

Петербургские чтения по теории,  
истории и философии культуры

1

МЕТАФИЗИКА  
ПЕТЕРБУРГА



---

САНКТ - ПЕТЕРБУРГ  
МСМХСІІІ

ББК 87.3

Комитет по культуре и туризму Мэрии Санкт-Петербурга  
Философско-культурологический исследовательский центр  
«ЭЙДОС»

ПЕТЕРБУРГСКИЕ ЧТЕНИЯ ПО ТЕОРИИ,  
ИСТОРИИ И ФИЛОСОФИИ КУЛЬТУРЫ  
ВЫПУСК ПЕРВЫЙ

Данное издание продолжает недолгую традицию ежегодника «ЛОГОС. Международные чтения по философии культуры», выпускавшегося в 1991-1992 гг. издательством Ленинградского/Петербургского университета. В дальнейшем выпуски Чтений предполагается делать тематическими, силами различных профессиональных сообществ сферы культуры и науки. Приближающееся 300-летие города и само юбилейное десятилетие 1993-2003 гг. остро ставят проблему обеспечения единства социально-экономического развития и культурного потенциала Санкт-Петербурга, его традиций и перспектив, короче — глубокого осмысления уникального феномена Санкт-Петербурга. Поэтому, первое слово — философам.

Выпуск Чтений предпринят на основании Рекомендаций общегородских слушаний проблем развития культуры Санкт-Петербурга, утвержденной программы исследований истории и современной культуры Санкт-Петербурга и благодаря поддержке Комитета по культуре и туризму.

МЕТАФИЗИКА ПЕТЕРБУРГА

Выпуск подготовлен творческим коллективом Философско-культурологического исследовательского центра «ЭЙДОС»  
(Санкт-Петербургский союз ученых)

Редакционная коллегия: *Александр Гогин, Игорь Евлампиев,  
Марина Неронова, Вера Серкова,  
Григорий Тульчинский, Михаил Уваров.*

Отв. редактор выпуска — *Любава Морева*

Художник — *Вадим Бродский*

Рецензенты: *проф. М.С.Казан, проф. К.С.Пигров, проф. Э.В.Соколов*

*Редакция выпуска сердечно благодарит научно-производственную фирму «ТВИНС» за финансовую помощь и дизайн-студию «СТ-АРТ» за содействие в подготовке настоящего издания к публикации.*

ISBN 5-88607-001-X

© ФКИЦ «ЭЙДОС», 1993

© Оформление. В. Бродский, 1993

# СОДЕРЖАНИЕ

## I. ВРЕМЯ

<b>Евлампов И. И.</b> На грани вечности. Метафизические основания культуры и ее судьба .....	7
<b>Смотрина М. А.</b> Истоки .....	25
<b>Спивак Д. Л.</b> Финский субстрат в метафизике Петербурга .....	38
<b>Лебедев Г. С.</b> Рим и Петербург: археология урбанизма и субстанция вечного города .....	47
<b>Исупов К. Г.</b> Историческая мистика Петербурга .....	63
<b>Столочич Л. Н.</b> Аксиология Петербурга .....	74
<b>Лотман Ю. М.</b> Город и время .....	84

## II. ПРОСТРАНСТВО

<b>Серкова В. А.</b> Неопиcуемый Петербург (Выход в пространство лабиринта) .....	95
<b>Уваров М. С.</b> Метафизика смерти в образах Петербурга .....	113
<b>Марков Б. В.</b> «Сайгон» и «Слоны» — институты эмансипации .....	130
<b>Тульчинский Г. Л.</b> Город — испытание .....	146
<b>Соколов Б. Г.</b> Матрица Фрейда: Петербург. Петербургское введение в метафизику .....	157
<b>Секацкий А. К.</b> Вода, песок, Бог, пустота .....	170
<b>Морева Л. М.</b> Эйдос и Логос города. Припоминание .....	192

## III. ТЕКСТЫ И СУДЬБЫ

<b>Топоров В. Н.</b> Петербург и петербургский текст русской литературы .....	205
<b>Барзах А. Е.</b> Изгнание знака (Египетские мотивы в образе Петербурга у О. Э.Мандельштама .....	236
<b>Кирсанова Л. И.</b> Семейный роман «невротика» (Опыт психоаналитического прочтения романа Ф. Достоевского «Преступление и наказание» .....	250
<b>Бокшицкий А. Л.</b> Откровение Ивана Карамазова .....	264
<b>Ласкин А. С.</b> Усадьба и столицы: портрет С.П.Дягилева в интерьере .....	280
<b>Гершензон П. Д.</b> Путешествие с примечаниями .....	295
<b>Бобышев Д. В.</b> Медный сидень .....	309

Светлой памяти  
Юрия Михайловича Лотмана  
выпуск посвящается

## ОТ РЕДАКЦИИ

Это объемное издание, которое, уважаемый Читатель, Вы держите в руках, плод, в некотором смысле, дерзновенного и во многом, быть может, непозволительного опыта ныне живущих авторов, Ваших современников, осмелившихся войти в почти заповедную сферу размышлений о загадке, феномене, судьбе Петербурга.

Необъятное богатство некогда сказанного об этом городе, глина пережитого, прочувствованного, выстраданного, нашедшие прежде свое выражение в «петербургских текстах», требовали от «вновь входящих» предельной сосредоточенности, чтобы не попасть в круговорот повторений, не утонуть в глубине литературных ассоциаций, но соприкоснуться с живыми истоками города, вернее с истоками его жизненности. Исходным условием здесь могла быть лишь неподдельная искренность слова собственного. И тот, окрашенный прежде всего *радостью*, отклик, с которым авторы, как правило, включались в работу над «Метафизикой Петербурга» с очевидностью свидетельствовал, что тема эта, конечно же, не сугубо теоретическая.

Пишутся об этом или не пишутся книги и статьи, говорим мы об этом или молчим — в глубине души мы неизбежно храним некий образ, или символ родного города, который не вмещается в пространство и время наших суетных будней. Время его не измерить часами или годами, пространство не расчертить на туристической карте. Но только вмещая в свой собственный опыт толику бесконечности культурного пространства и обратимости времени, мы приближаемся, быть может, и в текстах и в жизни к собственным судьбам...

Итак, Читатель, в добрый путь! И пусть будет Ваша душа снисходительна к возможным ошибкам и заблуждениям ближнего.

Л. М.

# ВРЕМЯ



*Река времен в своем стремленьи  
Уносит все дела людей  
И топит в пропасти забвенья  
Народы, царства и царей.*

**Гавриил Державин**



НА ГРАНИ ВЕЧНОСТИ.  
МЕТАФИЗИЧЕСКИЕ ОСНОВАНИЯ КУЛЬТУРЫ  
И ЕЕ СУДЬБА

*Игорь Евлампиев*

Каждый феномен культуры — это загадка; загадка, разгадать которую до конца невозможно, но разгадывать которую мы обречены, чтобы постичь смысл своего существования. Не каждому дано даже опознать эту загадку: культура — это таинство, доступное в своей подлинной сути лишь посвященным. Однако есть в культуре и такие элементы, такие феномены, которые подобно ярким звездам представляют собой ориентиры для нашего «плавания» в безбрежности бытия, которые настолько ясно и отчетливо формулируют самые главные проблемы жизни, что соприкосновение с ними у каждого человека рождает глубокое чувство удивления или, точнее, чувство *непонимания*, которое является истоком духовных усилий, ведущих человека к сосредоточению и самоосмыслению — к определению себя как самостоятельного и деятельного источника культуры.

Среди таких феноменов особое место занимает Город, ибо Город — это суммарный итог непрерывной творческой деятельности каждого из живущих в нем, это материализованный творческий порыв, проявляющийся в его наиболее полном, присущем каждому человеку содержании. Самый последний бродяга, не имеющий своего угла, является таким же творцом Города как и прославленный архитектор, застроивший его великолепными дворцами, — разница лишь в «материале», в котором находит воплощение твор-

ческий порыв их жизни; Город, как и Вселенная, включает в себя и сияющие звезды, и пылевые туманности, смысл его существования в равной степени определяется и теми, и другими. Будучи неисчерпаемым резервуаром творческой энергии, Город оказывает незаметное, но определяющее воздействие, через которое и происходит формирование личности: выросший в Городе несет на себе печать его неповторимого своеобразия; соприкоснувшийся с ним — запомнит его навсегда.

Конечно, среди городов можно найти и такие, в которых их внутренняя сущность, их самобытная связь с истоками бытия глубоко спрятана или просто погребена под пеленой наносного, вторичного, под тем «пеплом» времени, который способен навеки скрыть самые смелые человеческие дерзания, превратив город, некогда открытый пронзительным ветрам бытия, в своего рода «метафизические Помпеи». Но есть города, которым судьбой предначертана особая роль в культуре и истории, которые обращаются к нам на том сокровенном языке, который рождается в самых недрах бытия и который является основой всех языков культуры. Вслушиваясь в этот язык, мы узнаем, как происходит акт творения — не только творения культуры и человека, но и творения *самого бытия*. Такие города живут по особым законам и придают особый характер культуре, к которой они принадлежат и которую они формируют. Они обладают особой *метафизической* значимостью, с их помощью мы прозреваем метафизические основы, на которых развивается культура и сам человек.

К числу таких городов принадлежит Петербург. Его особая роль в русской и мировой культуре была осознана уже полтора столетия назад, его загадка все так же волнует нас и сегодня. Сегодня мы уже твердо знаем, что от тех вопросов, которые ставит перед нами реальность этого города, зависит «самоопределение человека по отношению к истине и, значит, его бытийственный вектор»<sup>1</sup>. Но мы еще далеки от окончательного понимания смысла этих вопросов, и, по всей видимости, еще не пришла пора отвечать на них. Но нынешний исторический и культурный контекст позволяет нам сделать важный шаг на этом пути — проникнуть к основаниям культуры и в этой сфере опознать истоки особого значения Города.

## I

Важнейшим определением нашего бытия в мире является определение времени. Время — это непрерывный поток, непрерывное



становление и уничтожение; это чистая относительность, чистая конечность. Но чистая относительность и чистая конечность отрицают сами себя. Чтобы относительное и конечное были чем-то существенным, сохраняющимся, необходимо, чтобы рядом с ними было абсолютное. Наше временное бытие только тогда становится действительно *бытием*, когда оно имеет основу в абсолютном; наша конечность реальна и по-настоящему гибельна только на фоне того абсолютного, вечного, которое человек оставляет после себя. Время и Вечность, Относительное и Абсолютное — вот два метафизических полюса, между которыми разворачивается наше конечное (одновременно и гибнущее, и сохраняющееся) бытие. Пребывая во времени, мы обречены на непрерывные попытки взглянуть в лицо вечности, в лицо Абсолюта, — и только в этих попытках мы и осуществляем себя, осуществляем свою *свободу*.

Свобода — это и есть признак нашего положения в «пробеле» между временем и вечностью. Время есть чистое становление, в котором нет ничего рационального и повторяющегося, время — это *произвол*. Вечность, сфера абсолютного, наоборот, есть *абсолютная необходимость*. Утверждать, что Абсолют, Бог есть «абсолютная» свобода, столь же бессмысленно, как утверждать, что есть нечто «абсолютно промежуточное». Только бытие, расположенное на грани между временем и вечностью, может обладать свободой. Свобода — это внедрение закономерности, постоянства, устойчивости в иррациональный произвол и одновременно развоплощение абсолютной и однозначной необходимости с помощью окружения ее неисчерпаемым океаном возможностей, конкурирующих с реальностью, осуществляемой в Абсолюте. Бытие Абсолюта подчиняется условию времени и тем самым ставится под вопрос, оно прерывается, «нигилируется», на миг лишается основания, ему приходится заново искать себя, и его новое осуществление оказывается свободой, реализующей абсолютное в относительном, вечное во временном. Это уже не Абсолют, это та грань, за которой господствует время, — это человек. Свобода присуща только ограниченному, конечному бытию, и, значит, сама может быть только *ограниченной, конечной*.

Мы существуем только до тех пор, пока пытаемся заглядывать в лицо вечности; и если это удастся, если покров, за которым прячется вечность, приоткрывается, то рождается самое главное, что составляет основу нашего особого бытия и без чего мы неизбежно канули бы в молчание вечности или растаяли бы в иррациональном потоке времени, — рождается *культура*. Только культура является

манifestацией нашей свободы; ничто вне и помимо культуры не может носить название свободы. Именно в культуре мы оказываемся способными, с одной стороны, обосновать свое текущее бытие, ввести в него абсолютное, через которое обретается устойчивость, противостоящая разрушительной силе времени, и, с другой стороны, ввести само время, само относительное в ткань Абсолюта, сделать его близким и доступным временному бытию. Только из двойного напряжения от времени к вечности и от вечности к времени рождается свобода, культура и сам человек. Но их рождение одновременно вносит нечто новое и в само бытие времени и вечности.

Возникая из противостояния времени и вечности и осуществляя их синтез, культура, по сути, является формой вечности, преобразованной по законам времени. Другой стороной этого синтеза становится преобразование иррационального хаоса времени в *историческое время*. Историческое время — это тоже непрерывное становление, поток, несущий гибель всему порожденному, всему конечному; но теперь в этом потоке торжествует логика преемственности и последовательности, история — это время, ограниченное в своем произволе, подчинившееся велению вечности. История возникает вместе с человеком и культурой, говорить об истории вне культуры бессмысленно, вся «история» природы до человека не более чем развернутая метафора — до человека нет ни истории, ни чего бы то ни было по-настоящему стабильного, того, что можно поименовать словом, ведь слово это и есть культура. (В этом смысле библейскую истину «в начале было Слово» нужно понимать как описание творения истории из исходного метафизического противостояния времени и вечности.)

История и культура оказываются двумя сторонами сущности человека, сущности его свободы. История есть «укрощение» иррационального произвола времени — в истории хаос времени постепенно превращается в логос. Культура в любой своей форме — это определенный прорыв в вечность, это видение вечности и претворение ее в нашем временном бытии. В этом смысле вся культура существует как бы на грани вечности, на той грани, где вечность сталкивается со временем.

Исток человеческой культуры и самого человека связан с мифом. Миф — это первая попытка погруженного во время существа взглянуть в лицо вечности; но видение вечности в мифе еще мало влияет на иррациональный хаос времени. Человек еще не способен преобразовать время в историю, не способен сделать время и

вечность *инструментами* своей свободы. Он ослеплен видением вечности и не замечает, что, в сущности, не только его временное бытие зависит от вечности, но и сама вечность, *вынуждаемая* к проявлению во времени, зависит от человека. В мифе человек остается просто «пробелом» в формальном синтезе времени и вечности. Он еще совершенно не знает своей свободы и поэтому, даже прозревая вечность, тонет в непросветленной иррациональности времени. Отсюда вытекает несущественность смерти в мифе: смерть есть alter ego свободы, она становится значимой только для человека, обратившего свое исходное отношение с метафизическими полюсами бытия, — поставившего и время и вечность в зависимость от своей свободы.

Выход культуры из мифологической стадии связан с осознанием человеком себя свободным и смертным. Только теперь культура становится не формальным соединением, но определенным синтезом времени и вечности. Особенно простым этот синтез оказывается в двух полярных формах культуры, которые можно назвать культурами *типа «вечности»* и *типа «времени»*.

