыть свою сущность. Именно поэтому он так ненавидел психоаналитическую технику разоблачения индивидуалистических фокусов: в ее свете он тотчас оставался ни с чем, голым шутком при голом короле, без загадки, и даже без надежды как-

нибудь эдак потемнить, навести тень на плетень. Психоналитика делала его тем, кем он всегда и был – мистером Пустотой.

При этом самым сильным его аргументом в пользу собственной непостижимой значимости был такой подразумеваемый загадочный пассаж: Сирин-то неплохо владеет основами психологического анализа. Что неоднократно и убедительно демонстрировал. См. многочисленные перлы в сплошных шедеврах. Просто россыпи психологических находок, добавим от себя, вскрывающих механизм функционирования бессознательного. Дескать, не могу же я, интеллектual, быть в плену у тех «законов», в которых и сам неплохо разбираюсь.

То простое соображение, что первой жертвой бессознательного становятся глупые психоналитики как-то счастливо не пришло в голову писателя. Сапожник без сапог; врач, исцелился сам; писатель-психолог, не ври себе – все это вещи одного порядка. Где здесь личность? Где уникальность? Nabakoff пал жертвой закона обезличивания. Как и миллионы его почитателей.

Спутать личность с индивидом: это надо умудриться; для того же, чтобы прочитать «Онегина» в духе индивидоцентризма, – надо запутаться окончательно. Что с большим успехом и проделал Сирин.

3

А чем, собственно, отличается **личность** (средоточие культурной тенденции – персоноцентризма) от **индивида** (тенденции антикультурной – индивидоцентризма, эгоцентризма)?

Коротко можно ответить так: между ними – пропасть, располагающаяся в узеньком пространстве, отделяющем разум от интеллекта. Иной тип управления информацией – и возникает пропасть.

Личность является **моментом целого**, она аккумулирует в себе все свойства целого и, вследствие этого, связана с миром отношениями, которые выстраиваются на принципах тотальной диалектики. Понять личность – распутать ее сложные взаимоотношения с миром. Природа личности – тотальность, космичность. По отношению к культуре это сказывается в том, что личность соотносит все свои поступки с Высшими Культурными Ценностями, руководствуясь при этом разумом. Таким образом, личность является целостной информационной структурой, где витальное (бессознательное) познается ментальным (сознательным), хотя и не подчиняется ему непосредственно. Личность – это информация, структурированная в законах; познай себя – девиз личности.

Индивид же как информационная структура порожден центробежным началом; это уже не момент целого, а только **часть** последнего; это уже не единица космоса с многомерными связями-отношениями, а пуп земли, начало начал, – карикатурно выпяченная точка отсчета, вокруг которой, по щучьему велению, вертится вся вселенная. Индивид соотносит свои поступки с желаниями и хотениями, издеваясь над разумом при помощи интеллекта. Иными словами, перед нами феномен произвольной абсолютизации, произвольного перекраивания структуры вселенной под свои прихоти. «Закон» (девиз) индивида: вижу не то, что есть, а то, что хочу видеть. Понять такого человека-индивида – значит, уяснить себе, что он руководствуется исключительно собственными ощущениями, прикрываясь интеллектом. Он не познает, а приспособливается.

Язык личности – разум, язык индивида – чувства. Личность – субъект разумного типа управления информацией; индивид – объект бессознательного приложения бессознательно добытой информации (и интеллект многократно усиливает воздействие бессознательного).

Наконец, роковой нюанс: личность (дитя культуры) распознает в себе индивида (дитя натуры) и выстраивает с ним отношения «по вертикали»: сверху – вниз. Личность «рабо-

тает» над гармоничными отношениями с индивидом. Именно индивидом прирастает «богатство» личности.

Индивид же «предчувствует» саму возможность дорасти до личности (до верхнего информационного этажа) как вражескую интригу, направленную на самоотрицание индивида, и потому отрицает информационную структуру личности как высшую фазу своего развития. Наступает отчуждение от личности, и человек превращается в собственного врага. Для человека-индивида «быть» означает «не развиваться».

