

Природа символа в русском искусстве (на материале русской литературы XIX в.)

Специфика русской литературы заключается в ее глубочайшей символической, уходящей корнями в мифологизированную реальность. Природа символа лежит в природе докультурного образования **сторон**, особенностях национального характера, который формировался на срединной, темной точке пространства, распространяющей вокруг себя мощное харизматическое поле, которое не дает прорасти на своей почве ничему, что в ее харизму не входит. От этой темной точки исходит энергетический поток таинственных сил, которые делают сторону страной, самоуглубленной в себя, в свою неповторимую организацию. Россия — цивилизация, Китеж-град, миф о мистическом исчезновении которого повторяется уже несколько веков с одним и тем же сладким концом о появлении — пугающем, манящем, чудном, но неизменно призрачном, неуловимом, существующем где-то там, в некоем ином измерении, всегда и не с нами. Россия как цивилизация, может быть, иллюзия. Но именно в этой иллюзии, в ирреальном контексте существования Китеж-града внутри геополитического образования — страны, и заложена та неповторимость, та, быть может, страшная и трагическая особенность России, которая отделяет и отдаляет ее от всего остального культурного мира, то низводя ее до той самой темной точки пространства, то разгоняя до бесконечности Вселенной.

Россия-цивилизация существует в той реальности, которая мнится, кажется, и существование это абсолютно и безоговорочно, оно действительное и истинное; иррациональное, возможное, вероятное — прогрессивное качество для России. Все это вместе взятое, подпитанное иллюзиями воздушных замков, делает все запретное и

запредельное самым желаемым для народа этой страны, воплотившим свою мнимую цивилизацию в плоть и кровь культуры, внедрившим ее в государственность и раздающим в виде представления о себе гуманистическому Западу и вполне изолированному от него Востоку. Представлениями же об **ином** подпитывалась всегда и сама Россия. Петру I только казалось, что он прорубает окно в Европу для того, чтобы Россия поучилась у старушки уму-разуму: нет, Россия впитывала в себя лишь внешний, видимый уровень культуры, навешивая его на фасады питейных заведений, но писала «иностранец Василий Федоров» (Н.В.Гоголь «Мертвые души»), и вот в этом самом «Василии» она вся и была — в ней всегда оставалась ее первобытная, племенная косточка, замешанная на крови степных кочевников и поостывших от тяжелого наемного труда варягов. Россия впитала в себя и христианство, и коммунизм, переведя их очевидную универсальность в русло своей идолопоклоннической религиозности, ибо сознание русского народа никогда не отдалялось от деревянных идолов, усекновение голов которых лишь добавляло русским любовь и сострадание к ним, а следовательно, и еще большее идолопоклонство, не мешающее, однако, с фанатичной слезой умиляться горней чистоте проповедей Иисуса и скорбеть о его гибели. Впрочем, что им больше нравилось — умиляться или скорбеть — еще вопрос. Скорее второе, ибо скорбь о несправедливо убиенном рождала поступки, скрепленные самосознанием героического, богатырского, легендарного и пророческого.

Им было все равно, за что был распят Христос. Но идеи страдания, смерти от чьих-то рук, и как следствие — мстительная скорбь, им очень нравились. Скорбь взывала к жизни некие реалии, инстинктивно подсказываемые почвенной зависимостью, и на основании проповедей Христа русские выдумали себе бесконечное количество оригинальных оправданий своего бытия (оправданий или осознаний — здесь понятия смыкаются), которые, вписываясь в мифологическую реальность, приобрели вполне зримые очертания религиозного канона, оформляясь в искусные конструкции ортодоксального христианства. Впитала ли Россия в глубину своего этнического мировосприятия пророчества Запада и рай Востока или перевела их на язык своего религиозного сознания, в котором завязаны в единый узел множество этногеографических докультурных матриц-сознания¹, позволивших ей уже на генетическом уровне обрести свою уникальность? Ведь эта самая уникальность еще до официального принятия христианства оказала колоссальное влияние на различные системы исторических пластов своей собственной куль-

туры, практически не вынося ее за пределы своей замкнутости и изолированности от всего остального культурного мира. Замкнутость мировосприятия и мироощущения, а следовательно, и выражения, всегда была в основе того, что могла рассказать о себе Россия миру.

Интересы русской литературы лежали именно в этих глубинных, почвенных началах, которые далеко не всегда совпадали с реальной обстановкой среды, заполненной уже застывшими мифологемами религиозных транскрипций, читаемых как основное в совокупности с основным.

Литература скрывала в себе те таинства сознания, которые преобразовывали иллюзорный мир в некие категории духовного мироздания, где грань между искусством слова и языком как таковым стиралась. Понятие же языка совершенно не отделимо от народной стихии, жизни, если можно так сказать, технической, бытовой так, что литература становилась синтезом почвенных и иллюзорных представлений, которые в уже готовой форме произведения воплощал все тот же миф, но уже более конкретный чем миф как всеобщность, как реальная сущность².

Каждое произведение литературы посвящено какому-то малому количеству мифологических причин, вызвавших к жизни необходимость воспринимать их так или иначе. Более того, Россия как цивилизация рождала мифы о себе самой с завидным постоянством, и миф, проникая в сознание, выкристаллизовывался в нем в идеологию, в псевдореальность, которая подкреплялась неистовой символикой обольщающих вымыслов в кромешной тьме «низких истин». Существование в мифологической реальности рождало, с одной стороны, искусственность бытия, с другой — знаки его выражения, собственно искусство, и разница между той и другой формой реального бытия только в том, что искусство собирает мифическое в символы формальных констатаций фактов мифологизированной действительности, а искусственность, не замечая фактов бытия как миф, воспринимает их как единственно реально возможные, т.е. просто-напросто в мифе существует. Таким образом, сам миф в русской жизни — способ адекватной реакции человеческого сознания на среду обитания. Искусство же, литература в частности, лишь собирает последующий период работы сознания, который так или иначе выражается через образы материальных вещей, в нашей интерпретации — в произведениях литературы. Произведение, однако, не образ реального мира, не подобие его, а сотворенный миф мифа живого, органического, почвенного, оформление абстрактных ощущений во вполне конкретную динамику сущего, наделенную звучанием и обли-