Яркий пример первой — древнеегипетская культура. Человек здесь потрясен видением вечности и рассматривает свою историческую, преходящую жизнь как недоразумение, ошибку, исправление которой возлагается на то, что выше времени. Такая культура ревностно сохраняет свои мифологические истоки; обретая свободу, человек добровольно отрекается от нее ради подчинения вечности и, значит, отрекается от своего предназначения творить историю. Истории здесь, в сущности, и нет: почти три тысячелетия существования древнеегипетской цивилизации показывают поражающее постоянство и однообразие культурных форм, направленных почти исключительно на выражение идеи вечности, и полное отсутствие исторической динамики.

Культура противоположного типа значительно более сложна для идентификации. Она целиком укоренена в своем историческом времени, очарована сиюминутным, гибнущим, полна чувственной конкретности, прихотливой грации, жизненного становления, но лишена той глубинной силы, которая больше всего потрясает в культуре, — силы открывшейся бездны, открывшейся вечности. Вероятно, именно культуру этого типа породила загадочная критская (минойская) цивилизация, господствовавшая в районе островов Эгейского моря в середине второго тысячелетия до н.э. Характерными ее чертами, наглядно показывающими приоритет «временной» составляющей культуры, являются почти полное отсутствие

специальных культовых сооружений, что говорит о незначительной роли религиозно-мифологических представлений, приоритет игровых форм культуры (музыка, танцы, спортивные представления), своеобразный культ женщины и т.п. Все главное в такой культуре связано со временем и безвозвратно гибнет во времени. Не случайно недолгая по масштабам древнего мира (около 500 лет) жизнь критской культуры полна загадок и легенд, а ее внезапная и не вполне понятная гибель (возможно, отразившаяся в легенде об Атлантиде) наглядно демонстрирует иррациональную подоснову исторического времени, недостаточно просветленного вечностью.

Указанные полярные типы культуры лишены подлинной истории. Подлинная история возникает только там, где приходят в устойчивое равновесие оба метафизических полюса нашего бытия. Уникальный образец такой «гармоничной» культуры дала Древняя Греция, особенно в ее классическом периоде. Именно здесь находится подлинный исток, подлинное начало всей европейской культуры, главный принцип которой — *достижение наиболее органичного синтеза времени и вечности* (в противоположность этому культуре азиатского Востока до сих пор тяготеют к типу «вечности», а африканская культура — к типу «времени»). Однако, как это ни парадоксально, предельная гармония, высшее совершенство очень часто оказываются качествами, свидетельствующими об определенной *метафизической поверхностности* культуры. Греки не смогли настолько глубоко проникнуть в сущность вечности, чтобы ее видение заорожило их так же как древних египтян; эта ограниченность и стала основой их преимущества, поскольку позволила органично претворить видение Абсолюта в историческое бытие и тем самым дать непререкаемый образец культуры в ее подлинной сущности.

Очень важно зафиксировать наличие еще одного предельно характерного типа культуры, в определенном смысле противоположного «гармоническому» (греческому) типу, но одновременно очень далекого от полярных типов «времени» и «вечности». Этот тип культуры отличается глубоким проникновением в сферу вечности, но в нем не умаляется значение противоположной сферы, напряженно переживается и наша принадлежность временному порядку бытия. Такую культуру можно назвать «диссонансной», с предельной полнотой открывая оба полюса бытия, она не способна соединить их в некотором синтезе, оставляет их в противостоянии друг к другу, она не способна «успокоиться», стать самодостаточной, гармоничной. Ее удел — вечное беспокойство, внутренние диссонансы, предельное напряжение, ос-

тающееся за гранью ясного сознания и, поэтому, чаще всего находящее выражение не в органичных и завершенных творениях, а в темном порыве, который направлен вовне и реализуется в пространственном расширении, в захвате.

Очень близкой к этому типу была культура Древнего Рима. Здесь мы находим удивительное и почти уникальное для древнего мира чувство текучести, преходимости человеческого бытия, чувство неповторимости индивидуального (нашедшее воплощение в портретной скульптуре и в лирике). Об этом свидетельствует и тяга к чувственно-иррациональным переживаниям, подобным тем, что испытывали римляне на жестоких императорских празднествах; сюда же можно отнести и культ домашнего очага, культ быта. Но и противоположный полюс явственно проступает в неумном волевом напоре римского духа. Однако и «диссонансная» культура должна добиться хотя бы внешнего объединения своих метафизических полюсов, без такого объединения она обречена на гибель. Формой такого объединения для Рима стала государственная, имперская идея, заслонившая все другие, «естественные» формы культуры. Внешняя экспансия, построение и упрочение своего рода «абсолютного» государства стали главной интенцией римского духа, в которой он пытался связать свое видение вечности с приверженностью к иррациональному потоку времени.

Несмотря на внутреннюю противоречивость, «диссонансная» культура обладает одним несомненным преимуществом: включая в себя в процессе внешней экспансии чуждые ей культуры, она способна глубоко воспринять и ассимилировать их и тем самым получить основу для «гармонизации» своего внутреннего порыва. Именно так и произошло с Римом. Завоевав Грецию, он нашел в греческой культуре основу для более органичного синтеза времени и вечности. Благодаря Риму античная культура «гармоничного» типа, порожденная Грецией во всей своей завершенности, приобрела всемирный размах и просуществовала целое тысячелетие, оказав неизгладимое воздействие на все более молодые культуры Европы.

Тяготение европейской культуры к «гармоничному» типу вовсе не означало отсутствия динамики в ее развитии. Без труда можно найти в ее истории те периоды, когда в культуре начинала преобладать «вечностная» или «временная» составляющая, или когда культура приобретала «диссонансный» характер. Существенные различия обнаруживаются и в развитии региональных культур Европы;

некоторые из них постоянно тяготели к «гармоничному» типу, другие были обречены на непрерывные внутренние диссонансы.

Раннее средневековье в Европе прошло под знаком того потрясения, который был вызван рождением христианства — новым прорывом к вечности. Недаром в искусстве этой эпохи — эпохи *романской культуры* — можно найти стилистические черты, сближающие его с древнеегипетским искусством. Однако постепенно восстанавливает свою власть и противоположный полюс: земное, преходящее бытие все больше привлекает человека и незаметно внедряется в культуру христианской Европы; начинается «диссонансный» период ее развития — *готика*. Построенная на обостренном противостоянии временного и вечного, она, как и всякая «диссонансная» культура, демонстрирует устремленность к недостижимой (а часто, и не вполне понятной) идеальной цели. Символом этого неудержимого стремления стала конструкция готического собора, шпиль которого устремлен в беспредельное. Такова же и история «диссонансной» эпохи: крестовые походы позднего средневековья выражают столь же неутолимое и, по сути, бесцельное устремление человека, пытающегося созидать историю, но не умеющего претворить в своем историческом времени незыблемость и логичность прозреваемого им Абсолюта.

Однако параллельно с развитием «диссонансной» культуры готики происходит рождение региональной культуры, достигающей нового уровня «гармонии». Это культура итальянского Возрождения. Хотя можно найти не так уж много общего в эстетических принципах античности и Возрождения, все же интуитивное убеждение идеологов новой эпохи в близости их творческих исканий к творческим интенциям античной культуры имеет глубокое метафизическое обоснование — обе эти эпохи европейской истории породили предельно «гармоничные» культуры, достигшие органичного синтеза времени и вечности.

Происходящее затем взаимодействие «диссонансной» и «гармоничной» культур — готики и Возрождения — ведет к формированию развивающейся, открытой культуры маньеризма и барокко. Здесь находится источник всего дальнейшего развития вплоть до начала XIX века. Даже новый крен в сторону «гармоничности» в эпоху классицизма не смог погасить тот творческий импульс, который возник от взаимодействия готики и Возрождения, его можно обнаружить даже в романтизме — новой эпохе господства диссонансов в культуре.

Нетрудно заметить, что «диссонансным» культурам принадлежит особая роль в истории. Обладая определенной «ущербностью», «неполноценностью» в сравнении с более «гармоничными» культурами, они в то же время оказывают неизгладимое воздействие на судьбы цивилизации и часто именно через них происходит подспудное вызревание чего-то нового, неведомого, происходит прорыв в будущее. Особенно интересны в этом смысле те национальные культуры, которым суждено быть «диссонансными» не в отдельные краткие периоды своей истории, а почти на всем ее протяжении. Две таких культуры — австрийская и русская.

## II

Исторические судьбы «диссонансных» культур часто не подчиняются естественным законам, привычным для культур «гармонических». История Австро-Венгрии дает наглядный пример упорного стремления к утопической цели; существование этой искусственной империи, образованной из механического соединения чуждых друг другу народов, в XVIII–XIX веках стало противоречить всякой логике и историческому смыслу. Но, по всей видимости, именно глубокие национальные противоречия привели к тому, что творческий импульс готики получил бурное развитие в австрийском барокко и не дал культуре до конца «успокоиться», «гармонизировать» себя. Как и всякая «диссонансная» культура, австрийская существовала за счет постоянно возобновляемых попыток выработать или позаимствовать извне формы, которые бы позволили достичь органического синтеза внутренних противоречий культуры. И ей это в значительной мере удалось (в этом смысле ее судьба похожа на судьбу Древнего Рима); воплощением достигнутой «гармонии» стала Вена — один из прекраснейших и в то же время один из самых парадоксальных городов Европы. Он стал одновременно и выражением неизменности, застылости достигнутой однажды «гармонии», и символом новых творческих импульсов, порывающих с традицией; человек, впервые попавший в него, мог одновременно впитывать глубинные токи его неиссякаемой творческой энергии и испытывать холодящий, парализующий блеск внешнего, формального совершенства.

Но самые глубокие озарения австрийской культуры начала XX века связаны с городом, расположенным на национальной окраине империи, — с Прагой. В некотором смысле этот город оказался антагонистом Вены. Если Вена олицетворяла неуклонные и часто

удачные попытки культуры достичь органичности, цельности, то Прага обнажала ее внутреннюю «диссонансность». Именно здесь, в странной немецкоязычной культуре, словно висящей в воздухе, окруженной чуждой национальной средой, могли сложиться такие художники как Ф.Кafka и Г.Майринк. Герои их романов — своего рода путники, но их путь пролегает в метафизических глубинах жизни, там, где становится ясной «полярность», внутренняя дисгармоничность нашего земного бытия. Kafka и Майринк предельно обнажают метафизический «каркас», на который натянуты размалеванные полотнища нашего внешне упорядоченного и логичного существования, и оказывается, что наша успокоенность, наша удовлетворенность жизнью — страшная болезнь, ведущая к гибели, а единственная надежда на спасение — только в дерзании нашей свободы, противостоящей укорененному в самых основах бытия абсурду.

Самый мужественный диагноз «болезни бытия» мы находим в творчестве еще одного немецкого пражанина — Р.М.Рильке. Стихи Рильке — это попытка выразить саму суть положения человека в «пробеле» между временем и вечностью; его герой — это человек, осознавший себя странником в бытии, вечно уходящим:

*Кто нашу суть так омрачил, что мы,  
как ни бунтуем, похожи неизменно  
на уходящего? Как он, взойдя  
на холм высокий, на родные доли  
в последний раз глядит, и медлит, ждет,  
вот так и мы живем, всегда прощаясь...<sup>2</sup>*

Рильке неустанно ищет «потайную, узкую полоску человеческого между потоком и камнем, текучестью и застылостью».<sup>3</sup> И в этих поисках, заглядывая в лицо вечности и не в состоянии воплотить ее видение в своем временном бытии, лирический герой Рильке оказывается на грани безумия. Но это безумие подобно безумию дельфийской пифии, прозревающей будущее. «Неприкаянный», «прокаженный» в этом мире, он оказывается пророком, вещающим об истинах, недоступных простым смертным, истинах ужасающих, выдержать которые почти невозможно, но в которых весь смысл нашего существования между временем и вечностью («между потоком и камнем»), истинах, вне которых не может возникнуть ничего подлинно прекрасного. «Ибо прекрасное — не что иное, как то начало ужасного, которое мы еще способны вынести...»<sup>4</sup>.



В «Дуинских элегиях» и «Сонетах к Орфею» Рильке открывает высочайший смысл человеческого бытия — соединить временное и вечное, преобразовать временное, преходящее к такому состоянию, когда оно, *оставаясь временным, оставаясь телесно-земным*, станет вечным; и возникнет, наконец, подлинно *здоровый, открытый мир*, в котором смерть окажется другой стороной жизни, все ушедшее — *пребывающим*: «задача наша — так глубоко, так страстно и с таким страданием принять в себя эту преходящую брентную землю, чтобы сущность ее в нас «невидимо» снова восстала. Мы пчелы невидимого».<sup>5</sup>

Только человек, пронизательно чувствующий разрыв между временным и вечным, в состоянии так страстно как Рильке желать осуществления гармоничного, «здорового» мира. То же пророческое чутье позволило ему понять свое духовное родство с русской культурой, в которой он увидел наиболее полное выражение тоски по цельности, гармоничности бытия, тоски, происходящей от глубокой укорененности во времени и глубокого ужасающего видения вечности. Даже само русское слово «тоска» Рильке считал уникальным выражением сути того духовного самочувствия, из которого рождаются величайшие творческие достижения человека.<sup>6</sup>

Весь путь русской культуры подтверждает правоту Рильке; ее диссонансы были предопределены особенностями складывания и развития молодого народа. Достаточно беглого взгляда на ювелирные изделия скифских мастеров, чтобы понять, насколько пронзительно ощущали прихотливое движение жизни наши далекие степные предки. Скифская культура была яркой культурой типа «времени», и хотя она была обречена на быструю гибель, она сумела сверхъестественным образом пережить себя, сообщив языческое, иррациональное чувство текучего бытия народу, «проросшему» из той почвы, с которой смешался ее прах.

Принятие христианства определило прорыв Руси ко второму полюсу культуры. Но в отличие от других христианских стран Русь не получила во всей полноте античного «наследства», и в ее культурной традиции с самого начала отсутствовали формы гармонического единства времени и вечности, выработанные античностью. Византийское влияние оказалось недостаточно сильным, чтобы сформировать по-настоящему действенное, творчески развивающееся ядро культуры «гармоничного» типа. В результате творческие импульсы свободы, формирующиеся в глубинах национального духа, не находили для своего воплощения естественных, отточенных культурных форм и пропадали впустую, выплескивались в

бессмысленные мятежи, порывы фанатичной веры или, в лучшем случае, в неутолимое, бесцельное устремление вовне, в пространство, приводившее к невероятному расширению пределов русского государства. Эта черта наглядно демонстрирует метафизическую однотипность двух культур — русской и древнеримской. Впрочем, эта метафизическая однотипность вовсе не означает феноменологической близости культур, реализованных двумя народами в истории. Глубина «диссонанса», присущего русской духовной жизни, оказалась столь значительной, что русская культура была обречена оставаться «диссонансной» на всем протяжении своего развития.