Таким образом, индивид и личность представляют собой модусы природы и культуры, и отношения их – это отношения ценностных парадигм, но не отдельно взятых субъектов. В этой связи стоит разграничить индивид и личность по культурным меркам (функциям). Индивид является **субъектом цивилизации**; **субъектом культуры** является личность.

С этой точки зрения индивидоцентризм в литературе – это культурное обслуживание «натурного», бессознательного.

Кстати сказать, в «Евгении Онегине» дана блестящая формула индивидоцентризма:

А нынче все умы в тумане,
Мораль на нас наводит сон,
Порок любезен – и в романе,
И там уж торжествует он.

Почему же «порок» (мораль индивидоцентризма) «торжествует»?

Именно потому, что «умы в тумане» (хотя шустрому интеллекту кажется, что он все раскрепостил, то есть сделал порок «любезным», нормальным). С этой точки отсчета все и начинается, чтобы ею же и закончиться.

4

Давайте восстановим логику развития литературы, – логику, заложником которой стал неповторимый Набоков.

Вначале было то слово, которое «от Бога», то есть слово нормативно-моралистическое, серьезное, выполняющее целый спектр возложенных на него общественных функций: образовательно-воспитательных, познавательных, мировоззренческо-идеологических. Это было слово в формате «культурного регламента», слово, стоящее на страже тех догм, которые, по святому убеждению писателей, делали человека человеком. Литература по умолчанию становилась способом очеловечивания, а писатели по определению – теми «человеками», которые верили в духовные возможности «слова». В этой цепочке не было места дешевому вранью или манипулированию; принято было бескомпромиссно искать и, как водится, заблуждаться, честно и искренне. В чем в чем, а в благих намерениях такой литературе было не отказать.

И надо признать: литература была инструментом духовного совершенствования и человека, и общества. Это был великий век иллюзий, когда литературные утопии имели колоссальный авторитет. От Грибоедова – до Чехова, Шолохова, Булгакова... Да, были люди в свое время. «Хорошая, качественная, честная литература» и «культурный прогресс» были синонимическими понятиями. Читатели такой литературы были интеллигенцией и, соответственно, «солью земли». Где-то даже пастырями (то есть не только овцами). Властителями дум. Все остальные – паствой, которую надо было просвещать и спасать. Самые умные люди были убеждены, что хорошего человека можно воспитать, прежде всего с помощью хорошей литературы. Измените общество – и вы измените человека: это один вариант, насильственно-революционный; измените человека – и общественные нравы изменятся в сторону

улучшения сами собой: это ненасильственный, хотя и не менее утопический вариант. И там и там – ставка на литературу как на инструмент мощного и эффективного психо-идеологического («душевного») воздействия.

Потом случилось то, что и должно было случиться: революции, войны и всевозможные социальные катаклизмы XX века (как-то: религиозно-этническая и расовая «неприязнь», терроризм, нехватка ресурсов и т. д.) наглядно показали, что, во-первых, человека воспитать невозможно; во-вторых, улучшению не поддаются и общественные нравы. Реальная природа человека и наши представления о его «духовной природе» оказались по разную сторону баррикад. Война всех против всех приобрела всемирно-исторические формы. В такой ситуации литература и ее функции резко изменились. Наставническая литература пастырей и духовных гигантов мгновенно оказалась прошлым человечества; на авансцену выдвинулась литература как забава и игра (это мироощущение, в частности, стала обслуживать идеология и художественная практика постмодернизма).

Постепенно и неизбежно сложились два полюса: те, кто настаивает на сакральной и культурной миссии литературы против тех, кто не признает за литературой функций «духовного производства». И те, и другие стали говорить о смерти литературы: первые с ностальгическим сожалением и апокалиптическим страхом, вторые – с легкомысленным восторгом отрекшихся от претензий «быть человеком».

Литература «библейской», канонической направленности (старой, доброй, чаще всего, почвенной) и литература «без царя в голове», а также без руля и без ветрил: вот две системы ценностей и две мировоззренческие парадигмы. Первую точнее всего назвать **социоцентризм**, вторую – **индивидоцентризм**. И устарела старина, и старым на новый лад бредит новизна. Третьего нет и не дано. Куда ж примкнет наш герой-писатель, «куда ж поскачет наш проказник», как говаривали в старину?