ком. Получается так, что иллюзорна сама почва, на которой произрастает племенная бытийственность народа, она призрачна, пуста и темна, она — точка, черный провал, и осознание ее возможно только через иллюзию второго порядка — наделение пустот именами, физиологией произношения, цепью условных обозначений, за счет условности которых, собственно, и создается иллюзорность надпочвенных реальностей, тогда как сущностное, основное, точное находится в реальности третьей, не доступной ни слуху, ни глазу, в некоторых эзотерических плоскостях, которые, однако, угадываются в контурах сюжетных форм тех или иных видов искусства. Скрытые смыслы жизненных сущностей настолько мистичны и неуловимы для сознания, попавшего в лавину социально-психологических стереотипов, что при столкновении с ними сознание рефлекторно защищается от них их полным отторжением, но в таинственных глубинах трансцендентально-первобытного бытия они фиксируются, накапливаются и обретают магическую власть над здравым смыслом, используя его как возможность манипулировать сознанием как бы извне, из того самого неведомого бытия, о котором сознание знает и не знает одновременно. Нечистая сила, одним словом, или бес попутал. На самом же деле — это гигантский потенциал человеческой психики, действительно мощная сила, момент энергетического выброса бессознательного в сознание, предзнаменование, предпочтение бытия над небытием. На этих толчках неведомых космических глубин внутри человеческого тела, на этих вспышках чисто биологических озарений и строится вся классическая русская литература, которая как система представляет собой цепь порочных на первый взгляд мистификаций, одурманивающих своей грациозной словесной игрой, завязанной на языке как природной организации сознания, затягивающих в омут сомнений о себе самом, раздумьях о судьбах Родины и прочих высоких материях, подбрасывая нам проблемы героя, героического, а то и вовсе ввергая нас в изучение истории общества и общественных отношений. Русская литература — потребность мифологического сущего в точном и четком изображении себя, «нереальной» реальности, того, что есть и чего нет одновременно; проговаривание космической пустоты, сгустков ее несовершенств и пороков, ритуальное вымаливание себя до конца, до ломоты душевных суставов, прорывов из себя, из бессознательных, медитационных протуберанцев естества в мир холодной, переполненной вакуумом ненужных противоборств Вселенной. Душа живого существа выдыхает свое страстное тепло в вечную мерзлоту крошечной планеты под ласковым названием Земля, это выдыхание — жизнь плане-

ты, ее биохимическое насыщение; человек ищет равновесия между почвой и пустотой, ухватываясь за неразгаданную сущность, обращаясь к ней как к Богу, прося покоя и прощения за суету. И всяческую суету. В этих просьбах — заклинания, в заклинаниях — ритуал, в ритуале рождается религиозность как факт многократного повторения одного и того же в разных формах, а формы зависят от того, насколько близко почва расположена к пустоте, той, что зовется небесами. И чем чаще человек взывает к небесам, пытаясь сблизить их с землей, тем больше форм приобретает его религиозность, тем ярче и красочнее его мольбы, его попытки найти пути к вершинам, к высотам небес, к богам, тем щедрее его дары и фанатичнее вера, и мучительнее жертвоприношение. Искусство — одна из форм религиозного сознания, в русской религиозности во всяком случае, ибо на долю русского человека приходится слишком много попыток добраться до милосердного. Виды русского искусства — пути к Богу, все эти пути — иллюзорны, ибо иллюзорна любая цель как тщета, все пути — иррациональны, но желание дойти до вершин у русских столь велико, что, сцепив все свои заблуждения в энергию единого потока, они создали при посредстве иррационального свое искусство, в котором обнажили себя, раздели до прозрачности и призрачности. И оказались незащищенными от своей же мифологизированной действительности, пытаясь отгородиться от нее той реальностью, которая недоступна ничему объясняемому, рациональному; русская литература как факт религиозного сознания и есть один из ритуалов жертвоприношения мифическим богам, которым только и надо-то было, что снизойти с небес до земли и ощутить живое дыхание своей сердцевины. Все то, что условно обозначается в литературе как персонаж, или герой, или действующее лицо, есть символ сиюминутного прорыва «я» в мир грандиозного мифа. Где-то рядом, смыкаясь с героем, стоит символика иллюзий самоутверждения и притязаний на толкование мифического, столь явно именуемого Россией; что за миф? Планета в планете, географический разлом, мертвая точка мистического, вся культура которой — цепь мистификаций, парадоксально откровенных, не укладываемых в сознании — они идут из подсознания, «от живота», они не разгадываются.

Очевидно, это как раз то, что называется «загадкой русской души», но... Загадки нет, есть только иллюзия загадки, которая последовательно излагается литературой через фикции художественных образов, тогда как всей сутью своей несет величайшее откровение — слово — самую труднодостижимую сущность мира. Мистическое столкновение бессловесного духа со своим собственным звучанием,

т.е. словом — это, пожалуй, действительно тайна³. Момент столкновения интимен, его невероятно трудно воспроизвести, но он есть, он краток, но силен; более того, этот момент животрепещущ и сладок, он отделяет душу от тела и дух от плоти. И это отделение столь явно, столь искренне, столь правдиво, что его вполне можно считать запредельным. Запредельное символизируется обозначениями из мира традиционных, обрядовых сущностей, называется, именуется и сублимируется в стройный и связанный схематический канон сначала языковой, а потом и речевой культуры. Но весь этот процесс базируется на сложнейшей внутренней драме самого момента отторжения души от тела, и именно поэтому все ступени формирования символов для обозначения душевных импульсов и динамики их мобилизации в речевую практику имеют в своей основе не знаково-номинативные завязки, а метафорические, имеющие выход на миф. В слово о сущности, о мистическом толковании души, существующей только в короткий миг связи бессознательного с сознанием, изначально заложена драматургия как взаимоотношение того, что уже есть с тем, что есть на самом деле, то есть диалог мира «я» с миром мифа. Слово, способное передать эту таинственную связь, обладает почти магическим свойством — оно трансформируется в искусство целостных форм, символически обозначающих связь явления с его образом. Слово в системе целостных форм не номинативно, а информативно, оно воспроизводит довольно трудоемкий процесс связи души с неведомыми сущностями разнообразных явлений и, что наиболее сложно, с их мнимостью, т.е. образами. Может быть, поэтому на Руси слово всегда было почти божественным еще с «доклассических», фольклорных и культово-обрядовых времен, так как фиксировало в едином символе откровения либо вероломно-византийского великолепия мифа, либо его же колдовскую языческую гульбу, обволакивая мотивы своих исповеданий иллюзией героя, которого в русской литературе **нет** вообще. Как, впрочем, и фабулы, т.е. событийной канвы произведения, и вся его смысловая экспрессия завязана на сюжетный ход, словесную динамику, которая фиксирует разнообразное количество знаков в **образ**. Образ — тот **прием** искусства⁴, при помощи которого мы узнаем о нечто или некто, о чем-то, что есть сущность, и о которой мы можем узнать только через фикцию. Русская литература говорит о сущностях эзотерических, глубинных, нематериальных, она фиксирует надреальный, надпочвенный мир условностями, суть символами, и ей даже не всегда важно, насколько совпадает первое понятие со вторым, смысл с его знаком; в результате символ может быть наделен различным коли-

чеством нюансов, так или иначе подкрепленных новыми знаками или условными обозначениями — формирование выражения смысла многоэтапно, метафорично. Доступность метафоры зависит уже от искусства художника найти связь символических обозначений внутри метафорической конструкции, ибо она изначально складывается из мифа и ощущения его сознанием.