Вся история допетровской, московской Руси представляет собой ряд безуспешных попыток достичь хотя бы относительной гармонии, выработать свои формы для воплощения единства «временной» и «вечностной» составляющих бытия. Все, что у нее было для этого — переработанное Византией греческое культурное наследие, воплотившееся в русском православном соборе и русской иконописи. Но даже это наследие допетровская Русь не смогла творчески развить, приспособить для адекватного выражения своих прозрений.

Олицетворением трагической судьбы русской допетровской культуры стала Москва. Город всегда есть квинтэссенция духовной жизни народа, это текст, в котором зашифрованы все этапы его духовного развития. Москва в этом смысле отражает всю хаотичность и бесплодность попыток самостоятельного созидания «гармоничной» культуры. Глубокое видение вечности, характерное для русского духа, не находя себе адекватного выражения в художественных и мировоззренческих формах, значительную часть своей энергии передало государственной, самодержавной, императорской идее, заключенной в тезисе «Москва — третий Рим». Эта идея делала Москву центром государственной, имперской активности, но тем самым еще больше истощала ее собственные культурные формы, поскольку главная цель этой активности — перенос культуры на обширные территории и другие народы, а не ее внутреннее развитие. (Интересно, что такая же ситуация была характерна для раннего этапа развития римского государства: уже завоевав громадные территории и став центром могущественной державы, Рим оставался по своему облику типичным «захолустным» городом на фоне великих городов, покоренных римскими легионами.) Так и не сумев воспринять наследие «гармоничных» культур, Москва была обречена на участь города «без лица», города, не ценящего с огромным трудом выработанные культурные формы и с легкостью разрушающего их ради нелепого призрака имперского могущества

(который в XX веке нашел окончательное воплощение в сталинском классицизме и безликом конструктивизме коробок из стекла и бетона). Не случайно наиболее точным знаком Москвы (как и всей допетровской Руси) остались златоглавые соборы — свидетели органичной культуры, которая когда-то была позаимствована у Византии, но которая в дальнейшем так и не была творчески развита (за исключением позднего ее «возрождения» в эпоху модерна).

Эпоха Петра оказала решающее воздействие на становление подлинно самобытной русской культуры, символом и материальным воплощением которой стал Петербург. Это была попытка перенести в Россию совершенные формы, выработанные в долгом и плодотворном развитии «гармоничной» европейской культуры. Однако «гармоничная» культура была привита народу, который сохранил и неведомое Европе языческое поклонение земному, преходящему бытию и уже утраченное Европой чувство близости к Богу. Глубина метафизической «диссонансности» была здесь столь значительной, что воспринятые с Запада формы были в очень короткое время преобразованы и развиты для того, чтобы в этих совершенных формах с поразительной настойчивостью воплощать *все то же противостояние времени и вечности*, обостренное чувство которого всегда было основой своеобразия русской культуры. «Всеобщая отзывчивость» русского духа, о которой говорил Достоевский, его способность принять чужие культурные традиции, готовность учиться у других народов, стали громадным преимуществом потому, что чужой культурный опыт являлся только материалом для русской культуры, по-прежнему сохранявшей свой «диссонансный» характер, но обретшей, наконец, язык для выражения своих великих прозрений.

Значение Пушкина в нашей истории заключается как раз в том, что он подвел итог целому столетию, посвященному усвоению западных форм культуры, и начал радикальное их преобразование для того, чтобы приспособить к выражению совершенно нового видения мира и человека, непривычного для Запада. Творческое развитие Пушкина было связано с постепенным уходом от приверженности заимствованным романтическим стереотипам, заключалось в их ироническом переосмыслении и обогащении. В «Евгении Онегине» Пушкин создал, по выражению Ю.М.Лотмана, «формулу русского романа», и в основе этой формулы «лежало представление о принципиальной неместимости жизни в литературу, о неисчерпаемости возможностей и бесконечной вариативности действительности». <sup>7</sup> Но в творчестве Пушкина мы находим не

только стремление к передаче богатства жизни, он знает и противоположный полюс бытия — вечность, которая предстает как нечто окаменелое, как надчеловеческое и бесчеловеческое, как «кумир», человекоподобная статуя. Противостояние стихийного, иррационального, живого, с одной стороны, и вечного, безжалостного, окаменелого, с другой, составляет ключевую парадигму поздних произведений Пушкина. При этом человек оказывается в самом центре указанного противостояния, что обуславливает трагичность его судьбы, причем дерзание его свободы остается единственным средством для того, чтобы сохранить свое достоинство, «возвышаясь до величия тех сил, которые ему противостоят».<sup>8</sup>

Выделенная Ю.М.Лотманом в творчестве позднего Пушкина *художественная* парадигма, по сути, является абсолютно точным выражением той *метафизической* парадигмы, которая лежит в основе «диссонансной» культуры; Пушкин поистине стал национальным гением, *пророком*, впервые в четких художественных формах отразившим самую суть русской культуры, русского национального духа.

Дальнейшее развитие неизбежно было связано с разработкой указанной парадигмы. У Лермонтова она нашла себе отточенную поэтическую форму. Проницательную характеристику творчества Лермонтова дал Рильке; он увидел, что здесь противостоят две силы, две стихии, два чувства — «чувство крыльев, которое возникает от близости облаков и ветра, и великая, до боли блаженная тоска, исходящая от бездны, от того, что так манит снизу из глубины глубин и немислимого сумрака смерти».<sup>9</sup> Но наряду с этим в позднем творчестве Лермонтова появляется стремление к гармонии, к целостности, к соединению противоположностей. Особенно ярко эта тенденция проявилась в стихотворении «Выхожу один я на дорогу», смысл которого в выделении особой «срединной сферы», представляющей собой «положительную альтернативу разорванности мира экстремальных ценностей».<sup>10</sup> Эта «срединная сфера» — область бытия несовершенного, но творчески свободного человека, дерзающего быть центром мироздания, «спасителем» переходящего бытия.

Эта задача бесконечно сложна, почти непосильна для человека. Его творческие порывы очень часто оказываются напрасными, а жизнь осознается как неудавшаяся, «неправильная», не соответствующая возвышенному идеалу. В произведениях Гоголя противостояние метафизических полюсов реальности уже не выступает столь открыто как у Пушкина и Лермонтова; его внимание приковано к человеку как «срединной сфере», его интересует отношение человека к главным измерениям реальности, определяющим

его жизнь и его устремления. Все герои Гоголя в каком-то смысле ущербны, они не в состоянии достичь внутренней гармонии, не в состоянии стать по-настоящему свободными. Человек либо замыкается в мире быта, либо растворяется в фантастическом, сверхреальном, сказочном мире, но и в том, и в другом случае он не может остаться собой, не может встать выше подчиняющих его сфер. Разорванность, хаотичность, несамостоятельность человеческого существования, недостижимость совершенства и гармонии — вот главная тема Гоголя. При этом само совершенство, сама красота одновременно предстают и как идеал, к которому человек не может не стремиться, и как нечто ужасное, леденящее. Предельно характерно в этом смысле описание красоты умершей панночки в повести «Вий»: «Казалось, никогда еще черты лица не были образованы в такой резкой и вместе гармоничной красоте (...) Но в них же, в тех же самых чертах, он (Хома Брут — И.Е.) видел что-то страшно пронзительное». И далее: «Такая страшная, сверкающая красота! (...) Может быть, даже она не поразила бы таким паническим ужасом, если бы была несколько безобразнее».<sup>11</sup> Примерно так же воспринимает красоту встреченной им незнакомки и герой повести «Невский проспект». Даже в самой красоте нет подлинной гармонии, даже в красоте герои Гоголя видят полярность, неслиянность метафизических начал бытия, что и рождает чувство тревоги, даже ужаса. Как здесь не вспомнить приведенные выше слова Рильке о красоте как «начала ужасного, которое мы еще способны вынести» — слова, предельно точно выражающие восприятия красоты человеком «диссонансной» культуры.

Столь же противоречивое чувство красоты характерно для Достоевского. (Приведем только один пример: «Эта ослепляющая красота была даже невыносима, красота бледного лица, чуть не впалых щек и горевших глаз; странная красота!»<sup>12</sup>) Для Достоевского красота — это одна из главных загадок нашего бытия, можно сказать, метафизическая загадка, разгадав которую, мы могли бы выполнить задание, предначертанное нам в мире Создателем, — стать «спасителями» земного бытия. Но главный парадокс жизни в том и состоит, что, задав нам это задание, Создатель покинул нас, не оставив ключа для разрешения загадки красоты. Все герои Достоевского мучаются этой загадкой, верят в то, что «красота спасет мир», но не могут спасти даже самих себя перед лицом «ослепляющей» красоты, разрывающей их бытие, заставляющей человека, остающегося конечным существом, заглядывать в лицо вечности. Но при этом в свободе человека, в его «своеволии», позволяющем

встать выше самого Абсолюта и почувствовать свою высшую значимость в этом мире, заключается надежда на то, что сама наша гибель имеет какой-то смысл и ведет к спасению мира.

И совершенно не случайно, что все творчество Достоевского оказалось связанным с Петербургом. Собственно, уже Пушкин показал прямую связь сущности русской культуры с двоящимся, амбивалентным бытием Петербурга (вспомним «Медного всадника»). Но в творчестве Достоевского «двойничество» Петербурга было осознано до конца. Сверхъестественная, «фантастическая» красота этого города словно специально создана для того, чтобы доказывать вторичность всего гармоничного в культуре и незыблемую первичность, фундаментальность ее метафизического диссонанса. Петербург как бы осуществил «экстрагирование» из идеальной западной культуры основных противоречий, через гармонизацию которых она развивалась. Именно поэтому каждый, прикоснувшись к этому городу, осязаемо чувствует, что попадает в тот «пробел» между временем и вечностью, где только и может твориться культура. В этом смысле Петербург можно сравнить с Прагой конца XIX — начала XX века. Противостояние немецкой культуры и окружающей чешской национальной среды создавало в Праге ту атмосферу, в которой особенно остро осознавалась свобода, «неприкаянность» культуры, выявлялись определяющие ее суть внутренние противоречия. Точно так же и бытие Петербурга создает напряжение между совершенной, но несколько отстраненной, искусственно воссозданной культурной средой и внутренней самобытностью русского национального духа. В некотором роде каждый житель Петербурга не вполне «свой» в этом городе; даже прожив в нем всю свою жизнь, он чувствует какую-то чужеродность своего существования. Но одновременно (из таких парадоксов и соткана сущность города) каждый приезжий, сталкиваясь с ним, способен ощутить себя в нем *на подлинной духовной родине*. Человек, принадлежащий к такой глубоко «диссонансной» культуре как русская, обречен на вечные поиски тех форм, в которые можно было бы воплотить противоречия, лежащие в основе его свободы. Соприкасаясь с Петербургом, он находит точную формулу для выражения этих противоречий; и пусть даже они не получают разрешения, не будут «гармонизированы» — человеку русской культуры, особенно человеку творческому, ищущему, нужно не покоя, не гармонии, а полноты реализации своей свободы, полноты и ясности своего трагического видения мира. Такую ясность и дает Петербург.

В силу своей метафизической фундаментальности Петербург неподвластен времени. Он выражает саму сущность культуры как *бы-*

тия на грани вечности, как прорыва в сферу абсолютного, прорыва, нашего для себя предельно адекватную форму выражения, не порывающего с историческим временем, но господствующего над ним, покоряющего время. И не случайно Петербургу выпала трагическая доля «города трех революций». То задание, которое он несет в себе, — глубоко преобразить историческое время по законам открывшейся вечности — оказалось слишком грандиозным, почти непосильным для молодого народа. Оно требовало долгого, кропотливого строительства культуры. Порывистый, неуправляемый русский национальный дух восторженно воспринял это задание, но не удержался в границах естественного эволюционного развития, попытался одним махом решить задачу «покорения» истории. И в этом «своеволии» в очередной раз (быть может, последний?) показала свой разрушительный лик «диссонансность» нашего национального бытия, вновь было погублено многое из достигнутого за столетия творческого развития. Распадение даже относительной «гармонии» времени и вечности породило историю, удивительно похожую на миф, парадоксально сочетающую устремленность к абсолютному, к тому, что должно уничтожить само время, с господством иррационального произвола.

Однако все исторические катаклизмы бессильны уничтожить Петербург. Даже семидесятилетний «египетский плен», олицетворенный переменой имени, не смог исказить его сущности. Он по-прежнему остается символом и основой грядущего возрождения великой русской культуры, ее грядущего триумфа. Быть может, когда-нибудь этот город станет знаком прошлого, знаком уже окончательно пережитых трагедий и дерзаний, быть может, когда-нибудь он померкнет на фоне других, «гармоничных» городов, станет ясным и однозначным в своей сущности. Но если это произойдет — это будет означать рождение качественно новой русской культуры. Для нас же, по-прежнему связанных кровными узами с временем Пушкина и Достоевского, временем Блока и Мандельштама, он останется все той же загадкой, разгадать которую означает понять смысл своего бытия.

#### ПРИМЕЧАНИЯ

1. Топоров В.Н. Петербург и петербургский текст русской литературы // Семиотика города и городской среды: Петербург. Ученые записки Тартусского государственного университета. Вып.664. Тарту, 1984. С.4.
2. Рильке Р.М. Новые стихотворения. М., 1977. С.295 (Восьмая дуинская элегия, пер.

Г.Ратгауза).

3. Неусыхин А.И. Темы поэтического творчества Рильке // Рильке Р.М. Новые стихотворения. С.432 (прозаический перевод фрагмента Второй дуинской элегии).
4. Неусыхин А.И. Темы поэтического творчества Рильке. С.430 (прозаический перевод фрагмента Первой дуинской элегии).
5. Рильке Р.М. Ворпсведе. Огюст Роден. Письма. Стихи. М., 1971. С.305 (письмо к В.фон Гулевичу).
6. См.: там же. С.175 (письмо к А.Н.Бенуа).
7. Лотман Ю.М. В школе поэтического слова. Пушкин. Лермонтов. Гоголь. М., 1988. С.17.
8. Там же. С.29.
9. Рильке Р.М. Ворпсведе. Огюст Роден. Письма. Стихи. С.168.
10. Лотман Ю.М. В школе поэтического слова. Пушкин. Лермонтов. Гоголь. С.234.
11. Гоголь Н.В. Собр. соч. в 7 томах. Т.II. М., 1984. С.158, 164.
12. Достоевский Ф.М. Собр. соч. в 15 томах. Т.6. Л., 1989. С.83.

© И. Евлампиев, 1993



## ИСТОКИ

*Магдалина Смотрина*

### I

Города появляются на свет, растут, живут своей неповторимой жизнью и даже умирают. Они похожи на людей, и это не удивительно, поскольку город и есть плод замыслов и деяний человеческих. Каждый город, как и человек, имеет свое неповторимое обличье, свой возраст и характер, хранит свою историю, помнит свои трагедии и триумфы.

Любого человека, который хоть мало-мальски задумывается над вопросами бытия, не может не интересовать вопрос о своих корнях. Он стремится узнать, кем были и как жили его предки; это важно, поскольку этим определяется в какой-то мере и его судьба. Именно там, в толще времени кроются зачастую истоки его побед и поражений, ошибок и взлетов. Человек, выпавший из исторического бытия — всеобщего, национального, своего личного, — если не обречен на умирание, то, по меньшей мере, лишен способности к благому созиданию.