Мы все действительно вышли из шинели (если под «шинелью» понимать «доспехи героя», неперемненную атрибутику «сражения за идеалы»). Нас воспитывали как героев – на литературе **социоцентрического** типа, то есть литературе, озабоченной ценностями, актуальными для общества в большей степени, нежели для личности. Сначала общество, народ – потом индивидуум, отдельный человек: таково кредо традиционно ориентированной литературы. В центре такой литературы – герой и проблемы, связанные с героизмом: трагизм и сатира (не путать с трагикомизмом).

Главная проблема сегодня заключается в том, что литература современная стала ориентироваться исключительно на индивидуум (не путать с личностью, которая не равнодушна к общественным вопросам!). Современная литература – гейм-литература – исследует феномен **индивидоцентризма**.

В определенном смысле мы имеем дело со снижением духовной планки и одновременно с повышением планки интеллектуальной (ибо попытаться стать выше «глупого» общества можно только с помощью интеллекта). Индивидуум минус личность – это живот плюс душа, примыкающая к животу. Отдельная особь минус личность – это минус принципы, минус осмысленное отношение; это человек минус культура; в остатке имеем разрушительное эгоистическое начало, потому разрушительное, что озабочено оно развлечением, тем самым «зрелищем», что превращает человека общественного либо в человека толпы, либо в асоциальный элемент (правда, все это пышно именуется «соблюдением прав человека»; о «правах личности», обратим внимание, речи не идет, будто личности вовсе не существует в подлунном мире).

Поесть, поспать, а после меня хоть потоп: вот по большому философскому счету кредо человека, не желающего быть ни личностью, ни героем. Индивид в отличие от личности – существо асоциальное, ибо он не предлагает конструктивных стратегий сосуществования с обществом; его не интересует формат мировоззрения, он живет исключительно мироощуще-

нием, феноменами психическими, фантомными, иллюзорными; при этом он парадоксально весьма и весьма почитает интеллект, превращая его в инструмент развлечения и ничего не желая слышать о диалектических «кознях разума», жестко ставящего индивид на подобающее ему место. Пример подобной литературы – творчество В. В. Набокова в целом, в частности его роман «Лолита».

Поскольку в информационном космосе индивида нет «верха» – актуализируется «низ» (то есть ценности варваров: пожрать, поспать). Здесь может быть организован по-своему тонкий мир, здесь может царить эстетика, и даже интеллектуальная игра, заменяющая содержательную пустоту (что еще можно понять) пустотой содержания. Но здесь нет и в принципе не может быть ответственного отношения к личности и обществу. В плане стратегий художественной типизации, в плане пафосной организации «картины мира» мы имеем дело с различными модусами иронии, с модусами деконструктива, пустоты.

Таким образом, от социоцентризма к индивидоцентризму означает (в плане духовно-эстетического движения): **от тотальной героики – к тотальной иронии.**

5

А теперь представьте, что перед вами стоит задача опозитизировать индивид, человека, отчужденного от духовной деятельности. Что вы станете делать?

Вам не останется ничего другого, как эстетизировать сомнительные проявления ничтожества, душевно-психологические проявления, само собой, какие же еще (ибо больше за душой ничего нет – зего, пустота), и обратиться при этом к тому фрейдизму, который и самого автора разоблачает как человека без внятного мировоззрения, человека, погрязшего в тенетах мироощущения. В этом контексте и дутый аристократизм превращается в модус пошлой бездуховности. Писатель-аристократ стал певцом пошлости, против которой он так решительно выступал. И Набоков, конечно, не фрейдизма боялся; он боялся себя, личности в себе, своей чуткости к экзистенциальным проблемам, давящим на индивида без его на то согласия.

В этом месте хотелось бы сказать несколько слов в защиту фрейдизма в частности, и психоаналитической технологии вообще.