Итак, русская литература не имеет ни фабулы, ни героя, но имеет внутреннюю динамику словесного ряда и неограниченное количество форм, через которые и достигается эффект законченной воплощенности неких знаковых конструкций в цельное произведение, вещь. Вещь, в которой сокрыта тайна драмы первосущности, ее проявление через слово, делает литературу системой символов, которые, в свою очередь, мифологизируют действительность почвенную и надпочвенную, культурную⁵. Знаки, обусловленные бессловесными началами почвенных предметов, сами по себе примитивны, и только в системе связанных друг с другом концов проясняются как символы, разумеющие вполне конкретную, реальную подоснову того, что обозначают. Символ очень конкретен, он очень точно называет предмет, но данный не в простом обозначении, а как явление, то есть в связи с другими обозначенными предметами, т.к. явление возможно только как логическая связь знаков предметных сущностей. Поскольку символ вмещает в себя некоторое количество знаков, которые связаны между собой в явления, имеющие неограниченные возможности трактовки, то символика становится обширной, число тропов, исходящих от единого имени предмета, уходит в бесконечность, и одна-единственная сущность может мифологизироваться столь же бесконечным количеством троповых знаков, обретать самостоятельность, проявляющую все новое количество тропов. Миф становится той самой реальностью, которую только и способно воспринимать сознание. Миф — культурная реальность метафорических систем, в основе которых лежат сконцентрированные в символы знаки почвенных вещей. Метафора — словесный ряд невообразимых модификаций простейших знаков, различная интерпретация которых для сознания настолько все-таки неприемлема, что вполне допускает само явление метафоры как мистическое, невозможное, ирреальное. Символ, выстраивающий сущность как метафору, загоняет представление о ней в подсознание, и остается в нем как возможное, допустимое или единственное. Таким образом, миф — это система метафор, окрепших в подсознании как сущности, как всеобщности различных начал бытия, как основа основ мира личностного и внеличного, связь которых все-таки конечна, то есть име-

ет единое начало. Объяснение этой связи и есть мистическое, ирреальное, но... подлинное, хотя и имеющее опять-таки бесконечное количество возможностей в мире надличностном, как бы последующем для сознания, т.е. непосредственное в осознании глубинных смыслов через символику ощущаемых подсознанием сущностей, через символику их обозначения, через гармонию пластических их воплощений, будь то музыкальные или живописные абстракции, будь то словесная грациозность. Литература, словесный ряд, сюжетный ход — перевоплощение простейших знаков до высот надличностной, надреальной сущности, ничто иное, как цепь развернутых мистификаций невозможного, то есть откровения, которые доходят до сознания через словесную игру, разгадать которую можно только тогда, когда в этой игре принимает участие та точка внутреннего мира, в которой сознание пересекается с подсознанием, и от которой берет разбег трансцендентальное. Литературные мистификации посредством символов представляют знаки проименованных основ трансцендентального, магически выбрасывающих из себя ту самую «нечистую силу», глубину откровений, попутанную бесом исповедальных объяснений простейших, почвенных вещей. Слово — излет благодарений природы себе самой за способность души оторваться от тела и изобразить его лоно и парение над ним.

Мы попытаемся представить некоторое подобие схемы различных типов мистификаций, где сами понятия «тип», «типы» весьма условны, ибо все они так или иначе самостоятельны и имеют глубокую связь лишь в системе явлений историко-временного характера.

МИСТИФИКАЦИЯ ПЕРВОГО ПОРЯДКА, или первого типа, берет начало от грибоедовского «Горя от ума», и заложена она уже в том, что жанр комедийного сценического воплощения драмы предполагает отделение истинного от ложного, так что сцена представляет собой лишь иллюстрацию неких кульминационных моментов реальности надличностного бытия, бутафорию мнений, сомнений во вполне допустимых чувственно-ограниченных пределах, изолированных друг от друга условностями коммуникативно-словесной игры. Драма на сцене — это одно, драматургия действия совершенно другое. Драматургия действия личности и взаимодействия личностей на сцену не выносятся никогда: сцена преподносит текст, искусство, речевую и культовую поэтику; за сценой идет совершенно иное действие — взаимодействие личности с миром «я» и «вне меня», в мире тропа, иносказания, иносмысла «меня»; за сценой важен подтекст, в котором и происходит развитие драматургического действия как такового — взаимодействия, которое, в свою очередь, и будет

играть приоритетную роль в развитии драматического сюжета — через символику обнаженных смыслов, через логику их тонической и ритмической организации, через точки их пересечений в моменты самораскрывающихся коллизий — это самые тяжелые, самые напряженные моменты драмы, когда конкретный персонаж воздействует на реальность оголенным нервом абсурдного для сцены автоматизма, актом бессознательного, восходящем на рубеж подсознания в едином рывке к какому-то озарению. Миг этой коллизии настолько краток, что его никак невозможно зафиксировать, но он запоминается как жест, вздох, эмоция. Он отпечатывается в глазах. И это запредельный фон подтекста, драматургия, чувственный мир сценического действия, который разбивает иллюзию великолепия подмостков до мистического опустошения, до таинства неведомых опор, сущности, которая где-то витает, но ее нет.

Мистификацию грибоедовского уровня можно, пожалуй, обозначить как **персонификацию** неких идей, исходящих от сущностных начал национального характера и национального бытия таинственной цивилизации Китеж-града.

Глупый Чацкий воображения воздействует на психологический аспект взаимодействия настолько дурно, нелепо и зависимо-рефлекторно, что его бесконечное желание выговориться в пустоту порождает вокруг него невидимое, но вполне ощущаемое и отчетливо предполагаемое — не умен. И очень не умен! Зеленый юнец, фонтанирующий идеями свободомыслия и словоблудия, невоспитанный ученик, прадедушка Пети Трофимова, не умеющий слушать, отупляющий всех амбицией своего речевого потока, человек-монолог, без всякой надобности ошарашивающий дом благочестивого Фамусова неуклюжей архаикой шума — «шумим, братец, шумим!». Сумасшедшим его объявляют только потому, чтобы отделаться от него, что все, в том числе Софья, и пустившая слух о его невменяемости, испытывают некоторую неловкость за него, укол совести — не доглядели! Чацкий по наивности думает, что метать бисер перед свиньями не надобно, а на самом деле свиней-то нет, только бисер. Что-то он разговорился, приехав в Москву с корабля на бал, где все сбалансировано — оркестр, музыка и пары — а он со своей корабельной лексикой, не причастившись, не просветлев? По молодости своей Чацкий уверен, что в начале было слово. Не слово было — Бог. И создал слово как знак себя, как символ имени, как дух своего бытия. В слове сокрыто его дыхание. Чацкий не ведал, что мистификатор Грибоедов восхищается отнюдь не им, а... Фамусовым. Он ему ближе, он — его мысль, за фамилией «Фамусов» стоит его представление