Если люди, населяющие город, утрачивают, пусть даже частично, историческую память, хранимую самим городом, то это, в конечном итоге, ведет к его разрушению. Когда дома, дворцы, улицы, памятники и храмы перестают говорить понятным для горожан языком, превращаясь в немые камни, в загадочный след, неведомо кем оставленный, то это обрекает их на небытие, на смерть; посему нужно помнить и хранить как можно больше всего и обо всем, ибо без прошлого нет будущего. Чем пристальнее вглядываешься в прошлое, чем больше размышляешь о давно минувших событиях, о людях, давно ушедших в небытие, тем меньше шансов, идя вперед, возвратиться по собственным следам, повторяя уже свершенные некогда ошибки.

Старинные здания, улицы, вещи хранят память о своих создателях, владельцев, обо всех, с кем соприкасались; они словно вбирают в себя частички человеческих душ, одушевляются. Есть магия музейных вещей: они притягивают к себе, просят, а порой требуют понять их, разрешить их загадку, силятся говорить, поведать. Этим они как бы стремятся спастись от небытия, и лишь человек своей душой, своим разумом приняв и поняв то, что в них скрыто, может

даровать им жизнь, а они, в свою очередь, щедро воздадут ему, обогатив тем, что помнят и знают сами.

Наш город молод, ему нет еще и трехсот лет, но как много могут поведать камни его зданий, вещи, хранящиеся в музеях и квартирах старожилов, книги, собранные в библиотеках. Они помнят и берегут доброе и злое, героическое и подлое, трагическое и смешное, прекрасное и безобразное, — все это вобрал в себя Город, соединил в пространстве и времени, пережил, переработал, сотворив загадочное единство, имя которому Петербург.

Живя в городе на Неве, нельзя не почувствовать его загадку, а значит не попытаться ее разгадать. Попытки каждого отдельного человека постичь таинственную суть города обречены на неудачу, однако сумма усилий, если они однонаправлены, всегда приведет к постижению определенных, пусть и ограниченных истин. И чем больше истин будет жить в умах и сердцах человеческих, тем более совершенным станет наше бытие.

Благословен город, способный рождать в умах мысль, в душах — красоту и благо, ибо вернуться они к нему, чтобы вновь творить добро.

## II

Ты Петр, и на сем камне Я создам Церковь Мою,  
и врата ада не одолеют ее.

*(Мт. 16.18)*

Итак, путь наш лежит вперед, к истокам. В те давние времена, когда еще не было на Руси летописания, но уже стоял на берегу Волхова город Новгород, река Нева, как и сегодня, брала свое начало в водах озера Нево (Ладожского) и впадала в Варяжское (Балтийское) море. Земли по берегам Невы, как свидетельствуют древние юридические акты, числились за древним Новгородом и входили в Вотскую пятину. Название свое пятину получила от наименования финского племени, здесь обитавшего, води или воти<sup>1</sup>. После покорения Новгорода земли эти, заселенные по преимуществу потомками вотяков, вошли в состав формировавшегося великорусского государства, объединяющим центром которого была Москва.

В.О. Ключевский в своих лекциях называет основным фактом русской истории колонизацию, переселение и освоение новых территорий<sup>2</sup>. Для восточных славян, а позднее великороссов издревле было привычным селиться и жить рядом с людьми иных племен и

народностей, соседствуя с ними весьма мирно. Это, как мне кажется, сформировало одну из черт русского национального характера — терпимость и уважение к чужому, умение понять, проникнуть в инородное, взять оттуда необходимое для себя и при этом сохранить свое; обогатившись иным, остаться самими собою. Благодаря этому, очевидно, и смогла возникнуть та обширная и многонациональная Россия, которую мы знаем сегодня.

Летопись называет московского князя Василия III (княжил с 1425 по 1462 год) последним собирателем Руси. Ко второй половине XV столетия Москва владела территорией, простиравшейся от гор Северного Урала до устьев Невы и Наровы, от Васильсурска на Волге до Любеча на Днестре<sup>3</sup>. Город, раскинувшийся на берегах реки Москвы, стал центром земель, заселенных великороссами, явил себя средоточием, сердцем Земли Русской, ее символом, ее олицетворением. Обширное государство на крайнем востоке Европы называли европейские путешественники Московией.

При последних князьях калитина племени Московская Русь несет территориальные потери, и земли на северо-западе отходят к шведской короне. Неудачей заканчивается попытка царя Ивана IV отвоевать их (Ливонская война 1658–61 годов). После смерти Ивана Грозного династия князей московских угасает царем Федором Иоанновичем, и страна переживает период смут, бедствий и катастроф. Земским собором 1613 года на престол возводится новая династия Романовых. Лишь четвертый царь новой фамилии, Петр Алексеевич Романов, продолжая домостроительную деятельность московских князей из рода Калиты, смог вернуть земли по берегам Невы от истока до устья российской короне.

Петр I основной целью всей своей реформаторской деятельности считал укрепление, расширение и обогащение государства российского, *своего* государства. Как средневековый русский князь-вотчинник, он всегда ощущал себя владельцем всей страны и радел о ее благе в силу своего разума. Может быть в том числе и поэтому смог он реализовать столь много дерзких нововведений.

Завоевание земель в устье Невы относится к начальному этапу Северной войны; это были первые успехи создаваемой Петром регулярной русской армии в борьбе со шведами. 1 мая 1703 года сдалась на милость победителя небольшая шведская крепость Ниеншанц, располагавшаяся у впадения реки Охты в Неву. В «Истории Свейской войны» читаем: «По взятии Канец (Ниеншанца — М.С.) отправлен был воинский совет, тот ли шанец крепить или иное место удобное искать (понеже оный мал, далеко от моря, и место

не гораздо крепко от природы), в котором положено искать нового места (остров), где в 16-й день мая (в неделю пятидесятницы) крепость заложена и именована Санктъ Питеръ Бурхъ.»

Петру, полюбившему еще в юные годы водную стихию, приглянулся простор полноводной реки. Там, за туманами Балтики, таилась Европа, которую нужно было заставить считаться с собой, со своей страной, а за лесами лежала древняя Московия, которая своим бытием своим тормозила дела царя, мешала ему развернуться. И здесь на рубеже, на границе задумал Петр создать город, который должен был стать новой столицей его государства; он задумал отнять у Москвы ее главенствующую роль. Санкт-Петербург должен был стать воплощенной мечтой Петра Великого о новой России, какой он ее видел. Петр Алексеевич в те поры был молод — 30 мая (ст. стиль) 1703 года царю исполнился 31 год — полон энергии, надежд и грандиозных планов.

Когда в семье рождается малыш, взрослые в первую очередь стремятся определить, на кого же он похож — на папу, маму, бабушку или бабушку, а может на кого-нибудь из теток или дядьев, а не то (не дай бог!) на соседа. Но бывает, что выносится единодушный приговор — сам по себе. Однако, если даже родное дитя внешне вроде бы и само по себе, то это вовсе не значит, что оно не проявит себя как представитель своего рода, своей семьи, и, возможно, в чем-то даже ярче, хотя, весьма вероятно, на ином поприще и в иной манере.

Новый город на берегах Невы, созидаемый волею русского самодержца из рода бояр Романовых, приобретал внешне облик, роднивший его с европейскими соседями. Даже имя города звучало непривычно для русского уха: Петр именовал город на голландский манер Санкт Питер Бурхом, название Санкт-Петербург, на немецкий лад, закрепилось где-то в конце 30-х, начале 40-х годов XVIII века. Мастеровому, крестьянину да и боярину, прибывшему из центральных областей России или из Москвы в Петербург, многое было в диковинку — дома, смотревшие окнами прямо на улицу, не скрытые высокими заборами, необходимость плавать на лодке из одного конца города в другой и, наверное, многое другое, но, тем не менее, покоряясь жестокой воле царя, переселенцы обстраивались, жили, работали, вкладывали в новый город свой труд и свою душу. Руководили постройкой города иноземные мастера — они ходили в учителях, — но создался город руками москвичей, вологжан, суздальцев, мастеровых и

крестьян со всех концов обширной Московии — строился новый русский город на отвоеванной у шведов прадедовской земле.

Общеизвестным является тот факт, что многие тысячи безвестных строителей навсегда остались лежать в болотистой земле невского устья. Согнанные сюда по приказу царя и сгубленные безвинно, они стали как бы фундаментом петровского «парадиза». Петр Великий был идеалистом, об этом свидетельствует то, что превыше всего он ставил идею государственного блага. И несмотря на то, что содержание этой идеи определял он сам, Петр порой жертвовал собой, погубил ради нее своего сына, и уж вовсе не почитал за грех смерть тех, кто возводил его «рай». Он старался ради процветания государства и ломал жизни тех, кто в этом государстве жил.

Не тени ли тех, давно погубленных, тревожат живущих в этом городе, не они ли одна из причин той чертовщинки, что являет себя в творчестве петербургских писателей, начиная с Гоголя? Не здесь ли истоки мучительных раздумий Достоевского?

Порою кажется, что идеализм «чудотворного строителя» проявился и в петроградских событиях октября 1917 года, когда город стал колыбелью, где воплотилась идея нового социалистического «рая», «призванная» преобразовать теперь уже весь мир. И снова цепочка жертв, бесконечный мартиролог, список тех, кто должен был стать фундаментом нового «парадиза». На его страницах стоят даты — 1917-й, 18-й, 19-й, потом 1937-й, 38-й и 1941-й, 42-й годы. Неужели это не все? Неужели опять кто-то созидание «рая» поставит выше жизни человеческой?

Не секрет теперь, что вся средневековая культура Руси — это культура прежде всего православная. Формирующееся национальное сознание великороссов, ощутивших Москву сердцем Земли Русской, Третьим Римом, сделало синонимами определения русский и православный. В русле той же русской православной традиции созидался и город на Неве.

Колыбелью города стала земляная крепость на Заячьем острове (крепостные валы насыпали за летние месяцы 1703 года), и в этой крепости уже в 1703-ем же году была построена, и в 1704 году освящена во имя апостолов Петра и Павла небольшая деревянная церковь. Из жилых построек к тому времени в городе существовали Домик Петра I (который впоследствии пышно именовался Первоначальным дворцом) да несколько домов приближенных царя, солдаты и работный люд ютились в землянках.

Дав крепости имя Санкт Питер Бурх, Петр вовсе не был склонен увековечить свою персону (он был чужд личного тщеславия), царь

дал городу имя своего небесного тезки, вручая свое детище тем самым покровительству одного из верховных апостолов.

Под защитой крепости на соседнем Городовом острове (Петроградской стороне) стал расти новый город, который тоже стали именовать Санкт-Питер-Бурхом, крепость же вскоре стали называть Петропавловской.

В 1712 году в крепости начали сооружать каменный собор Петра и Павла по проекту Доменико Трезини (Андрея Трезина, как писали имя приезжего мастера в документах петровской поры). И не только город, но и православный храм отличался своим архитектурным обликом от церквей Новгорода, Москвы, Владимира; колокольня собора должна была увенчаться золоченым тридцатичетырехметровым шпилем на европейский манер, и царь торопил строительство, так как хотел еще при жизни видеть в Петербурге звонницу, которая была бы выше московского Ивана Великого; в одном Петр стремился догнать Европу, в другом превзойти Москву.

Строя новый город, Петр не забывает почтить не только своего небесного тезку, но и других своих небесных заступников. В 1707 году на левом берегу Невы строится деревянная церковь, освященная во имя св. Исаакия исповедника. День памяти святого — 30 мая (ст. стиль), в этот день в 1672 году появился на свет царевич Петр Алексеевич, сын царя Алексея Михайловича и его второй жены Натальи Кирилловны<sup>6</sup>.

Победу над шведами в знаменитой Полтавской баталии Петр озаменовал не только пышными торжествами с любимой им огненной потехой и традиционной попойкой, но и сооружением в новой столице церкви Сампсония странноприимца (1710 год).

В том же году на берегу Невы, недалеко от Домика Петра I и Петропавловской крепости, строится деревянная Троицкая церковь. Освящена она была во имя св. Троицы, поскольку закладка крепости на Заячьем острове (согласно общепринятому мнению) произошла в Троицын день. Эта церковь была главным храмом Петербурга пока строился Петропавловский собор<sup>5</sup>. В Троицкой церкви в 1712 году Петр I обвенчался со своей второй женой, в прошлом полонянкой Мартой Скавронской, в будущем императрицей Екатериной I. Приняв православие, Марта стала зваться Екатериной, а отчество Алексеевна получила она от своего крестного отца, несчастного царевича Алексея Петровича.

Венчание царя было прежде всего проявлением заботы о судьбе своего государства, своего дела. Все знали, что первая законная супруга императора Петра I живет в одном из суздальских монастырей

под именем инокини Елены, и что законным наследником престола является царевич Алексей. Дочери Петра, рожденные Екатериной до брака, прав на престол не имели, поэтому венчался царь с Екатериной Алексеевной, лелея в душе мечту иметь наследника. Но мечтам царя не суждено было сбыться: он сам погубил царевича Алексея, смерть отняла у него его надежду, малолетнего Петра Петровича. Тяжелыми были последние годы жизни Петра Великого, страшной была кончина. Было ли то возмездием — Бог ведает, но как после Иоанна Грозного царем Федором Иоанновичем, так и после Петра I императором Петром II пресеклась прямая нисходящая линия наследования русского престола по мужской линии. Смутное время было результатом в первом случае, тяжкие времена Анны Иоанновны воспоследовали во втором. Насилие и жестокость, как правило, бесплодны. Но остался на берегах Невы город, который стал подлинным детищем Петра, душа его живет в Петербурге и будет жить, пока жив город.

Венцом же попечительской деятельности Петра Великого в духе православных русских государей стала закладка и строительство загородного монастыря во имя св. Троицы и св. благоверного князя Александра Невского. Не могла новая столица России, Руси оставаться без своей святыни. 30 августа 1724 года в Петербурге состоялось торжественное перенесение мощей св. благоверного князя Александра Невского, прибывших в новую столицу из древнего Владимира. Здесь, на берегах Невы, некогда свершил свой ратный подвиг князь Александр, посему ему суждено было стать небесным покровителем града, возведенного волею Петра Великого. Строя новую столицу России, Петр не мыслил ее без монастыря: под Киевом была Киево-Печерская лавра, под Москвой Троице-Сергиева. Однако петербургская обитель, конечно же, не могла не отличаться от древних русских монастырей; прославленные монастыри около древних столиц Руси создавались молитвами и трудами св. подвижников и доброхотными вкладами православных, здесь же монастырь возводится волею государя, большею частью на средства казны и по проекту иноземного архитектора.

Монастырь, который *должен* был стать святым местом, город, который *должен* был стать одним из красивейших городов Европы — в этом весь Петр Великий; вся его деятельность, планы, проекты, реформы нацелены в будущее, устремлены к некоему идеалу, жившему в голове и в душе их создателя. Петровский Петербург был лишь потенцией, которая должна была развиваться. В городских контрастах, несообразностях, в противоречиях нового европейско-

го и прадедовского российского, по-видимому, таилась огромная движущая сила, которая помогла городу выжить и состояться несмотря на все трудности и препятствия.