Мне не приходилось слышать, чтобы о психоанализе говорили как об *инструменте духовного совершенствования, как о персональном, личностном инструменте*. Фрейдизм в контексте буржуазного индивидоцентризма выступает действительно как инструмент разоблачения коварства психики. Технология извлечения смыслов из глубин бессознательного направлена на то, чтобы изобличить «человека-подлеца». Вот почему «фрейдизм» бессознательно, но устойчиво связан с понятием «мутные глубины потемок души». Психоанализ (анализ психической содержательности, то есть пустоты) попадает в ассоциативную цепочку «бессознательное – деструктивное – безнравственное – деградация». Говорим психоанализ – подразумеваем «негатив», «минус личность». Анализ по умолчанию стал инструментом ковыряния в отстойниках души. Там, где фрейдизм, – там и грязь.

Что ж: за что боролся, на то и напоролся. Это верно, но верно отчасти, тогда верно, когда речь идет о бездуховном человеке-индивиде. Фрейдизм вскрывает то, что есть: пустоту, гуманистическую бессодержательность – цели и мотивы жалких интеллектуалов в лучшем случае. Вскрывает тотальную зависимость человека от того уровня витальной базы, которая берет свое начало в инстинктах. Происходит та самая редукция человека «к паху».

Однако бессодержательность может быть отправной точкой в деле построения личности, персоны; в принципиальном плане можно наполнить духовный мир содержанием. Этим занимается уже не фрейдизм, а сознание, разум человека. При таком типе личности, такой духовной структуре анализ бессознательного не ограничивается разоблачением фокусов

психики как таковых; поскольку речь идет о ценностной ориентации, о системе и иерархии ценностей, анализ бессознательного превращается в анализ духовных технологий. Предмет исследования (анализа) принципиально меняется: мы уже анализируем не ту психику, что обслуживает подбрюшье (почти зоопсихологию), а ту, что реагирует на духовные коллизии (так сказать, ментальную психологию). А это уже иная информационная инстанция. Но это возможно, повторим, только тогда, когда речь идет о личности.

У Набокова личностей нет. Нет – и все. Его герои – жалкие индивиды. Зачем ему психоанализ? Он ему не нужен в сколько-нибудь значительном объеме – не нужен постольку, поскольку в его опусах, то есть в его картине мира, не присутствуют такие духовнообразующие полюса, как конструктивная «диалектика ума» и находящаяся в нигилистическом кураже «диалектика души». Вот такой предмет – диалектический спарринг ума и души – не является предметом Набокова. Он им брезгует, не разглядев его культурного потенциала. У Набокова все попроще, это вообще простой писатель (с точки зрения содержательности). Однако начал психоанализа, поверхностной аналитики в его произведениях хоть отбавляй. Иногда это становится собственно содержанием произведения, как, например, в рассказе «Ужас». Но движения, колебания, трепет души – это отнюдь не духовность, это именно суррогат духовности, так сказать, реабилитация индивида, наделение его некой «сверхтонкостью», которая ошибочно принимается за «глубину». Герой трепещет, как бабочка, обозначая как бы бездны глубин. Увы, нет иной глубины в человеке, кроме глубины ума.

6

За доказательствами обратимся к анализу маленького шедевра модерниста В.В. Набокова – рассказу «Рождество», который исследует ту же трагическую дихотомию (экзистенциальную дихотомию, как сказал бы Э. Фромм), что и многие произведения реалистической прозы, например, гениальная повесть Л. Толстого «Смерть Ивана Ильича». Мотив преодоления отчаяния перед неизбежной смертью – в центре рассказа. Думаю, произведение это в определенном смысле является ключом ко всему лучшему, что создано Набоковым.

Концепция личности, сотворенная Набоковым, считавшим, что он не создает никаких концепций, не столь глубока и не столь насыщена диалектикой, как у Толстого. Набоков, на первый взгляд, бежит от каких бы то ни было идей (в соответствии со своими знаменитыми эстетическими декларациями). Рассказ вроде бы ни о чем, если не считать содержанием претензию на бессодержательность. «Просто красиво» написан, не более того. И все же мы попытаемся найти ключ к набоковской «чистой, безыдейной» поэтике. А ключ ко всякой поэтике, если она хотя бы отчасти является таковой, всегда лежит в области содержания. Принципиально иные методологические подходы, конечно, существуют, но они давно уже исчерпали конструктивный ресурс своих возможностей.