о мнимом и явном: фам, фама, фам-усов — это молва. В комедии это молва о том, «что есть истина» и «что есть истина?». То, что проговаривается, или то, что создается действием и взаимодействием личностных начал на уровне внутреннего, сокрытого, сокровенного? И дело вовсе не в Чацком как таковом, а в Чацком как символе, который характеризует цепь ложных установок на идеологическое пространство, навязываемое обществу извне, с корабля — балу; здесь государственный чиновник, дипломат Грибоедов, по духу шляхтич и по крови славянин, всей своей генетикой как черт от ладана, подспудно, бессознательно шарахается от этого корабля, пришедшего с неведомых берегов, от праведности его команды, его строя, его системы точных и цельных кабинетных установок; он бежит от грубости чужого суждения, потому что есть свое, московское, фамусовское, нагруженное, нагруженное глупой целью условных предреканий — «попал или хотел попасть?» Что молвила толпа родного московского люда, мозговы, болотного, потопного града? Свою дичь, свою традицию, свое почвенное несовершенство, свой этнический, докультурный протокол, — «он карбонарий!» Жаль Чацкого! Нравится ему быть одним из всех, одиноким охотником, гореть свободой, но... Слишком все красиво, а потому не звучит ни в самом Чацком, ни в сердцах соплеменников, сородичей и вроде бы возлюбленной Софьи. Глуп, глуп, не умен. А вот Грибоедов, заметил Пушкин, умен несомненно. Что говорит молва, то отзывается в сердце. Надличностный, надреальный мир дремучим лесом волшебной русской сказки давит внутреннюю самоорганизацию человека: ищи его потом в некотором царстве, разбивая по дороге железные сапоги. Не найдешь — навсегда потеряешь, как теряется неповторимость **стороны**, еще не страны, когда волоком дотаскивают до нее корабли, чадающие угаром самоутверждения.

Чацкий как художественный образ та самая фикция, которая представляет игровой момент, иллюзорный; это забава, вокруг которой кипит вакханалия драматического карнавала, комедия, шквал масок⁶. Чацкий как символ, как мистическое начало, несет свой смысл — чужак, пришелец, чужое слово, чужой Бог. Ирония фраз вроде «ведь нынче любят бессловесных» не столь очевидна, как кажется на первый взгляд. Ирония иллюзорна, фраза карнавальна — русская почва взращивает только то, что рождает сама. Она груба, как Скалозуб, она нема, как Молчалин, она холодна, как Софья, и плутовата, как Лизанька, но она — такая. Да, Загорецкий и Репетилов на ней возможны. Но невозможно их слово — оно будет фальшивым. Туман грибоедовского шаржа вовлек и Пушкина вместе с

гнездами «Маленьких трагедий», и Достоевского с откровением «Братьев Карамазовых», один из которых, Алеша, откровение знобящее, анатомическое, без покрова, без кожи. Если отец Карамазов, злой и сентиментальный, чистая фикция образа, то **трое** его сыновей да байстрюк Смердяков вообще не имеют статуса «художественный образ», они в таком статусе не существуют вообще; это кальки трансцендентального, магические толчки подсознания в тот момент своего дыхания, когда подсознание **переступает** порог дозволенных ему границ.

Этот тип мистического в рамках художественного произведения весьма обширен, и, конечно, не исчерпывается названными художниками. Но постольку, поскольку это именно тип, мы представляем его в универсальной форме интерпретации — разбросе мнений на сомнения и метафизику бытия, на утверждение первооснов через искусство, через слово как божественную, ирреальную сущность, которое стало для русских притчей во языцех, что приблизительно означает «слово этноса». Это звук земли, тайна пространства, голос души и тела. Горе от ума — низведение рационального до невозможности на этой и только этой земле, живущей не по правилам заданного кем-то бытия, а по самым что ни на есть своим — реальным, сущностным, почвенным, первобытным.

МИСТИФИКАЦИЯ ВТОРОГО ПОРЯДКА. НИРВАНИЧЕСКАЯ. Одна из самых темных и загадочных мистификаций русской литературы — явление Лермонтова. Войдя в мистерии пушкинских обманчиво-правдоподобных повестей англо-европейским отшельником, «другим» Байроном, он озадачил однолинейность литературной критики Востоком своего замкнутого иррационализма, где все было красиво, но непонятно, слишком тонко и призрачно, хотя и лежало на поверхности как смерть поэта. Почти подросток, максималист, взращенный на хлебах «Повестей **покойного** Ивана Петровича Белкина», которыми Пушкин открыл официальный путь ко всякой чертовщине в русской литературе, Лермонтов, несмотря на свой юный возраст, пожалуй, быстрее самого Пушкина ощутил иллюзорность реального, надличностного мира, время которого исчисляется зеркальным отражением события в пространстве исторического времени⁷. Он уловил в **зазеркальном** пространстве истории образ сомнений о чем-то важном, что Пушкин подсказал ему, а потом испугался, застыл, увяз в простоте и доступности сиюминутной догадки. Лермонтов прочитал в подсознании всего два слова — «мнение» и «образ», и на них построил всю систему своих художественных воплощений человеческой природы; все его воплощения — дух изгнания, демон разрушения человеческих пределов, человек Лер-

монтова бесконечен, он, если следовать Мережковскому, сверхчеловек, но это не совсем верно, ибо Лермонтов слишком откровенно заземляет своего человека, демона, поверженного во врубелевском варианте прочтения, он погружает своего пока еще пушкинского героя в «холодный кипяток нарзана», но в этом кипятке он озаряет свою душу гениальным пророчеством о бессилии разорвать связь изгнанного духа с вечностью, он начинает понимать, что дух и вечность — одно и то же, что они есть единый знак, единая суть, которую надо найти путем, может быть, непростым, потому что в этом пути нет трех дорог, нет развилки, нет перекрестка: есть прямая связь между небом и землей, между водой и бурей... Тут появляется главный герой лермонтовской мистификации — «как-будто». Да, именно так в бесфабульных художествах Лермонтова обозначается начало всех его сюжетных вариантов прояснения сущности человеческой приземленности при одновременности полета, именно отсюда недопонимание критикой лермонтовской нервозности и надделение этой простительной патологии категорией трагического сверхчеловечества и демонических сил. Задавленный пушкинским пророком и нерукотворным памятником, Лермонтов наперекор своему внутреннему миру решил, что человек — Бог, и нет ничего, кроме Бога, и нет Бога, кроме Бога, что человек повелевает миром... Каким? Тем, что «ищет он в стране далекой, что кинул он в краю родном?» Подсознание дает толчок еще неискушенному мнению покойного Белкина Лермонтову, что искать в мире нечего, в том мире, который все равно не видно **вне** своего собственного мира, и все упования на морскую даль как на прекрасное — суета, раздача себя на зазеркалье, на **образы** играющих волн и свистящих ветров, бури страстей, надрыва... как, будто... «Как-будто в бурях есть покой». Так вот что сидело в голове грустного ребенка. Мцыри села Горюхина, гонимого миром странника — покой. Нирваническое начертание покоя как откровения рвалось наружу, Лермонтов уже не сомневался, что мир вокруг человека не колыбельная песня, не зло без наслажденья, не упование, не любовь. Мира вне человека не существует, как не существует никакого пророка, кроме покойного Ивана Петровича Белкина. Мир ведом только тогда, когда ведом покой, отрешение от тревог и битв, погружение в холодный кипяток нарзана, в точку мгновенного самоощущения себя единственной небесной сферой, внутри которой и происходят все события, связывающие внутренний мир с его озарениями вовне. Лермонтов называет это озарение «небом полуночи», темным небом небытия, по которому пролетает ангел. Полночь, темнота, шелест ангельских крыльев — нирвана лермонтовского вос-