Как правило, упоминание имени Петра I и споры о нем связаны прежде всего с его реформаторской деятельностью. Однако, еще до военных походов молодого царевича, до знакомства с иностранцами, до его путешествия в Европу, было детство, время, которое во многом определяет дальнейшую жизнь человека. В детские годы даже не в сознание, а в подсознание человека входит то, от чего очень трудно, порой невозможно избавиться.

Детство свое провел Петр в московских царских палатах, сыздетства любовался он росписями стен, слышал колокольный звон, плывущий над Москвой, видел сияние золоченых маковок; ярко светились свечи перед образами в Успенском соборе, теплились лампы в комнатах, где жил маленький царевич, где жила его мать. С голосом и лаской матери входили в него это впечатления. Время делилось на времена года и на отрезки, отделявшие один двенадцатый праздник от другого. Маленький царевич учил азбуку, затем заучивал наизусть, как было принято, часослов и псалтирь под руководством Никиты Зотова. («Блажен муж, иже не иде на совет нечестивых и на пути грешных не ста...» Пс.1) Теплом веры и теплом материнской любви согревалось сердце маленького наследника престола. Будучи взрослым, Петр всегда в военные походы брал с собой икону Христа Спасителя, которой некогда благословляла его мать и которая почиталась чудотворной.

Потом был стрельцкий бунт, убийство родственников матери, страх за свою жизнь, задворки Преображенского; потом была борьба за власть, знакомство с иностранцами и иностранцами — осознанный выбор пришел потом. Петр никогда не отрекался от родного, и в его сознании русский и православный были синонимами, он только хотел изменить государственный быт, а не вложить новую душу. В Петре как бы сосуществовали две стихии: та, что связывала его с русской почвой, что была выше анализа, ему неподвержена, она жила в его душе, в его вере; и та, что усваивалась сознательно, что была связана с изучением ремесел, наук, европейских языков и манер, со следованием европейскому быту.

Санктъ Питерь Бурхъ походил на своего создателя. Он был похож на молодого офицера Преображенского полка, который прибыл из своего захудалого поместья, чтобы на царской службе добыть почести и деньги; он уже обряжен в мундир иностранного образца, носит пудренный парик, умеет сказать комплимент даме и протанцевать менуэт, но, входя в комнату, истово крестится на образа, спит после обеда и моется в бане в лучшем случае раз в месяц.



В Петербурге при Петре соседствовали 2 элемента: русский, хранивший дух православной старины, и иноземный, привнесший элементы европейской цивилизации. Приезжавшие в город иноземцы, как правило, селились слободами, своим попечением возводили храмы. В петровском Петербурге существовали лютеранская, католическая и финско-шведская церкви. Это помогало им сохранить свой бытовой уклад, свои традиции. В Москве тоже существовала немецкая слобода, однако там это был маленький изолированный мирок, живший своей, не похожей на жизнь обывателей Третьего Рима жизнью. В Петербурге же в силу того, что иноземцы почитались учителями в делах практических и были уважаемы верховной властью, не было того высокомерного отчуждения православных от иноверцев. При Петре мир приехавших из-за границы и мир прибывших из других районов России жителей сосуществовали параллельно, но в тесном взаимодействии. На невских берегах все они чувствовали себя переселенцами, оторванными от родных мест, все они делали единое дело, воплощая идеи и замыслы русского императора.

Петр желал заимствовать у Запада только то, что, по его мнению, было нужно и полезно России: технические достижения, науки, светские искусства, бытовой уклад. Он не думал при этом, что привносит вместе с этим в жизнь россиян новую стихию, стихию мысли, критического анализа, если определять это в наиболее общем и отвлеченном виде. В Москве, Третьем Риме, все держалось на следовании традициям, которые прежде всего определялись православным учением; здесь и нравственные установления и ценности, художественные вкусы, а также, во многом, бытовой уклад. Очевидно и поэтому такое мероприятие как текстовая сверка богослужебных книг Русской Церкви с греческими вызвала церковный раскол. Восприняла Русь православие как ритуал, сумму установлений и догм, нравственных норм; их не нужно было анализировать, нужно было верить и следовать им, и это возвышало дух; и это несомненно было так, ибо дала Русь череду великих подвижников христианских. Однако, шли века, Русь хранила православие в том виде в каком когда-то восприняла, не знали никогда на Руси того, что в XV веке на Москве именовали «еллинской премудростью». Русь наследовала в духе, но не в философском осознании. Истоки остались там, в покоренной турками Византии.

В Петербурге были совсем иные условия: город был новый и не имел своих традиций, устоявшегося бытового уклада, не имел, наконец, еще своей души. Соседство разнородных элементов формировало нечто своеобразное, присущее только этому городу. Как ветер с Балтики ворвался в Россию вместе с научными и техническими знаниями, изучением иностранных языков, знакомством с европейской цивилизацией дух мысли, критического анализа, исканий. Наиболее ощутимыми были эти веяния в Санкт-Петербурге, как вода в почву просачивалась в Россию европей-

ская природа через Петербург. Все усвоенное закрепилось сначала лишь сверху, в придворной среде, но постепенно со временем стало проникать в широкие круги дворянства, потом интеллигенции; это был сложный, непрямолинейный и долгий процесс и говорить о нем конкретнее здесь не стоит.

Мне хочется только поделиться тем, как я воспринимаю это движение, протяженное во времени. Мне видится, что происходил и происходит сейчас процесс одухотворения мысли. Россияне, усвоив достижения западной мысли, направили свои усилия в этой области отнюдь не только на решение проблем практической жизни (вряд ли на Руси возможна цивилизация потребителей), но на продолжение исканий в духе подобно отцам Церкви первых веков христианства. Русские мыслители проделали свой путь к истокам греко-римской мысли через Запад. То, что написано здесь, не есть утверждение, но некая интуитивно ощущаемая интенция и не более. И мне кажется еще, что этот поистине прекрасный город помогает создавать ту одухотворенную мысль, которая смогла бы указать путь в будущее, живое будущее. Глядя на красоту, застывшую в камне, на спокойное и неостановимое движение широкой реки, нельзя не уверовать в особую судьбу града Петрова.

### III

Время творит чудеса, изменяет и преобразует все и вся, в том числе и память человеческую. Жестокие черты царя-антихриста, деспота на троне, душегуба с течением времени стали смягчаться в памяти народной. Нет, люди помнили все, но сместились акценты — жестокий властитель предстал могучим, справедливым царем, жестоко наказующим воров и казнокрадов, осталось в памяти трудолюбие Петра, его мастеровитость, простота в общении, умение рачительно хозяйствовать. С восшествием на трон дочери Петра Великого, Елизаветы, наступили времена относительно спокойные и благоприятные; продолжилось развитие страны по намеченному Петром пути, росла и украшалась новая столица. Сгладились городские контрасты и несообразности, город, пережив пору упадка, воспрянул, зажил новой жизнью, обрел единство облика, свою душу.

Култ верховного апостола, чье имя носил город, не получил широкого распространения у жителей новой столицы, в сознании людей, населивших город на Неве, город святого Петра стал городом Петра Великого. И не только возведенные монументы, как было принято в Европе, свидетельствовали об этом. В деревянном домике на берегу Невы, построенном для Петра в майские дни 1703 года и хранимого по его же повелению как памятник основа-

нию города, императрица Елизавета Петровна повелела открыть часовню. В центре иконостаса помещалась та самая икона Христа Спасителя, которая сопровождала Петра в военных походах. По преданию, написана она была для царя Алексея Михайловича и перешла к его сыну по наследству. Богатый оклад обрамляет страдальческий лик Иисуса Христа, искупителя и заступника для всех живущих. Царственные особы из дома Романовых и вельможи городские, купцы и мещане Петроградской стороны и других районов приходили поклониться чудотворному образу, помянуть в молитвах своих и того, кто некогда положил начало городу.

Территория вокруг Домика была маленьким запоевником, за ней тщательно ухаживали; над деревянным Домиком обновляли и перестраивали каменный футляр, сберегавший его. И этот мемориал был, наверное, самым лучшим памятником русскому царю-реформатору. После того, как Домик сделали музеем, икону перенесли в Спасо-Преображенский собор. И сейчас тысячи людей приходят поклониться образу того, кто есть начало всех начал, и хочется верить, что возносят они свои молитвы и за того, кто все начал на некогда пустынных невских берегах.

#### IV

Днесь светло ликует град святого Петра,  
яко множество скорбящих обретают утешение,  
на твоя молитвы надеюся, Ксении всеблаженная,  
ты, бо, еси граду сему похвала и утверждение.

*Кондак, глас 3*

Известна Красная площадь Москвы сегодня во всем мире, и, пожалуй, главным ее украшением является храм, именуемый собором Василия Блаженного. Называют так Покровский собор потому, что почивают в нем мощи юродивого Василия, жившего в страшные времена Ивана Грозного и славного в народе своими предсказаниями и чудотворениями.

Подвиг юродства, почитаемый одним из труднейших видов христианского подвижничества, более всего был характерен для Руси. До крещения Руси в святцах упоминались только 6 юродивых, подвизавшихся на Христианском Востоке; в Русской же Церкви список юродивых насчитывает несколько десятков. Если ведя аскетический образ жизни, человек отказывается от земных благ и удовольствий, а посвящая себя Богу, убегает от родственных и дружеских уз, то юродивый отказывается не только от всего этого, но

и от своего человеческого разума, тем самым старается он достигнуть блаженства и стяжать силу духа, которую невозможно постичь человеку мирскому. («Блаженны нищие духом, ибо их есть Царство Небесное...» Мт. 5.3) На Руси всегда чтили юродивых, и расцвет этого вида подвижничества пришелся на XV-XVII века.

Кажется, что среди каменных строений Петербурга, его парадного великолепия не могло быть места для юродивых, и тем не менее древнерусский, православный дух жил и в новой столице. Возможно, был жив еще император Петр, когда родилась блаженная Ксения, с именем которой навсегда соединилось определение Петербургская. Не сохранила народная память никаких сведений о юности святой подвижницы, помнят люди блаженную Ксению только с той поры, когда возложила она на себя подвижнический свой труд. Молодая вдова после внезапной смерти своего супруга, певчего придворного хора Андрея Федоровича Петрова, отреклась от своего имени и стала называть себя Андреем Федоровичем, надела платье мужа и, раздав все свое имущество, стала скитаться по улицам Петербурга. Зимой и летом бродила она по улицам, питаясь скудным подаванием, терпя зной и холод, насмешки и брань. Однако еще при жизни заметили у блаженной Ксении дар предвидения и чудесную способность помогать больным. Купцы просили блаженную взять у них что-нибудь, веря, что, если она возьмет, то их торговля будет успешной, матери стремились подвести к ней своих детей, чтобы она погладила их по головке, веря, что это уберезет их от болезней. Скончалась Ксения Петербургская около 1803 года. Блаженную похоронили на Смоленском кладбище, где она при жизни тайно помогала возводить церковь во имя Смоленской иконы Божьей Матери. Многими чудотворениями была прославлена ее могила. В 1902 году над ней была возведена часовня. Не может она соревноваться по величию с храмом Василия Блаженного, но и маленькая часовня — символ того же русского православного духа и веры, что живет в России. Канонизирована была Ксения Петербургская на Поместном соборе Русской Православной Церкви, созванном в 1988 году, в год 1000-летия крещения Руси. 6

Тысячи людей приходили, приходят и будут приходить к ее могиле, подавала и будет подавать верующим благость и исцеления св. блаженная, прожившая свою жизнь и свершившая свой подвиг в городе, чья судьба выглядит особенной в ряду судеб городов русских. Однако, ее подвиг говорит о том, что и Санкт-Петербург явил

себя наследником и хранителем того духа, что выпестовала в себе Древняя Русь, и, пока он жив, не прервется связь времен.

#### ПРИМЕЧАНИЯ:

1. Ключевский В.О. Собр. соч. в 8-ми томах. Т. II. М., 1957, с.56.
2. Ключевский В.О. То же издание, т. I. М., 1956, с.32.
3. Ключевский В.О. То же издание, т. II. М., 1957, с.113.
4. Сегодня невозможно себе представить наш город без величественной громады Исаакия, без его купола, заметного издалека. Собор был сооружен близ места, где велением Петра была выстроена церковь св. Исаакия исповедника.
5. В первые годы существования Санкт-Петербурга городские постройки тяготели к крепости, где можно было найти защиту в случае внезапного нападения шведов. Площадь вокруг Троицкой церкви стала именоваться Троицкой и приобрела значение главной площади юного города. Здесь находился торговый порт, гостиный двор, здание, где размещались приказные чиновники, позднее проходили заседания коллегий, Сената.  
До 1929 года простоял этот храм, не раз горевший и восстанавливавшийся, пока новые реформаторы не разобрали его, расчистив место; образовавшееся пространство стали называть площадью Революции.
6. Житие св. Ксении Петербургской см. в кн.: Канонизация святых. Троице-Сергиева лавра, 1988.

© М. Смотрина, 1993

## ФИНСКИЙ СУБСТРАТ В МЕТАФИЗИКЕ ПЕТЕРБУРГА

*Дмитрий Спивак*

Основание Петербурга заполнило существенный пробел в российской историософии. Запад нашел полное выражение в империи римской, юг — греческой, восток — китайской. Что касается севера, то «под Севером никаких государств и народов, кроме державы Российския, не обретается». Помещая этот тезис в известие «О зачатии и здании царствующего града Санктпетербурга», автор его выражал общее мнение. По-видимому, не чуждой ему была и мысль, что и столице, так четко определенной в географическом пространстве, прилично быть на севере. Севернее же Петербурга брать в то время было некуда (по соображениям транспортного и военного характера Архангельск не подходил).

Полагая трон свой на севере, империи российской естественно было ступить если не на вечную мерзлоту, то на гранит. Напротив того, установлен он был на финском болоте, что нашло немедленное отражение в отечественной историософии, и дало вдохновение Аркадию Долгорукому сказать о странной, но навязчивой грезе, так точно выражающей мировоззрение петербуржца: «А что как разлетится весь этот туман и уйдет кверху, не уйдет ли с ним вместе и весь этот гнилой, скользкий город, подыметса с туманом и исчезнет как дым, и останется прежнее финское болото...».

Известная чужеродность и мощь этого болота, противостоящего городу, принадлежит самой основе петербургского мифа. Наряду с этим, у нас сложилась прочная традиция осмыслять это противостояние в терминах природы (воли) и культуры (цивилизации). Не так было в старину; навряд ли стал бы Ломоносов без особых причин уделять особую главу Древней российской истории реляциям о славе древней чуди. В задачу настоящей работы входит рассмотрение финского субстрата как культурной составляющей метафизики Петербурга.

Рамки статьи заставляют нас сосредоточиться только на одном аспекте избранной темы. Суть его состоит в том, что, по-видимому, всегда столица (или ведущий политический и культурный центр) России (Руси) основывался (складывался, а часто и развивался) под значительным метафизическим влиянием местного финского населения. Соответственно, взаимоотношения болота и города воспроизводят на петербургском материале архетипический для российской историософии сюжет.