Присмотримся к сердцевине любого художественного произведения – к принципам обусловленности поведения героя, которые всегда пафосно окрашены (оценены). «Принципы» (точка зрения или логика персонажа) плюс «пафос» (авторская позиция) – вот важнейшие составляющие творческого метода писателя, которые воплощаются в стиле. Творческий метод Набокова чрезвычайно любопытен.

Активных действующих лиц в рассказе – всего двое: некто Слепцов и Тот, Кто повествует о произошедшем: повествователь. В субъектной организации произведения нет ничего необычного: смысловая «стереоскопичность» достигается способом традиционным – путем совмещения разных субъектов речи и, что принципиально, разных субъектов сознания (последние в отличие от первых отмечены разностью мировоззренческих позиций). Если характер Ивана Ильича (героя повести Толстого) прослежен с самых истоков его формирования до сложнейшей трансформации в конце произведения, то *характера* Слепцова как

такового в рассказе нет. Он (характер, то есть специфически структурированная информационная система, в которой сопряжены несколько субъектов сознания, внутренне конфликтующих друг с другом) абсолютно не актуален, в нем нет нужды, поскольку Слепцову доверено быть носителем информации одноплановой, одномерной, непротиворечивой. Слепцов как субъект сознания, выражающий информацию одномерную, является *типом*, но не характером. Тип и характер, таким образом, – это принципиально разные информационные (следовательно, духовные) возможности. (Отметим, кстати, и такую художественную – следовательно, духовно-информационную – возможность: если перед нами *характер героя*, пересекающийся в духовном плане с *характером повествователя*, то мы имеем дело с целым спектром организованных точек зрения, а не с двумя «персонажами». Формально мы воспринимаем два субъекта сознания, но поскольку каждый из них является *характером*, вбирающим в себя несколько *типов*, то фактически мы имеем дело с таким «объемным» субъектом сознания, который вмещает в себя иные субъекты сознания. В результате нам предлагается то, что часто называют *моделью мира*, то есть целую систему отношений, которая состоит из разных позиций – мировоззренческих, духовных позиций. Множество точек зрения, множество типов отношений – вот вам и мир. Из этого следует: небольшое произведение может обозначить информационные возможности большого мира. Собственно, это и значит реализовать художественный потенциал малого жанра.)

Вот почему в рассказе преобладает *лирический принцип типизации* героя. Психологическое поведение героя вполне реалистически обусловлено. Но психологический рисунок «Рождества» не выводит нас на глубокие нравственно-философские проблемы, ибо не обусловлен ими; тип психологизма Набокова (разновидность «тайного» психологизма) ничем не напоминает Толстого. Функция этого «условного» психологизма – иная.

Если отсутствует характер героя – следовательно, нет соответствующей ситуации, конфликта, сюжета и т. д. по всей стиливой парадигме; словом, нет соответствующей поэтики. Что же тогда есть?

Есть иная поэтика, соответствующая иному принципу типизации. Прежде всего, Слепцов один, если не считать слуги Ивана, подчеркнуто эпизодического лица (повествователь по законам рода и жанра «как бы невидим»). Одиночество само по себе есть всегда сублимация смерти; это отчужденность, выброшенность из жизни. И Слепцов пытается что-то противопоставить идее смерти, найти контраргументы в пользу жизни. В этой скрытой, невидимой схватке, которую тонко комментирует повествователь, победителем выходит Слепцов.

Однако сама по себе схватка, которая привела к «рождению» нового эмоционально-мыслительного (медитативного) состояния, происходит вне всякой связи с конкретными обстоятельствами жизни героя. Сказать о Слепцове «среда заела» – невозможно, потому что вокруг него нет никакой среды. Его социальная обозначенность весьма условна. В данном случае герой Набокова почти метафизичен, вынут из среды, не вырастает из социума и не обуславливается им. Это явно «лирическая» по родовой своей характеристике ситуация. Вот почему Слепцов лишен характера; противоречия же, мучающие его, – вечные противоречия, обусловленные не средой, а природой человека как таковой.