торга и Востока, и одновременно его кошуновственная близость к этническому исламу, допророческому, до-магометанскому, до «ла илла Алла» Магомета, возвестившего близкое Лермонтову «нет Бога, кроме Бога» — полная изоляция первобытности человеческого небытия (или бытия внутри себя, немислимого для видимого мира) от бытия в пределах брениности и пространственных пустот. «Как-будто» лермонтовского поиска покоя, погружение в неведомую сущность, в предел между бытием-небытием трансформируется в зрелое размышление о бытии в среде социально-психологических отношений, в коммуникативно-словесные отношения, он нащупывает возможности диалога между «я» не «я», «я»-«мир», «я» в мифе или «я» — это и есть миф? Конечно, этот диалог драматичен. Конечно, в основе его словесного выражения лежит искусство драмы воспроизводить противоречие между потусторонностью себя и себя уже вне себя, в маргинальность духа изгнанного и духа единого, без этой надуманной исключительности изгнанием, изгойством Мцыри: нет духа кроме духа, он един, он негленен, в нем нет брениности. Дух — это покой человеческого рассудка даже в беспощадной сфере социальной действительности, отрешение от суеты, проникновение в мистику психофизиологических сопричастностей, соприкосновений душа—тело в моменты оглушительно-ясных озарений и прозрений маленького слепка вселенной — человека. Лермонтовская нирвана по природе та же, что успокоила Будду уже тогда, когда он сидел под деревом, сведя худые ноги в подобие калачика, прогревая затекающие пальцы самовнушением «мне удобно и тепло, а все остальное мне только кажется». Полная и чистая изоляция от фантазмагорий рациональной реальности, предощущение, первородная непорочность. Но как коммуникативная сущность подобная изоляция не просто невозможна — она драматически невозможна, она запредельна, как те самые повести, которые рассказывал **покойный** пушкинский Белкин. О чем мог рассказать покойный? Ни о чем. Все, что будет вложено в уста покойного, будет ложно, иллюзорно, будет вымыслом, ширмой, прикрытием — либо страшно, либо слишком откровенно. Пушкин нашел путь воспроизведения сумасшедшинки озарений через ту реальность, которая мнится, кажется **в образе** того или иного героя, и неважно, кем он будет — **медным** всадником, с которым в отчаянии разговаривает скорбный главою Евгений, **каменным** гостем или покойным Белкиным. Важно то, что образ, представленный в форме словесной игры, ложен. Истина лежит за пределами образа, глубже; образ мнится, он коммуникативен, он завязан на отношении слова-номинанта и слова-символа, мнящегося так ли или так ли, он под-

вержен вариативности мифологического разума и еще более иллюзорен именно потому, что как линия, напрямую связывающая мир внутреннего небытия с бытием внешним, образ воспринимается как основа словотворческой фантазмагии, высокого обмана, тогда как истина — тьма, ее необходимо освещать. Лермонтов очень точно понял гениальность пушкинской находки — говорить просто и ясно, через высокий и воспитанный слог о вещах для человека туманных, мистических, запутанных, но столь необходимых тому, кто ощущает в себе стремление к вечному покою.

Лермонтов не оступился, не споткнулся на глобальности проблемы вечной сущности, когда «как-будто» заменил вполне конкретным героем, и не просто героем, а «нашего времени», сужая границы собственных размышлений над проблемами бытия до классического жанра социально-бытовой драмы, столь распространенной в Западной Европе и еще совершенно неразвитой в России даже в чисто формальном отношении, так как вся долермонтовская литература, включая и Пушкина, не утруждала себя канонизацией искусства в рамки романно-эпического повествования. И этот парадокс, основанный на эпической устремленности всей русской мифологии, начиная со «Слова о полку Игореве» и заканчивая глубочайшим историзмом пушкинской «Капитанской дочки», никак не мог дорасти до канонического романа, ибо устремленность к мифу в русской литературе, к его праведному волшебству была много сильнее, чем желание замкнуть эпическое в границы реального жанра. Лермонтов разрешил этот парадокс. При всей колоссальной потенции своих грандиозных самопогружений в недра мифологического небытия он вынес мир человека, причем мир как вселенную, а не как мир личности, в субординационный мир социально-психологической типологизации, выдумал фабулу, дал географию, любимый им Кавказ, сомкнул сюжет со стилистикой, свойственной уже ставшей классической русской литературе художником, показавшим бытие как историческое время на определенном пространственно-временном промежутке. Его Печорин, конечно, тоже «покойный», тоже обман зрения, круг бытия, который неумолимо вторгается в сферу этих самых пространственно-временных констатаций вселенской самоорганизации, но именно через него как образ, передающий невидимые связи мира «я» с миром мифа, унифицируется информация о единстве мира, о едином духе, о связи души и тела, земли и неба. Моменты отделения души — это весь Печорин, которого звали Григорий Александрович, т.е. к началу повествования он был **покойным**. Отлетевшая душа, таинственная сущность, вышедшая за пределы