Сказанное требует уточнения. Под метафизическим влиянием мы понимаем применение магических практик, требуемых традицией при устройении пространства (в данном случае — основания, либо освящения города), то есть деятельности, обозначаемой в классической традиции термином «templum». Под финнами подразумевается совокупность прибалтийско-финских народов и этнических групп, сохранивших относительно единый фонд (или континуум) указанных практик и соответствующих знаний. В качестве такой группы в первом приближении мы принимаем народы, сохранившие основные черты метрики и образного строя «Калевалы», то есть включаем в нее такие народы, как финнов (преимущественно эурямейсет и савакот), карелов, ижору, эстонцев, воть; и исключаем восточных карелов, вепсов, саамов.

Проводя указанное исключение, мы основываемся на опыте ряда знатоков предмета, начиная с самого Э.Леннрота. Реконструируя «Калевалу», он свободно использовал записи рун, сделанные от карелов Калевальского района на севере — до води Кингисеплского района на юге (названия, естественно, теперешние), однако не придавал особого значения саамскому материалу. Нужно учесть и исторические аргументы — к примеру, позднее (к XVI в.) формирование вепсов, а также требующую отдельного рассмотрения судьбу «приладожской лопи».

Наконец, принципиально важно для нашей темы прослеживаемое на всем протяжении исторического бытия прибалтийско-финских народов отсутствие запретов на совершение магических практик в присутствии или с участием русских. Со своей стороны, и русские всегда были удивительно открыты для такого контакта. Так, даже у русских старообрядцев ритуальное исполнение рун «Калевалы» за грех не считалось. И это неподалеку от центра старообрядчества, так называемого «Поморского согласия».

Безусловно, такому положению способствовали смешанные браки русских и финнов, всячески поощрявшиеся обеими сторонами. Более того, считалось, что дети, произошедшие от таких браков, обладают значительными магическими способностями. Таким был, к примеру, прославленный сказочник нашего столетия М.Коргуев. Смешанной культуре деревни Мискюла на юге Карельского перешейка обязана долей своего вдохновения и такая центральная для финской традиции сказительница, как Ларин Параске. Характерно для этой среды поведение героя одной из ижорских рун, изданной Э.С.Киуру (1990).

Попав в сложное положение, герой твердо знает, где искать помощи: он пошел «к волхвам в Славянку, / к ведунам пошел он в город»

(«Mani velhoille vennaan, / Alle linnan agrojiin»). Как видим, в первом стихе оригинала говорится о славянских волхвах, во втором — о финских арбуях (последний термин, обозначающий финских жрецов (в определенный период — типа «черных» шаманов), зарегистрирован в северо-русских текстах с XVI в. (О.А.Черепанова, 1983). Для нашего предмета существенно как то, что местное население было осведомлено о различии между указанными типами жрецов, так и то, что особой разницы между тем, к кому пойти, все-таки не было. Для русского человека положение было совершенно тем же.

Таким образом, переходя к историческому обзору, мы основываемся на общепринятом в современной науке тезисе о рано установившемся и прочном славяно-финском этническом и культурном симбиозе (А.Н.Кирпичников, Е.А.Рябинин, 1990).

## I

Значение Ладоги как геополитического и культурного центра трудно преуменьшить. Принадлежа к числу десяти древнейших русских городов, она контролировала важнейший участок евразийского пути «из варяг в греки». Став столицей рюриковой державы, Ладога оказала значительное и ощущающееся по сей день влияние на развитие российской государственности.

Как бы то ни было, но устройство в Ладоге города на месте предшествующего поселения (или группы таковых) историки склонны связывать с именем вешего Олега, княжившего в конце IX — начале X века (А.Н.Кирпичников, 1983). С этим вполне согласна и народная память, относящая к вешему Олегу примечательную местную легенду, нашедшую замечательное отражение в русской литературе. Обе линии мысли связаны воедино курганом князя, мощно доминирующим над ладожской крепостью и излучиной Волхова.

Интересующая нас легенда нашла отражение в летописях. Напомним читателю ее кульминационный момент: «И абие изыде из главы ис коневи из сухие кости змий и уязви Олга в ногу по словеси волхвов его» (цит. по Б.А.Рыбакову, 1987). При всей лаконичности текста, мы находим в нем все необходимое для нашего анализа.

Прежде всего в образе вешего Олега обращает на себя внимание совмещение черт первопродка и «строительной жертвы». Говоря об этом в первом приближении, мы отмечаем, что мифологичность контекста укрепляется упоминанием коня именно в ладожском контексте. Дело в том, что именно на Ладожском озере зафиксирован древний и мощный культ коня, по-видимому, объединявший



финских и русских язычников (Н.А.Криничная, 1991). Структурно схожий комплекс с культом коня и жертвоприношениями на кургане отмечен на ладожском острове Коневец, и по времени он предшествовал основанию там славившегося святостью монастыря, то есть опять-таки был связан с сакрализацией пространства.

И, наконец, волхвы. С ними дело обстоит тоже не так просто. Легенда о вешем Олеге дошла до нас в двух основных вариантах, и если в киевском речь идет о волхвах, то в новгородско-ладожском варианте упоминаются кудесники (Б.А.Рыбаков, 1987). Разница между двумя вариантами большая. Если на русском севере всякий знал, что кудесники — это финские жрецы, шаманящие при помощи «кудес» (бубна), и со славянскими волхвами ни при каком условии их не спутал бы, то на русском юге такие тонкие различия были совершенно неинтересны и неактуальны. Разумеется, что мы будем придерживаться новгородско-ладожского варианта, составленного более близкими к месту событий, и вообще более знающими людьми. А значит, на центральное место в легенде о вешем Олеге — а косвенно, и устройении Ладоги — выходят финские кудесники.

По-видимому, мы сделали бы ошибку, если на основании трагического конца легенды сделали вывод о враждебности летописца к финским жрецам. Напротив, ни о каком последующем избиении кудесников нам неизвестно. Более того, в X—XI веках историки замечают приток финского населения в Ладогу, и образование там славяно-финского культурного симбиоза. А в целом, потомки вовсе не пеняли князю Олегу за то, что, помимо волхвов, он окружил себя и кудесниками. Таким образом, при сакрализации древнейшего русского центра, мы восстанавливаем оживленное взаимодействие славянской и финской магических культур.

## II

Значение Новгорода для русской истории не подлежит сомнению. Один из древнейших и культурнейших мировых центров, «порт четырех морей», столица мощной средневековой республики — все это сосредоточено в емком титуле «Господин Великий Новгород».

Местное финское население активно и на равных участвовало в жизни города, испытывая, в свою очередь, его благотворное влияние. Достаточно сказать, что древнейший памятник карельского языка был написан в Новгороде русскими буквами. Принимая во внимание краткость текста, мы не можем отказать себе в

удовольствию привести его русский перевод (оригинал на берестяной грамоте, сохранившейся в культурном слое XIII в.): «Божья стрела, десять имен твоих. Стрела та, она принадлежит богу. Бог судный направляет» (цит. по А.Н.Кирпичникову, Е.А.Рябинину, 1990). Текст этого архаичного языческого заклинания заслуживает обстоятельного комментария. Для настоящей работы, однако, существенно лишь то, что он вводит нас в атмосферу насыщенно-го обмена магическими знаниями и практиками, характерную для древнего Новгорода.

Определение сакрального центра древнего Новгорода представляет собой самостоятельную научную задачу. Как уже отмечено в специальной литературе, «... языческая топография Новгорода, вероятно, была сложна и многоплеменна, так как здесь, у истоков Волхова, соприкасались коренные чудские племена и недавние колонисты-славяне. Из суммы всех материалов выясняется, что главным религиозным центром Новгорода было святилище на Перыни, на рубеже Ильменя и Волхова, возникшее еще в IX в. Недаром именно здесь Добрыня утвердил новый культ Перуна» (Б.А.Рыбаков, 1987).

Что касается культа Перуна, то по принадлежности он был славянским, а местному прибалтийско-финскому населению был вполне чужд. В предшествовавшем же ему культе, собиравшем в сосновую рощу Перыни благоговейные толпы, финно-угорские черты, напротив, решительно доминировали. К ним следует отнести, в первую очередь, поклонение териоморфному божеству, жившему на дне морском и требовавшему человеческих жертв. Для того, чтобы умиловить лютого зверя (возможно — подводного ящера), совершался обряд, ключевая роль в котором принадлежала игре на ритуальном инструменте — гусях.

По-видимому, все эти архаичные черты языческого культа прочно запечатлелись в народной памяти. Во всяком случае, проведенный коротко очерченную выше реконструкцию Б.А.Рыбаков (1987) обнаруживает их в позднейшей былинке о Садко, хорошо известной читателю. Здесь мы находим и подводного царя с его царицей Белорыбицей, и то, как корабельщики приносят ему в жертву Садко, и игру последнего на волшебных гусях. Архаичный колорит былинки настолько ощутим, что некоторые исследователи без обиняков говорят о шаманской сути образа Садко, о струнах его гуслей как духах-помощниках, и пр. (Е.Л.Мороз, 1977). А шаманские черты в культуре русского севера, как правило, восходят к контакту с финно-уграми.

Таким образом, в основе древнейшего сакрального центра Новгорода реконструируется органическое слияние славянской и финской магических культур.

### III

«Звездный час» Вологды приходится на XVI век, когда, приехав сюда на 3 года и 6 месяцев, царь Иван Грозный основал и обустроил здесь «запасную столицу» Руси. Не отрицая вполне привкуса «игрового поведения», так характерного для Ивана IV, следует отметить, что это решение вполне согласовалось с геополитической ролью, принятой на себя Вологдой едва ли не с XI века. Как известно, эта роль включала опосредование оживленных отношений Новгорода, а позднее — и Москвы, с Западной Европой (через Белое море), а также и всем Северо-Востоком (Пермью, казанскими татарами, и далее — на Урал) (Г.К.Лукомский, 1914).

Итак, «запасная столица» была устроена на землях финно-угорских племен. Любопытно, что и в личной судьбе Ивана Грозного прослеживается живая связь с ними; скажем лишь о двух ее точках — начале и конце. Что касается рождения, то пожилой царь Василий Иоаннович желал наследника; тот медлил с появлением; пришлось обратиться к кудесникам: «... искал чаровник презлых отовсюду, да помогут ему к плодотворению... О чаровниках же оных так печашеся, посылающе по них тамо и овамо, аж до Корелы... и оттуда провожаху их к нему» (цит. по С.Я.Серову, 1984). Как известно, сына они наворожили, только характер оказался больно грозный.

Что же касается кончины, то ей предшествовало появление кометы на небе. Встревоженный царь обратился к незаменимым чаровникам из тех же краев. Применив свои познания, они предсказали день, которого следовало особо опасаться. В назначенный день грозный царь скончался (В.Рыков, 1991).

Возвращаясь к Вологде, нужно сказать, что ход событий, сопутствующий устройению здесь «запасной столицы» пока неясен и нуждается в углубленном изучении. Однако выбор места представляется чрезвычайно показательным. Дело в том, что восточные источники, начиная с географа IX—X в.в. ал-Балхи, настойчиво указывают на наличие в этом краю крупнейшего языческого сакрального центра — Арсы.

Скажем сразу, что истолкование этого указания остается дискуссионным. С одной стороны, источники указывают, что священный город Арса был одним из трех центров Руси (наряду с Киевом и Новгородом). С другой стороны, в IX—X в.в. эти места были для

русских пока еще далекой финской окраиной; предполагать здесь наличие крупного поселения, а тем более — одного из центров Руси, — никак не возможно (В.Л.Петрухин, 1982). На это нужно заметить, что если славянского сакрального центра в этих краях быть не могло, то финно-угорский центр был вполне возможен. В подтверждение этого укажем на наличие в VIII—X в.в. в непосредственной близости от этих мест (немного севернее, к берегу Белого моря) такого центра, как Великая Биармия, отрицать связи которой с финно-угорским язычеством не приходится. Вовлечение прошлого славянского населения в отправляемый здесь культ вполне могло способствовать возникновению легенды об Арсе.

Таким образом, изучение участия финской магической культуры в устройении Вологды следует считать допустимым и перспективным.

Основание в лето от первого дня Адама 7211, по рождестве же спасителя 1703 крепости и царствующего града Санкт-Петербурга привело в действие исключительно сложную и многослойную метафизику. В ее поверхностных слоях отчетливо звучат темы Западной Европы и ее предков, откуда взяты или с кем согласованы ведущие линии нового цикла российской истории. Но в ее скрытых слоях еле слышный, однако упорный голос продолжает тянуть все те же древние местные напевы. Так при каком-то ракурсе героя древнегреческой трагедии мы замечаем вдруг его змеиный хвост, волочащийся бог знает из какой архаики (используем брошенное по другому поводу замечание классика «серебряного века»). Проследим, как сочетаются обе темы в слове «О зачатии и здании царствующего града Санктпетербурга». Это сочинение, переизданное Ю.Н.Беспярых (1991), совмещает близость к описываемому времени и лаконизм.

Описывая основание нового города, автор уделяет исторической перспективе не меньше внимания, чем фактам. Это отражено в знамениях, явившихся Петру I и его сподвижникам: орле, спустившимся на руку царю, и таинственном свете, сиявшем на месте новой столицы. Истолкование их не вызывает затруднений: подобное же явление орла уже было основателю Второго Рима — благочестивому царю Константину; что же касается света, то он был в этих местах со времен шествия здесь апостола Андрея Первозванного, дабы показать, что они не без благословения одного были. Казалось бы, что сообщив это, автор исчерпал тему. Однако дело здесь только начинается.

В примечании к тексту указывается, что орел уже был приручен местными жителями (некими, точнее не определенными «карауль-

ными солдатами тех лесов», а им сказывали «жители острова ... и близ оного по островам жившие»). Что же касается света, то о нем рассказывается примечательная легенда.

Прежде всего, таинственное сияние усиливается в год начала Северной войны. Оно поражает неких неназванных местных жителей, которые сходятся подивиться на такое чудо. Далее, в 1701 году, в ночь перед рождеством, свет становится пылающим, как при пожаре, и собирается на суке одной из сосен. Когда сбежавшиеся местные жители пытаются его срубить, свет мгновенно гаснет. Зарубка на суке остается; местные жители много лет после этого указывают на нее с суеверным страхом. Наконец, в 1720 году происходит наводнение, одно из крупнейших после основания Города. Местные жители — наконец-то указывается, что это чухны — грозятся, что вода будет по зарубку. Прибывший Петр приказывает преображенцам срубить сосну, «и тем оное сомнение и уничтожилось». В заключение рассказа автор еще раз подчеркивает, что сосна была та самая, на которой пылал сук; что те самые чухны, которые его рубили за двадцать лет до того, это подтвердили; и что пень ее до сих пор стоит у церкви образа Казанской Богоматери.

Лишь после этого странного рассказа изложение возвращается к «высокой» тематике. Автор подчеркивает, что вслед за этим — в 1721 году — Петр Великий принимает титул императора, а Россия таким образом замыкает ряд четырех всемирных монархий.

Истолкование легенды представляется нам следующим образом. Культ священных деревьев и рощ представлял собой одну из прочных констант прибалтийско-финской культуры. Как отмечают все специалисты, в XVIII веке он был в полном расцвете и в повсеместном употреблении, в частности, и в Ингерманландии. Вокруг них в значительной мере концентрировались поверья и архаические ритуалы финского населения.