Таким образом, главное в рассказе – логика смены умонастроений, и логика эта не определяется ни социальной, ни биологической детерминированностью героя. Думается, перед нами все же потенциально реалистическая проза, хотя формальных признаков реализма вроде бы и недостаточно. Однако если сами идеи мало мотивированы, то психологическая зависимость от идей и обратная связь психологии с идеями явственно ощутима.

Начало рассказа задает эмоциональный тон повествованию.

«Вернувшись по вечеряющим снегам из села в свою мызу, Слепцов сел в угол, на низкий плюшевый стул, на котором он не сидел никогда. Так бывает после больших несчастий. Не брат родной, а случайный неприметный знакомый, с которым в обычно время ты и

двух слов не скажешь, именно он толково, ласково поддерживает тебя, подает оброненную шляпу, – когда все кончено и ты, пошатываясь, стучишь зубами, ничего не видишь от слез. С мебелью – то же самое. Во всякой комнате, даже очень уютной и до смешного маленькой, есть нежилой угол. Именно в такой угол и сел Слепцов».

Лексика явно окрашена в печально-сентиментальные тона (большие несчастья, брат родной, стучишь зубами, ничего не видишь от слез). Детали также активно участвуют в создании «печального» фона (вечереющие снега, низкий плюшевый стул, нежилой угол). (Трудно удержаться от указания на весьма красноречивую деталь: пуф под Слепцовым не только не бунтует, но «ласково поддерживает» хозяина. И это можно сказать вообще обо всей мебели, обо всех вещах. Взаимоотношения героев «Рождества» с вещным миром диаметрально противоположны аналогичным взаимоотношениям героев «Смерти Ивана Ильича» Л. Толстого.) Одиноким человек, сидящий в нежилом углу, контакт с вещами – все это явно символично. Кроме того, лирическая экспрессия задается и ритмом прозы (и не в последнюю очередь – ритмом). Отрывок естественно разбивается на речевые такты, содержащие, приблизительно, по три ударения (это относится почти ко всему приведенному абзацу).

Итак, мы видим, что актуализированы специфически лирические (лирики как рода) поэтические средства. Далее отметим явное желание лирического героя (то есть повествователя) не остаться на заднем плане, его активность в подаче материала (что делает этот персонаж «зримым», выводит его из тени главного героя). «Ты и двух слов не скажешь», «поддерживает тебя», «ты... стучишь зубами»: «ты» – это не только обобщение лирического героя, но и обобщение, «конструирование» читателя определенного типа, читателя-единицы. Непосредственное обращение к тебе, читателю, устанавливает с тобой прямой контакт, без посредничества Слепцова.

Сдержанная безысходность героя передается мастерски выписанным овнешненным (тайным) психологизмом. Мы видим героя со стороны, словно вещи, которые его окружают. «Тогда Слепцов поднял руку с колена, медленно на нее посмотрел. Между пальцев к тонкой складке кожи прилипла застывшая капля воска. Он растопырил пальцы, белая чешуйка треснула». Эти три строчки последнего эпизода первой главки в рассматриваемом стилевом контексте многого стоят по выразительности. «Поднял руку с колена»: он сидит, тяжело опершись на колено, в «позе горя». Медленность жеста отражает замирающую, умирающую внутреннюю жизнь – кожа превращается в воск. «Капля воска между пальцев» – это и свидетельство посещения церкви. «Он растопырил пальцы, белая чешуйка треснула»: бессмысленность жеста является симптомом шокового состояния Слепцова; трещина, появляющаяся у него на глазах, – явный символ разлома, катастрофы, свершившейся в его жизни.

Избранные как бы скупые поэтические средства (добавим сюда строгий ритм, демонстративно «бесстрастную» интонацию, «гладкую» звукопись) предельно функциональны и выразительны. Горе передано настолько неестественно красиво, что уже и не воспринимается как настоящее горе, оно сразу же покрывается налетом условности. Условная «изящная» скорбь: этого-то впечатления и добивается писатель Набоков!