мирской суеты и устремившаяся туда, где царствует божественный дух — к вершинам Кавказских гор и полумесяцам мечетей. Интересно и то, как Лермонтов построил свой роман. Он начинается с конца, с последних действий Печорина, в середине повествования — формальное начало действия романа, затем последовательное продолжение, а в конце всего повествования, в фатальном конце, описывается случай, который произошел в реальном времени именно в конце романа, но по построению — в начале. Роман построен по принципу концентрических кругов, где время ограничивается конкретным поступком, действием, оно не течет в хронологическом порядке числовой зависимости, оно зависит от душевных импульсов и толчков движения духа, который мечется, ищет выхода из себя, ищет покоя. Посмотрите, как убийственно холоден Печорин по ходу романа, как страстно и одновременно странно он пытается любить женщин, и при этом остается абсолютно равнодушным к их страданиям и самоотречениям. Во имя чего? Почему? Чтобы попытаться поймать, уловить движения своих душевных прорывов, никак не поддающихся стабильному Хроносу, числу. Дух — чудо, у которого нет временных границ, кроме одной — вечной. Самоконтроль Печорина над самим собой приводит к весьма печальным последствиям — мир вокруг него рушится, окружающие его люди тают, как восковые фигуры: Максим Максимыч глубоко обижен, Бэла умирает, Казбич уходит в бега, Азамат умыкает коня... Все аномально, все тонко и рвется, будто какие-то видимые вещи остаются для Печорина скрытыми как глаза юного контрабандиста бельмами («Тамань»); Печорин не уживается в мире видимых сущностей, он слишком погружен в холодный кипяток внутреннего источника — нарзана, он — один, один. Сферы концентрических кругов внутри повествования выглядят как логическое замыкание внутреннего мира в любое время и в любом месте, как единственно возможное единение себя с пустотой, за которой нет кошмара суеты, иллюзий чужого узнавания, бури чужих страстей. Лермонтов хорошо ощущал единичность души в мирской суете, он развел понятие абсолютного бытия с понятием мифологической всеобщности и подарил свои круги всей дальнейшей литературе, которая продолжила цепь его мистификаций. По сути, Лермонтов оставался единственным во всем XIX веке, представившим мистификацию чисто нирванического порядка. Но тем не менее к нему некоторым образом примыкает Гоголь в беспробудном сонмище мертвых душ. Его мистификации ТРЕТЬЕГО ПОРЯДКА, которые условно можно обозначить как МИСТИФИКАЦИИ НИРВАНИЧЕСКОГО КОЛЛАПСА.

От Лермонтова к Гоголю перешел круг, в который заключается мир личности, огражденный меловой чертой от внешнего мира. Личность ограждает себя, самосохраняет от мира вне себя, условного, непонятого, предрассудки которого угрожающе воздействуют на таинство психеи и рвут ее на части, покрывая голову Хомы Брута ранней сединой. Именно образом бурсака Хомы Гоголь явил миру символ неминуемой гибели существа, неприемлющего законы пусть кошмарного, но существующего всегда мира вне личности. Необходимость попытки присоединения себя-в-себе к миру мифа становится Гоголю очевидной. Не единожды он заставляет Хому читать заклинания, молиться, не пускать в свой хрупкий огородец нечистую силу, мертвую панночку и прочую чертовщину, но воздействие на все его существо чужеродного настолько сильно, что совершенно понятно — оно его раздавит. Круг бытия вне личности — оргическое столпотворение бесконечного, которое также бесконечно, как мир небытия, мир трансцендентального, бесконечно-конечного. Глубинная сущность неведома, но она есть, ее существование и догадки о ней разделяют бесовские пляски, путь длиною в жизнь: от брэнности до покоя. Миновать смертоносную стезю — жизнь — на пути к покою невозможно, потому что есть соблазн (все-таки он есть) вкусить падение небес на землю, и дать ему имя греха и насладиться им, сгореть до седины, до пепла, но познать, что это было. Жизнь, по Гоголю, ступени к покою, который всегда впереди, и брэнна плоть, не ведавшая его, и брэнна душа, не летящая к нему, не стремившаяся к суете. И всяческой суете. Внешний мир давит душу искушением своего познания, надламывая ее призрачностью возвышенным и прекрасным, душа забывает о стремлении к покою и гибнет, гибнет на пути к нему, задохнувшись в возвышающем обмане воздушных замков Манилова, захлопывая Павла Ивановича Чичикова в корбочку временных сопричастностей с мечтой. Мертвые души, мертвые души... Тройка коней да пыльная бричка с крытым верхом, похожая на табакерку, стремится в высоту, наверное, к покою, который всегда впереди, но именно **всегда** — его, быть может, и не существует. Что было ясно Лермонтову — самопогружение в покой невозможно и возможно одновременно, он есть, он где-то прячется в горах, между вершин, среди чеченских пуль, то Гоголю было неясно совсем — а есть ли то, во что можно погрузиться? Откуда знает Чичиков, что покой есть? Куда он все время едет? Почему? И почему его кучер все время приезжает не туда? Искрометный и предприимчивый Чичиков гонит тройку коней к своему благосостоянию, у него есть надежда на приобретение своего поместья, на свой покой, но отчего-то

он сразу спотыкается о несодействие своему предприятию всех тех, к кому обращается с формальным предложением о покупке списков умерших крепостных, которые бы позволили ему по закону числиться помещиком. Кучер Чичикова, Селифан, домчал его до Коробочки, и коробочка сразу захлопнулась, низводя мечту о покое в недосыгаемые глубины непонятого Чичикову образу жизни, где блины с припекой, перины взбиты, пенька продается, а умершие, существующие в списках в виде фамилий, — нет. Нельзя иметь покойных? Пока ты жив и стремишься к тишине, ты суетен и беспокоен в своем стремлении. И нет ничего, что бы позволило тебе почувствовать, что покой в тебе, что ты его вкусил. Вся вера в покой, все его обретение в том виде, как представлял его Гоголь, предопределяя неисповедимый путь своего любимого героя, Чичикова, человека нежного и ранимого, хоть и выглядевшего этаким плутом с чертовщинкой, была похожа на храм Николы на Недотычках, и вся правда заключалась в том, что покоя — нет, он всегда впереди. Попав в Коробочкин предел, Чичиков потерял знамение небес, слишком поздно поняв, что свершилось самое страшное, о чем он и не помышлял — его путь к покою обречен, ибо мечта корыстна, и взимает с него плату наличием в его земном бытии суррогата Ноздрев-Манилов-Собакевич-Плюшкин. Этот суррогат есть символ естественных препон. Гордиев узел противоречий рассудка и неясной сущности, обязательных условностей надличностного бытия и самой личности, личины души. Гоголь очень внимателен к портретам обозначенных персонажей, скрупулезен в описании интерьеров их жилищ, всей бесовщины их окружения: в лице лежит печать их душ, в жилищах — их земных пристрастий. И все это вместе взятое — искус, соблазн купить у них их покойников, их успение, их отождествленность с породой, стулья Собакевича, его скворца, словно говорившего: «И я тоже Собакевич!». Мир чужих сущностей, застарелых, как ликерчик Плюшкина, совсем не мольеровского скупого, прорехи на человечестве, дыры, призрака страсти, которая все сметает на своем пути, о которой мужики говорят: «Наш рыболов пошел», тянушей в дом (или домовину?) все, вплоть до старого ведра. В-плоть. В-плоть, туда, где гнездится душа, майский день, именины сердца. Жажда Плюшкина, раба страсти — грех, на котором построен тот самый Храм на Недотычках, храм скорби и знаков мирской суеты, убежище для мертвых душ, которые обретали покой через вещный мир. Сладкая дымка маниловских сигарок, затянувшиеся поцелуи с женой и простые русские щи от чистого сердца — та же призрачность его мостов, соединяющих его грезу о государе все с тем же Храмом, меловым кругом