Повидимому, сосна и была священным деревом местной магической культуры. Конечно, русские ее срубили. Но, во-первых, это происходило при личном участии их великого царя; во-вторых, это место маркируется (пнем и близлежащей церковью), и таким образом входит в сакральную географию нового Города. Такой процесс называется в науке трансляцией сакральных ценностей, их передачей новым хозяевам; он хорошо описан по данным всех основных традиционных типов обществ и многих древних культур.

С этим толкованием согласуются и другие легенды, связанные с поведением Петра Великого. Так, до наших дней на Каменном острове показывают большой дуб, бережно огражденный еще в старые

времена. По петербургскому преданию, он был посажен Петром I в 1714 году. Мы не обратили бы на это специального внимания, если бы дуб не был священным деревом Ингерманландии, до известной степени первенствующим в магических представлениях о растениях этого края (Э.С.Киуру, 1990). Заметим, что неподалеку от этого места, на Крестовском острове, в XVIII веке зафиксирована большая финская деревня (В.А.Витязева, Б.М.Кириков, 1987). А чем занимались ее жители на досуге — в общем, известно. Как пишет в 1713 году немецкий путешественник, достаточно нелюбопытный, — во всяком случае, не имевший особого интереса к финской культуре: «... мне все же частенько не казалось невероятным, что они повсеместно весьма привержены древним суеверным языческим обрядам и запрещенному колдовству» (из «Точного известия о крепости и городе Санкт-Петербург [...]», цит. по Ю.Н.Беспятым, 1991). Посадить именно дуб и именно на этом месте — значило совершить знаковое и скорее всего, положительное в местной семиотике действие.

Еще одна священная роща находилась поблизости от Петербурга, на десятой версте по Рижской дороге. По-видимому, она была значительным языческим культовым местом. Известно, что в ночь на Ивана Купалу сюда, под шатер, образованный ветвями гигантской липы, сплетающимися с соседними деревьями, собирались ижорки. Здесь они разводили костер, медленно танцевали и, наконец, под древние заклинания, издали походившие то ли на пение, то ли на плач, приносили в жертву белого петуха. К этому месту, овеянному суеверным почтением местного населения, тянуло и Петра I. Во всяком случае, по старой петербургской легенде, переданной М.И.Пыляевым (1889), именно здесь при удобной возможности он любил отдыхать.

Тут нужно заметить, что мы вовсе не пытаемся нарисовать картину того, как Петр Великий пускается в пляс с ижорками под липой или с чухонцами под сосной. Дело в другом. Да простит нам поэт, но Петербург был основан не на пустом месте, изредка посещаемом «печальными пасынками природы», но в культурном пространстве, пронизанном сеткой сакральных ориентиров и насыщенном архаическими традициями. Такой традицией было и устройство русскими своего центра; инерция ее значительно более мощна, чем принято думать. Составив субстрат метафизики Петербурга, эта традиция в дальнейшем не раз прорывалась в интуициях поэтов и даже сознательно использовалась в работах адептов герметической философии. Однако раскрытие этой темы выходит далеко за рамки этой работы.

## РИМ И ПЕТЕРБУРГ: АРХЕОЛОГИЯ УРБАНИЗМА И СУБСТАНЦИЯ ВЕЧНОГО ГОРОДА

*Глеб Лебедев*

Оба города обрели мировое значение после того, когда каждый из них стал центром особого, обширного «средиземноморского» культурно-исторического пространства. Рим — столицей Империи, превратившей первоначальную из освоенных морских акваторий, Средиземное море — в *Mare Nostrum*, «Наше Море», заложив фундаментальную основу европоцентрического ствола мировой цивилизации. Спустя две тысячи лет Петербург реализовал аналогичную функцию: столица Империи, крупнейший центр Балтики — где Россия, выйдя на морские побережья, вошла тем самым в круг европейских держав, завершая формирование все той же европейско-христианской цивилизации. О «средиземноморском» значении Балтийского моря для Северной Европы писал еще И.Г. Гердер<sup>1</sup>. В культурно-исторических исследованиях последних лет оно все более отчетливо выступает как структурный аналог античному Средиземноморью, формирование которого происходило на две тысячи лет позднее греко-финикийско-италийского культурного комплекса, в начале европейского Средневековья. Это путь от скандинавской «эпохи викингов» (IX-XI вв.) к Древней Руси, Германской Ганзе, Шведскому великодержавию XVII — начала XVIII вв., Российской империи Петра Великого до современного сообщества европейских государств<sup>2</sup>. Санкт-Петербург, основанный Петром I в истоке великого водного пути России из Балтики к Черному морю, пути из Варяг в Греки «Повести временных лет» стал закономерным звеном не только российского, но общеевропейского процесса.

Обратим внимание на тождественность собственного имени в исторической судьбе двух городов: Рим европейско-христианской цивилизации — это Город Святого Петра, где главной архитектурной доминантой стал купол собора над могилой Святого Апостола. Нарекая новую крепость на Заячьем острове тем же именем — Санкт-Питер-Бурх — Петр, по существу декларировал новую культурно-историческую миссию России в Европе и в мире.

Тождество имени дает глубокие основания для дальнейшего сопоставления судеб этих городов, выразивших в Истории каждый свой Миф<sup>3</sup>. Эти основания подкрепляются очевидной параллельностью и зависимостью «языка» культурного кода, прежде всего —

архитектуры классического Петербурга, который его создатели осознанно сопоставляли именно с Римом.

Важнее, вероятно, различие: не только в историческом пространстве и времени, но и самом способе появления каждого из городов. Санкт-Петербург — едва ни предельный случай «умышленного» творения царя-демиурга. Рим, что гораздо сложнее осмыслить, в своей архитектурно-градостроительной субстанции раскрывает не столько реализацию человеческих замыслов ста — ста десяти минувших поколений его строителей и жителей (легендарная дата основания — 753 г. до н.э.), но прежде всего — архетипику урбанизма, причем в конечных своих проявлениях — урбанизма эталонного<sup>4</sup>.

Этот урбанизм — органичное порождение древней италийской земли Лациума, где и сейчас человек и его культура в ландшафте сохраняют достаточно устойчивые связи и с землей, и с небом. Городки Тосканы, Лация, «чивитта» Средней Италии, разбросанные в долинах и предгорьях Аппенин, спускающиеся на равнину, сохранили средневековую компоновку планировки и силуэта: феодальный замок, «кастелло», над скалой — и противоположащий холм с городком, сгруппированным вокруг храма, вздымающего колокольни к небесам. В этой первоначальной, христианско-приходской ячейке расселения удерживается подлинная связь «мира» (в данном случае можно использовать и усилить, казалось бы, специфически русскую, общинную, социальную наполненность термина), с окружающей землей и с небом. Мы привыкли говорить об этой связи, как особо значимой для Святой Руси; не заметив за три четверти века тотального разорения, запустения, разрушения храмов, что именно эта первичная связь не менее, если и не более четко выражена в современном расселении других европейцев — итальянцев, скандинавов, финнов. Суть, возможно, и в том, что взаимосвязи человека и мира нашли в культурах европейских народов не только архитектурное, пространственное выражение, а значительно интенсивнее аккумулировались в вербальной культуре.

В подоснове поселения, предшествующего Риму, составляющего его orbis, «мир», господствует древнейшая исходная форма — «вилла» (от лат. vivere — «жить», ср. сканд. bo, bu — древнейшая и исходная форма названия поселения), то есть языческий «пагус», собственно латинский «мир», находившийся под покровительством местного «гения лоци», владыки ближайшей роши и источника (в исследовании Г.С. Кнабе блистательно раскрывается роль этих «первичных градообразующих факторов», и по сей день отчетливо выявленных и сохраняемых в великолепной архитектонике Рима).



Рим, как известно, стоит на Тибре. Извилистая, порожистая и своенравная река — единственный проток, издревле соединявший Лациум с морем. В тридцати километрах от устья (Остии) поток Тибра рассечен продольно каменистым островом Тибери-а (в топониме — именно первичный гидроним, *Tiber*, а не известное, даже императорское имя). Остров создавал удобное место переправы, брода через реку с правого берега (обращенного к древним этрусским городам Двенадцатиградья, Тоскане) на левый, где напротив острова высятся два холма: одетый древним кирпичом и камнем Капитолий («глава»), и Палатин с монументальными руинами императорского дворца. В долине между холмами — «рынок», Форум. Это первоначальное ядро древнейшего городка латинян многократно перестроенное, тем не менее сохранялось, запечатлев все фазы развития столицы Мировой Империи.

Древнейшую Священную дорогу от реки, через Форум на Капитолий (к расположенной здесь некогда священной роще, где легендарная волчица вскармливала близнецов-основателей) украсили триумфальные арки императоров. Дорога превратилась в победную трассу легионеров и полководцев, докладывающих о своих триумфах Сенату. Напротив Капитолия, словно уравновешивая патриархальную власть сенаторов, был воздвигнут императорский Палатин. Лишь мысленно восстановив полный объем величественного здания, можно осознать одну из глубинных взаимосвязей жизни и судьбы Рима, выраженных в его архитектуре. Здание императорского дворца фланкировано громадными комплексами римских цирков. Отсюда кесарь мог любоваться игрищами «Большого Круга» — Цирко Массимо, расположенным между Палатином и рекой. С противоположной стороны, также в пределах визуальной и пешей досягаемости, вознесся Колизей.

Властитель «хлеба и зрелищ», император органично связан с толпой, заполнявшей Форум (дневная посещаемость достигала 300 тыс.чел.). Римляне, потомки обитателей окрестных «пагов» (*pagani* — «поганые, язычники»), превратившись в полноправный городской плебс, «римский народ», *populus romanum*, были свидетелями и зрителями того, как на арены Цирко Массимо и Колизея стягивались трофеи, пленники и жертвы со всего мира. И сама эта толпа с регулярной ритмичностью втягивалась всепожирающей каменной воронкой цирка, чтобы жадно потреблять то, что Даниил Андреев называет «гаввах»; пока не пресытилась до самоистребления; и в перспективах заброшенных цирков, обрамляющих императорские дворцы, поднялся в небо победным отрицанием этого истребления — купол над могилою Святого Петра.

Тот, кому было сказано: «На Камне сем воздвигну Церковь Мою» (Матф. 16, 18), также принадлежит римскому Мифу. Канонические новозаветные тексты не сохранили сведений о «римской» части биографии апостола Петра (что стало одним из оснований Реформации католического вероучения). Вплоть до послевоенных археологических исследований, идентифицировавших могилу первого пресвитера римских христиан, предание о Петре, его бегстве, встрече со Спасителем на Аппиевой дороге, возвращении и мучительной казни, за пределами католической культуры оставалось лишь частью городского фольклора. Тем значительнее одухотворяющая сила этого предания, в течение полутора тысяч лет постепенно и неуклонно преобразовавшая градостроительную структуру, органику и семантику Города, вплоть до создания его новой и главной доминанты, вынесенной на правый берег Тибра за пределы изначальных императорских стен Крепости Святого Престола — Ватикана.

Чудо Рима — в вечности его урбанизма. Город словно непрерывно растет из собственной материальной субстанции — кирпича, обожженного и уложенного строителями едва ли не республиканских (и всех последующих) времен. Во многих местах город и не имеет иной почвы, кроме этого каменного «культурного слоя», многоярусных напластований и объемов древнеримской городской архитектуры. Здания — далеко не всегда «памятники» в нашем устоявшемся понимании, хотя едва ли не все градостроительные доминанты сохраняют если не древнеримский облик, то несомненный древнеримский субстрат. Еще важнее этот субстрат в «рядовой» гражданской архитектуре, трассировке узких улочек Рима, застроенных жилыми домами, особняками, палаццо. В том и другом случае — не редкость обнаружить в толще стен, особенно в подземной части, кладку дохристианских времен. Включенные в архитектурный ансамбль города, раскопанные археологические участки позволяют наглядно оценить материализованную связь времен. Из кирпичной почвы Рима дома его растут «как деревья»: стволы из кирпича первых веков, образующих подвальные ярусы зданий, переходят в первые этажи имперской многоквартирной «инсулы», многократно надстроенной в Средневековье; ярусы верхних этажей заняты квартирами или офисами. Эта видимая часть «материализованного времени» сама по себе впечатляет, но надо помнить, что даже археологически раскрытое основание, допустим, времен Юлия Цезаря, подстилается такими же кирпичными строительными ярусами, уходящими на несколько метров и на восемь веков вглубь...

Ренессанс начинался с расчистки античных руин. Рафаэль Санти был одним из первых руководителей археологических работ,

организованных римскими папами в начале XVI в. Освоение археологического наследия прошло несколько этапов, а завершение его относится ко временам Муссолини. Модернизация градостроительной структуры Рима 1930-х гг. была (в отличие от Москвы) более корректна к его историческому прошлому, имперская античность осознавалась как главная ценность и цель реконструкции. Проспекты, рассекавшие город в историческом центре, кольца имперских стен, освобождали и связывали в единый ансамбль археологические руины, расчищали перспективы, согласовывали доминанты. Именно в это время римская археология, — и это остается на протяжении XX века пока единственным, эталонным прецедентом, — превратилась в активный градообразующий фактор. Римский Форум и сейчас остается композиционным центром Рима, а Капитолий — его главной точкой. Собор Святого Петра замыкает и освящает перспективы античного урбанизма.

Археология Рима реализовала парадокс «оживления» археологической культуры<sup>5</sup>, материализованный в урбанизме. Повседневностью городской жизни стал социо-магический акт «замыкания времен» — эффект достоверного присутствия в подлинном месте. Он достигается и усиливается за счет включения в контекст живой культуры (в урбанистическом, градостроительном аспекте) — культуры «мертвой», археологической. «Диалог с мертвыми» как фундаментальная функция любой культуры (если рассматривать ее как устойчивую систему межгенерационных коммуникаций) в урбанизме Рима — материализован и закреплен как устойчивый элемент градостроительной структуры.

Каждое здание с полным основанием необходимо рассматривать как «артефакт», произведение человеческого искусства, элементарную частицу (атом, молекулу) культуры. Археология оперирует с артефактами средствами «археологической типологии». Объединяя и группируя артефакты в «типы»: интегрируя существенные качества артефактов во взаимосвязи структурных уровней, тип выступает одновременно как культуuroобразующий элемент и модуль, выражающий и регулирующий ключевые отношения и свойства всей целостности культурного фонда и традиции: «тип — атом культуры».

Отношения типа — в культуре определяются в системе базовых координат, места и времени. Тип, понятый не только как внутренняя целостность, а включенный в контекст культуры («мертвой», а средствами археологической типологии — объединяемой с «живой» культурой), что в Риме закреплено и реализовано и актуаль-

ными средствами действующего урбанизма), адекватно идентифицирован в этой системе координат — «топос» (место) и «хронос» (время). Их единство, фиксирующееся в идентифицированном типе, следует определить как «топохрон», особое качественное состояние культурной реальности.