Еще раньше, в третьем фрагменте первой главки, появляется Иван, «тихий тучный слуга, недавно сбривший себе усы», который внес лампу и «беззвучно опустил на нее шелковую клетку: розовый абажур». Во всем этом композиционном фрагменте, совпадающем с эпизодом сюжета, поражает потрясающая, ничего не пропускающая наблюдательность повествователя (пока сложно сказать, можно ли отнести ее и к Слепцову). Хозяин сидит – «словно в приемной у доктора». На стекле – «стеклянные перья мороза», вечер – «густо синее». Слуга – «недавно сбривший себе усы», абажур – «розовый». Конец фрагмента таков: «На мгновение в наклоненном зеркале отразилось его освещенное ухо и седой еж. Потом он вышел, мягко скрипнув дверью».

Казалось бы, какое нам дело до того, давно или недавно сбрил себе усы слуга? И почему так важно, что он «тихий и тучный»? Или, если угодно, вот еще пример (из третьей главки): «Слепцов взял из рук сторожа лампу с жестяным рефлектором». Какое отношение к горю Слепцова имеет «жестяной рефлектор»? Или усы?

Мало того, что никакого: эта вызывающе немотивированная цепкость внимания раздражает своим желанием ничего не пропустить – то есть уравнивать важное с неважным, Слепцова с Иваном, Ивана с лампой. Следовательно, все это имеет отношение к горю Слепцова – но вовсе не является тем отношением, на которое рассчитывает читатель, привыкший к «нормальной» художественной и житейской логике. Перед нами какая-то другая логика, реализованная в других отношениях. Зрительная, слуховая, осязательная, чувственная жадность к миру вещей (наряду с равнодушием к миру идей и концепций), желание ничего не пропустить и все назвать, зафиксировать, запечатлеть (и при этом специально пропустить «умные вещи»), конечно, не случайны. Сознание повествователя, словно зеркало или рефлектор (буквальные образы рассказа), отражает попавшие в пределы его досягаемости объекты. Отражается внешний ряд, а не то, что стоит за ним (в данном случае за ним пока обнаружить ничего не удастся, обнаруживает себя пустота). Может быть, это и есть то самое чистое, безыдейное и, следовательно, бессодержательное искусство с его «иной» логикой: искусство, несомненно, присутствует, а содержательность при этом отсутствует?

Проверим наши наблюдения дальше. Во второй главке творится что-то невообразимое. Немного в мировой литературе найдется страниц, так изысканно поэтизирующих заурядную материальность мира, так тонко воплощающих эстетическое торжество зрения и слуха: «Когда на следующее утро, после ночи, прошедшей в мелких нелепых снах, вовсе не относящихся к его горю (горе горем – а сны снами: сны вовсе не являются отражением душевных процессов, что является свидетельством восхитительного рассогласования, художественным подтверждением той «истины», того содержания, что ни одно содержание не определяет другое содержание, все как-то существует само по себе, бессодержательно – А.А.), Слепцов вышел на холодную веранду, так весело выстрелила под ногой половица и на бледную лавку легли райскими ромбами отраженья цветных стекол. Дверь поддалась не сразу, затем сладко хрустнула, и в лицо ударил блистательный мороз. Песком, будто рыжей корицей, усыпан был ледок, облепивший ступени крыльца, а с выступа крыши, остриями вниз, свисали толстые сосули, сквозящие зеленоватой синевой. Сугробы подступали к самым окнам флигеля, плотно держали в морозных тисках оглушенное деревянное строенье. Перед крыльцом чуть вздувались над гладким снегом белые купола клумб, а дальше сиял высокий парк, где каждый черный сучок окаймлен был серебром и елки поджимали зеленые лапы под пухлым и сверкающим грузом».

Конец ознакомительного фрагмента.

Текст предоставлен ООО «ЛитРес».

Прочитайте эту книгу целиком, [купив полную легальную версию](#) на ЛитРес.

Безопасно оплатить книгу можно банковской картой Visa, MasterCard, Maestro, со счета мобильного телефона, с платежного терминала, в салоне МТС или Связной, через PayPal, WebMoney, Яндекс.Деньги, QIWI Кошелек, бонусными картами или другим удобным Вам способом.