Хомы Брута, за которым стоит призрак с тяжелыми веками, ангел, слетевший с древа сладострастия и искушения. Нельзя обрести покой, не отдав прелестей того, что дал Бог. А прелести убивают, маня музыкой ноздревской шарманки и таинственным поскрипыванием колеса, катящимся до... Только разметав ходом железных коней пыль земных обязанностей, герой Гоголя может обрести покой. Там, за девятью кругами ада, которые миновать Чичикову не дано: он был захлопнут коробочкой, его манила, подхлестывала дорога к покою, и он все тянулся к нему, вдыхая сонм Млечного пути, а почва не пускала его в полет, покрывая начищенный чичиковский сапог зловонной грязью губернских городов. Получается, что унтер-офицерская вдова («Ревизор») и впрямь сама себя высекла. Грибоедовская формула «шел в комнату — попал в другую» — извечный парадокс российской драмы, сломал мечты Павла Ивановича, он увяз в кошмаре адских кругов губерний и уездов, в иллюзиях мостов, по которым будто бы можно выбраться в далеко — в свой собственный мир ограниченной усадьбы, где нет душераздирающих воплей Ноздрева «ату его!», и все молчит, ибо крепостные Чичикова — покойники. И он один. Нет, Гоголь не верил, что земная жизнь возможна как средство обретения покоя. Земная жизнь — синдром унтер-офицерской вдовы, от нее нельзя отгородиться, пусть она вся из грехов и пороков. Поэтому храм — он именно таков, каким изобразил его Гоголь: «недо»-. А покой — это недостижимая сущность, она из мистических озарений, столпотворений души и разума, дух, слепленный Вселенной из человека. Гоголь отпустил Чичикова в небеса. Он обрек его на вечную скачку на тройке коней, вдохнувших в свой взлет земную пыль и свод небес — собор пространств, в котором нет ничего, кроме гулко-го эха мертвых душ. Гоголь умирал. Он умирал сознательно, он звал смерть, чтобы уединиться с миром, в соплях которого лишь бездыханное тело и тишина.

Но вместе с Чичиковым, набивающим шишки в своей бричке, ведомой невзрачным и совершенно не поддающимся описанию Селифаном, Гоголь пустил в небеса то, что по законам художественной литературы вообрал в себя Чичиков как тип, воплощающий символ вечного, единоутробного с планетой движения понятийного образования «Русь», ибо как образ Чичиков сфальсифицирован, и работает этот образ на изображение мифических черт, типов национального характера, который Гоголь в конце концов обозначил как «птицу-тройку» и бросил на расхлябанные тракты гигантского государственного образования, имя которому Россия. Вся динамика развития образа в поэме о государстве есть символ, характеризующий, обо-

значающий, называющий механизмы государственного устройства, существующие как бы независимо от того, ради чего они были созданы — воссоединения в некий монолит нескончаемой равнины, имеющей географическую почву и размытое небо духа, одухотворения Китеж-града и придания ему зримых контуров железной державы. Каждый конкретный образ поэмы — некий свод условных описаний того, что составляет Россию как плоть и как дух; дух един, он выше собора, он выше храма, и плоть не отделима от духа, она его выражает, показывает. Символы объединяют в себе логическую цепь разнообразных сущностей, давая их в едином знаке сущего и образа. Гоголь наделил Чичикова самыми приметными, самыми универсальными чертами национального духа, который, собственно, и есть то, что одно на всех, как сапоги, стоящие в доме Плюшкина, и которые надевает всякий из дворян, кто в дом входит. Мир на всех один, утверждает Гоголь, в данном случае мир Руси и России, и Ноздревская псарня, и Плюшкинская ворожба над кашей из людской, и маниловские посланники, и Феодулия Ивановна, дородная жена Собакевича, пинающая его ногой в супружеской постели — суть символы стороны, еще не страны, которая предстанет перед глазами тогда, когда Гоголь пропустит через их символику Павла Ивановича Чичикова, фокусирующего всю безбрежность народного духа в свою означенность и обозначенность. Дух государства, страны, которой уступают дорогу другие страны и государства, не ведая его, не страдая с ним и не восхищаясь, Гоголь постиг до конца. И постижение его смысла, «степной» сущности, покоя, который всегда впереди, остановил его дыхание. Гоголь сгорел как утопия последнего тома «Мертвых душ», так и не изведав погружение в покой.

И, наконец, МИСТИФИКАЦИИ ЧЕТВЕРТОГО ПОРЯДКА, подаренные Гоголем еще при жизни, и все-таки после нее Салтыкову-Щедрину: АБСУРДНЫЕ. Которые государственный служащий, губернатор Салтыков-Щедрин нашел где-то в омутах, среди премудрых пескарей, в Пошехонской старине, в черноземе выморенных поместий господ Головлевых.

Все произведения Щедрина пронизаны атмосферой абсурда, которая сформировалась из установок сознания на ложь, на мнимую реальность, на изобретение таких форм бытия, которые противоречат нормам мифологической заданности, устоявшимся в сознании в виде своеобразных законов этики, морали, процессуально-юридических отношений и т.д. Сознание переживает мифическое, перерождает его и перевоплощает в угоду прихоти страстей, жажды господства над себе подобными, организовывая тем самым уровень ми-

фического как побочный, как специфическую культурную среду с **иньми**, нежели в мифическом, смыслами и их характеристиками. Абсурд как мнимая реальность — исход рассудка в астрал бессознательного, которое становится вседозволяющей явью, его вызывают, усиливают, лелеют как затуманенную сном обжигающую струю адреналина, культивируют в абсолют, наслаждаясь пороком агрессивности пусть даже в форме словесности, монотонного монолога, государственного указа или тотальной реформации городских финансов.

Все действующие лица Щедрина — душевнобольные. Не сошедшие с ума, а именно больные душой, затертой маревом сновидений и доведенной сладостью памяти о них до сознания. У сна больше возможностей, чем у бодрости, душа теряется: там было, а здесь нет. Почему? Сознание нацелено на разрешение противоречия о возможном **там** и невозможном **здесь**, но ведь запретный плод сладок — не это ли пророчили человеческой природе библейские сказки, ставя запрет на искушение, тем самым грубо вторгаясь самим фактом запрета не только в психические, но и соматические недра человека, доводя его рассудок до исступленного любопытства, до беспамятства, до потери сознания.

Начиная «Историю одного города», Щедрин счел необходимым отгородиться от своих собственных наблюдений за действиями своих персонажей замечательной страничкой, названной «От издателя», где отмечает, что все описываемое исходит из материалов достоверных и правдоподобных, т.е. он ничего не придумал, не добавил и не вообразил, все так и было. А как было?

А было все вокруг родимой стороны как город Глупов, которого не было никогда, а был лишь дух его, ухоженный и обихоженный городскими градоначальниками. То есть властью над нами того, что мы не в состоянии преодолеть, чего мы страшимся, перед чем трепещем и в потере сознания рвемся сами.

Потеря сознания, запредельность, летаргия бытия, в которой существуют щедринские **герои** — их достоверное, **фактическое** — натуралистическое бытие, это жизнь стаи, где любым движением, любым! руководит природный инстинкт — выжить любой ценой. Здесь нет здравомыслия, здесь мысли нет вообще, она не прорывается через пресс беспамятства, есть только плотское желание насыщения, утоления жажды и победа над обязательным соперником, имя которому — каждый, тебе подобный, как ты или единоутробный с тобой.

В мифологической реальности, от которой никуда не деться щедринскому герою, он существует за счет азарта потусторонних от мифа провидений, грез; они диктуют ему свои нормы этики и мора-

ли, которые сознание схватывает, избавляясь от предрассудка противоположностей и сомнений: оно избавляется от гнета психологических условностей, и, не утруждая себя воспитанием своей психики, ибо это невозможно в стае, довольствуется только тем, что сидело в рефлекторных точках нервных волокон.

«Господа Головлевы» — та самая стая, которая живет не по нормам разума, рассудка, а лишь инстинктами, тем самым пребывая в реальности как не нормированное, не замкнутое во всеобщность мифического, существуя тем не менее в нем же, в сфере его установок и, возможно, традиций; ирреальное, галлюцинированное, но возведенное ненагруженными эмоциями в культ единственного, сладостного, религиозного в широком понимании как некой охранной грамоты для самоутешений и самозащиты. Это и есть тот самый абсурд, та самая мнимая реальность, в которую погружена вся головлевская семья, все члены которой не выдерживают противоборств сна и яви; что для них более губительно, вопрос очевидный — абсурд, ибо каждый наслаждался им сполна. Папа Головлев, блудливый, похотливый, сочиняющий стишки в духе Баркова, тихо угасает от пьянства; недотыкомка Степка-балбес, неизменный шут-привязочка, принятый на мамины хлеба, чувствуя, что сны кончаются, призывает их к себе посредством все той же водки, когда смело можно думать, что ты, — это ты и еще кто-то вместе с тобой, еще одно «я», проходящее где-то в отдалении, и это «я» — твой враг, а может быть, друг. В итоге Степан Владимирович Головлев умирает от пьянства. Такой же конец наступает и Павла Головлева. Нет смысла перечислять всю череду страшных, неестественных смертей, включая смерть Арины Петровны, матери Головлевых, женщины по-своему замечательной, сильной, мудрой и угасшей в одночасье, тихо, словно отошедшей все к тому же сну как к границе между бытием и представлением о нем. Вот он, тягостный символ шедринской мистификации — матушка постылых сыновей, убогого мужа, бабушка внуков-самоубийц и хозяйка огромной усадьбы, постоянно пополняемой в течение жизни все новыми и новыми поместьями. Матушка, «милый друг маменька», как любезно называет ее самый «любимый» сын, младшенький, Порфиша, Порфирий Владимирович, прозванный в детстве Степкой-балбесом «Иудушкой». И поцелуй маменьки в плечико, в ручку... Иудин поцелуй в ладонь планеты, в сердцевину Земли — за что? «Проклинаю!» — выдыхает мать в лицо младшенького, обобравшего ее и сделавшего приживалкой, а он прижимает руки к груди и закатывает туманные глазки долу... Что ему до материнского проклятья! Он погубил всех приторностью своей пустоты, нище-

той словоблудия, убил, загнал в черную осеннюю землю, в фамильный погост братьев, детей, мать, «племяннушек», он предал... Что? Кого? Пустынная заповедь душевнобольного, «так будет лучше», потому что «мне так хорошо», забалтывание, засыпание, забывание о почве под ногами в погружениях в беспамятство, и только слова, слова, слова, от которых бежит все еще дышащее, пусть едва, еле-еле, живое, но не разгадавшее сна Иуды, его мечтаний и надежд. За что убил мать, плоть? Почему заболтал, уболтал, в бредовом сонмище, в погоне вожака? Знак вырождения породы, праздность слова, вечный послеобеденный позыв к зевоте, и опять праздность, праздность и... все тот же запой. Он и прервал беспробудство Порфирия Владимировича и навис над ним как фатум, как рок. Над ним восстали призраки им убиенных, а среди них витал он сам, Иудушка, последний из вымороченного рода ...

Его нашли мертвым недалеко от погоста, на котором покоилась мать.

Все возвращается в круги свои.

Так Шедрин раскрывал свои знания о своей земле, и знания его были абсолютны и, как он уверял, достоверны. Он смыкал свои знания и догадки в символику смыслов, на которых строилось понятие «государственность», перекрывая этой символикой весь внешний слой его функций и задач, находя их ложными, мнимыми, «вымороченными». Внутренние, истинные смыслы прочитываются через инносмысл, через метаморфозы обращенных в смысл установок на иллюзию, а не на сущее — этот тезис невозможно опровергнуть, загадывая мистическое явление его героев.

С **его**, шедринской, Россией, ее же дети поступали так же, как Порфиша с Ариной Петровной и всеми своими братьями и другими близкими. Это он, они, **мы**, умерщвляли землю глуповскими губернаторами, головотяпы дикой, варварской закваски. Это мы.

Абсурд самодостаточен, абсурд безбрежен, стилиевой гротеск шедринской прозы отнюдь не прием художественного мира писателя — это образ мыслей его героев, стиль жизни, отношений к миру, к себе.

Салтыков-Шедрин, конечно, не заканчивает мистификации XIX века. К его мнимой, гротесковой реальности очень близко подходит Лесков, а вслед за ним ровный и печальный на первый взгляд Чехов, один из самых сложных, загадочных писателей конца века, опередивший русский символизм как таковой в изображении таинств природы человека над рациональностью его рассудка. Но это уже совершенно другой разговор, о несколько иной перспективе символического, уже имеющей богатый опыт прошлого и неограниченные возможности во всем XX веке.

Примечания

- ¹ *Гумилев Л.Н.* География этноса в исторический период. Л., 1990; *Бромлей Ю.В.* Очерки теории этноса. М., 1983; *Конрад Н.И.* Запад и Восток. М., 1966.
- ² *Лосев А.Ф.* Диалектика мифа // Из ранних произведений. М., 1990.
- ³ *Лосев А.Ф.* Философия имени // Там же.
- ⁴ *Эйхенбаум Б.М.* О литературе. М., 1987.
- ⁵ *Бердяев Н.А.* Истоки и смысл русского коммунизма. М., 1990.
- ⁶ *Бахтин М.М.* Эстетика словесного творчества. М., 1979; он же. Творчество Франсуа Рабле и народная культура... М., 1965.
- ⁷ *Эйхенбаум Б.М.* Лермонтов // *Эйхенбаум Б.М.* Указ. соч. М., 1987.