«Топохрон» симметричен «хронотопу» мифологического сознания<sup>6</sup>. Уникальность Рима, его Вечность и заключается видимо в том, что здесь впервые актуализируется культурное уравнение:

топохрон археологии = хронотоп мифологии

Архетип, регулирующий ментальные процессы, непосредственно «опредмечен», объективизирован; межгенерационный диалог сквозь столетия и эпохи материализован «обращением времени».

Мы не будем касаться содержательной стороны этого диалога. Метаистория Рима, Вечного Города Святого Петра, с одной стороны, — одно из базовых оснований мировой культуры; с другой, как говорят современные римляне — *il'Opera de San -Pietro* = «Дело Св.Петра» (= «Вечное Дело»). Рим бережет свои тайны и не спешит открывать их. Однако то, что известно, можно использовать для изучения структурно изоморфных процессов. Прежде всего воплощенного в Риме процесса культурного синтеза, который на исходе II тыс. превращается во все более действенный и глобальный фактор. Рим сам по себе — сплав вселенский, мощный синтез и трансформа составляющих исходных элементов мировых культур. Собор Св.Петра венчает Вечный Город великолепным куполом гениального Браманте, словно парящей полусферой он объединил изначальную надмогильную базилику с крестово-купольной планировкой внутреннего пространства, традиции византийского и романского зодчества.

Бастионы Ватикана, кирпичные, по шпицам одетые известняком, окружают и защищают Собор, создавая сакральную крепость Св.Престола.

Санкт-Петербург строился с Петропавловской крепости, кирпичные бастионы которой окружили Петропавловский собор, увенчанный высочайшим в православном мире позолоченным шпилем. Протянутая тезоименностью нить мифологемы Города Святого Петра в античном Средиземноморье и Города Святого Петра на Балтике, словно обосновывает и раскрывает фундаментальный тезис: «культура должна быть метафизически ориентированной, либо ее нет вообще»<sup>7</sup>. Постигание этого ориентира, как и в Риме — «вечная работа». Строго следуя лосевской формуле: Имя = Миф, Чудо, История, Личность, в опыте установления гармонии

сознания личности, города и мира, обращенном к Санкт-Петербургу, нельзя не затронуть глубинных, «погребенных» (возможно адекватно не осознававшихся создателями) горизонтов семантики, представлявших «петербургскую спецификацию» исходной мифологемы.

Полное, развернутое имя в форме, избранной Петром: Санктус Пэтрос Бург, строго говоря, принадлежит не одному-единственному, а некоторому «общему языку европейской культуры». Точнее *sanctus* — «святой» (лат.), *petros* — «камень» (греч.), *burg* — «крепость, город» (герм.). Итак, на трех сакральных языках Европы (католической латыни, православном греческом, реформаторском германском) возвещается миру название новой столицы славянской России — Город Камня Святого. Здесь — объединение христианской и северной мифологием Сотворения мира, архетип Священного камня на границе земли и вод, закрепленный Медным всадником Э.Фальконе и поэмой А.Пушкина. В этом классическом воплощении выражен собственный, петербургский «трансмиф» (Д.Андреев).

Феномен Петербурга раскрывается и реализуется воплощением этого трансмира, создавая новое качество исторического пути России, Пути из Варяг в Греки, «от северного варварства к эллинистически-христианской духовности». В Петербурге невиданной плотности и интенсивности концентрация национальных ресурсов, их стабильный обмен ориентированы на высшие достижения европейской и мировой культуры. Город становится центром взаимодействия последовательно расширяющегося диапазона культур и конфессий, причем по всей иерархии структурных уровней. Трансконфессиональность Санкт-Петербурга, отмеченная Д.С.Лихачевым, — одно из его уникальных качеств. Зарождающаяся изначально в русле взаимодействия христианских конфессий, она к началу XX века распространилась до представительства всех мировых религий: здесь были возведены крупнейшая синагога, мечеть, самый западный в Евразии буддийский дацан.

В известном смысле это же качество было присуще античному Риму: Константин Великий в 313 г., принимая государственное главенство над христианской церковью Империи, оставался великим понтификом всех остальных религий, лишь легализуя среди них христианство и включая его в трансконфессиональный контекст. В этом движении — одна из линий петербургско-римской симметрии.

Столь же значима, наряду с симметрией Имени, его сакрального Смысла, линия, объединяющая изоморфные (но не тождественные) аспекты — архитектурной субстанции Петербурга и Рима.

Петербургский классицизм, определивший и завершивший формирование эталонного облика города, несомненный плод общеевропейского культурного движения, стилистической парадигмы, кристаллизовавшей эстетические ценности и средства ведущих культур Европы XVIII — XIX вв. С основания Санкт-Петербурга, его градостроительство было включено в контекст развития наиболее передовой для того времени, французской архитектурной мысли. Однако нельзя не учитывать, во-первых, «римские первоисточники» любого классицизма, включая французский. Во-вторых, непосредственное участие именно итальянских архитекторов, прямых носителей римской эстетической традиции, в создании петербургской архитектурно-градостроительной парадигмы, и непосредственно — архитектурного облика Санкт-Петербурга.

Архитекторы Трезини, Растрелли, Ринальди, и др. именно в эпоху переходную от эстетики барокко и рококо — к классицизму, а затем и в реализации ценностных установок классической архитектуры, осуществили непосредственное «подключение» Петербурга к культурному процессу, развивающемуся непрерывно и преемственно со времен итальянского Ренессанса. Это состоялось в момент становления эстетических принципов, приемов застройки архитектурных модулей и эталонов, разработки ключевых сооружений всех видов и типов (от храмов и дворцов, до ординарных жилых домов, пакгаузов, городских застав и прочих функционально специализированных сооружений).

Иными словами, Санкт-Петербург в кирпиче и камне стал воплощенной мечтой итальянских зодчих. Но без ее «материальной субстанции», связывающей действия живущего поколения с заданными ограничениями наследия предшественников. Петербургские «палаццо» не нужно было перестраивать из ренессансных, средневековых, древнеримских. Принципы, нормы, идеалы переводились в кирпич и камень непосредственно с архитектурного чертежа, в этом смысле Санкт-Петербург предоставлял для архитектурно-градостроительного воплощения подлинную *tabula rasa*, заполнявшуюся сразу — последними достижениями и открытиями классического урбанизма.

Симметрия такого рода создает качественно новую ситуацию, причем многомерную. С одной стороны, именно *беспрецедентность* создания Петербургских образцов обуславливала их чрезвычайно высокую эффективность. Эталоны, найденные в Петербурге в результате этого «прямого замыкания» культур, освоения западноевропейских достижений для решения специфических задач

Российской империи, волнообразно и за исторически короткий срок распространились, преобразуя практически все евразийское пространство. Петербургский классицизм формирует параметры северо-евразийского урбанизма, если рассматривать его в полном объеме, охватывая и преобразуя его формами культурно-историческое пространство России. Страна включается в развитие мирового урбанизма мощным творческим фактором и источником форм. Это — плод многостороннего синтеза («скандовизантия» Д.С.Лихачева в соединении со «славотюркикой» Л.Н.Гумилева).

С другой стороны, этот градообразующий фактор основан, в конечном счете, на прямой «трансляции» итогового римского «топохрона», идеализированного сознанием петербургских зодчих. Очищенная и кристаллизованная Идея Империи, в наивысшей концентрации, согласованно и планомерно переводится «в материал» — будь то ритм колоннад, пропорции площадей и вертикалей, либо бронзовая и чугунная атрибутика решеток, мостов, статичных и подвижных деталей интерьера.

В некотором роде, «хронотоп» Петербурга — предшествует и порождает его «топохрон» Римское уравнение — в зеркальном отражении. Петербургский Миф — одновременен его осуществлению; он *разыгрывается* самим существованием Города, а не *порождается* им, как в Риме.

И если Вечность — предикат Рима, то фантомность — предикат Санкт-Петербурга.

Рим — центричен и вечен. Петербург — маргинален и фантомен, он возник на границе культурно-исторических пространств. Если в Риме гордо поднимается «ствол» европейско-христианской цивилизации, то в Петербурге он словно опускает свою вершину, замыкая силовой дугой трансконтинентальные культурно-исторические связи.

В терминах теории коммуникаций можно рассматривать Рим как «вход», Петербург — как «выход» силового потока «культурной энергии» (в терминологии В.И.Вернадского).

Эта симметрия заставляет обратиться к семантике Петербургского Мифа. Вербализированный, начиная по крайней мере с «Медного всадника» Пушкина, мистифицированный в «Петербурге» Андрея Белого, кристаллизованный в произведениях Н.П.Анциферова, выведенный на метафизический уровень Даниилом Андреевым, он остается (или — становится?) значимым, действенным и не оцененным в достаточной мере, непосредственным фактором многосторонней и многоуровневой жизни города, но вместе с ним — и

страны, а так или иначе — всего мира. Санкт-Петербург — резонатор мощных, грозных и «тонких» порою социокультурных процессов, что особо наглядно проявилось в завершающемся столетии. Культурно-историческое явление такого масштаба и действенности требует особенного, осторожного и глубокого внимания.

Принципы подхода к этому явлению изложены в программе «Мета-Петербург»<sup>8</sup>. Суть ее в том, что категория Д.Андреева имеет в данном случае объективизированное и материализованное архитектурно-градостроительное выражение. Оно поддается инвентаризации, многоуровневому анализу, другим рациональным операциям, которые раскрывают в итоге смысловую нагрузку каждого петербургского «топохрона». Осознанное и гармонизированное освобождение этих смыслов реализуется как «семантический аккорд». Интегрированная культурно-историческая характеристика объектов (комплексов, ансамблей, кварталов, города в целом) выражает его «культурную энергетику».

Гармонизация отношений пространства, архитектуры, истории, биографии — от характеристик археологического культурного слоя города и вплоть до астрологических координат жизни каждого петербургского здания в систематизированном и кодированном виде даст своего рода «алфавит», а затем, следовательно, и «текст» особого культурного мета-языка.

Мы выходим на этот языковой уровень, когда оперируем достаточно произвольными понятиями типа «петровский Петербург», «пушкинский Петербург», «Петербург Достоевского» и т.п. Задача заключается в том, чтобы эти разрозненные речения превратились в связную и целостную речь, раскрывающую сокровенный в ткани города смысл, а тем самым и формирующую новую культурную доминанту, основу самосознания.

В основе этого — освоение духовного наследия того сообщества живших и действовавших в Санкт-Петербурге людей и деятелей, которое Даниил Андреев определяет понятием «Синклит». Собственно, «Программа Мета-Петербург» должна иметь первоочередной целью создание «словаря» и «грамматики» для этого полноценного «диалога с Синклитом Санкт-Петербурга». Эта задача, опять-таки симметричная процессу, естественно осуществляющемуся в Риме, где «каждый камень» несет неслышный, но отчетливый «зов мертвых», и непрерывный диалог с ними составляет подсознательное, но непреложное условие существования каждого горожанина и гостя.

Санкт-Петербург скрывает свою «археологию» не столько в погребенном под асфальтом мостовых культурном слое, сколько рас-



творенной в контексте «живой культуры». Субстанция Вечного города не материализована так наглядно, но столь же могущественна, как и в Риме. Объемы зданий, линии фасадов, заговор дворов таят в себе и несут возможность этого непрерывного диалога.

Архитектура и текст, скрытый в ней, составляют, строго говоря, итоговое содержание культуры — «после игры», *post ludia*, если принять тезис Хейзинги о том, что культура «играется», развивается в игре и как игра<sup>7</sup>. Справедливое для «архаических культур», это утверждение сохраняет неисследованную силу и для цепи последующих, и это имело особое значение для римской культуры. Рим в своей культурной иерархии ценностей и объектов заменил греческий театр цирком: градостроительный аспект этого явления уже отмечен. Важно, однако, и другое. В римском цирке едва ни впервые в культуре происходит «отчуждение игры», разделение и противопоставление «игроков» и «зрителей» (доведенное римлянами до обязательности физического уничтожения одной из сторон). Отчуждение такого рода переживает и современная культура. Очевидно разворачивается процесс нарастающей социальной *энтропии*.

Рим и Петербург в своей симметрии и культурно-энергетическом взаимодействии определяют границы этого диапазона, предельные границы урбанизма — как организации культурно-исторического потенциала Европы, доминирующего фактора глобальной цивилизации.

Два предельных и противоположных случая объективизации субстанции Вечного Города, *Urbs Aeternis*.

В их единении — возможность взаимотрансформации ментальных категорий (архетипа), воплощенных взаимосвязью «топохрон = хронотоп»: «семантический аккорд» представляет собою способ разворачивания этой взаимосвязи, одновременного освоения всего диапазона культурно-исторических смыслов, запечатленных в локусе. В таком случае это может быть весьма действенный образ мысли, способ существования личности — в пространстве метакультуры.

Если человеческая личность, индивидуальная психика которой определяется по доминанте способности познания, а ее детерминирующим фактором является *самосознание*<sup>9</sup>, то координация в метакультуре оказывается ключевым способом становления личности. Самосознание — как локализация в координатах культурно-исторического места и времени — есть не что иное как «топохронизация» индивида. Самоопределение «петербуржец», как и подобные,

реализует в полном объеме лосевскую цепочку зависимостей: Имя = Миф есть Слово, выражающего суть Чуда, обобщающего Историю, пропускаемую через Личность, и это Чудо есть Творение Логосом — Космоса из Хаоса<sup>3</sup>.

Семантический аккорд Имени Санкт-Петербург, развернутый в полном объеме, образует «психический текст» самосознания, а его эмоциональное осмысление необходимо требует претворения текста в «действие» (Мистерию).

«Мета-Петербург» как программа гармонизации конкретной культурной стратегии по существу реализует ключевой вывод Хейзинги: знание играет. Последовательное освоение этого диапазона должно развертываться от инвентаризации артефактов, через все операции систематизации, многомерным типохронологическим анализом, к историко-культурно-экологическому синтезу, «семантической симфонии топохрон», а затем — их трансформации, через Миф — в «хронотоп», и актуализации — в Мистерию. Однако программа такого рода — изоморфна и в персонифицированной, выведенной на уровень человеческого индивида, программе преобразования индустриально-урбанистической личности — в качественно новое, «культурноэкологическое», гармонизованное состояние сознания, преображение *homo habet* — в *homo harmonensis*, «хомо хармо».

Норма «хомо хармо» как актуализирующийся культурный идеал представляет собою индивида, менталитет которого основан на парадигме глобальной целостности мозаики равноценных культурных центров (Петербург и Рим — примеры диаметральных вершин иерархии); на полном праве владения коммуникативными средствами глобальной системы, на способности адекватного восприятия каждого избранного топохрона, то есть самоотождествления с ним, идентификации себя в мировой культуре.

Санкт-Петербург в метафизическом аспекте предоставляет как жущуюся сейчас уникальную возможность рационального продвижения в сферы, определяемые как иррациональные, категории моральных, нравственных, ментальных ценностей, невыводимые «естественнонаучным» (= рационально-социологическим) путем. Между тем, их кристаллизация — будь то в откровениях Вл. Соловьева, или видениях Даниила Андреева — культурно-исторически непосредственно связана с Петербургом, входит в его «топохрон». Город, где Камень над водами служит опорой Всаднику-демиургу, попирающему Змея, последовательно, век за веком предъявляет новые глубинные смыслы «первичной мифологемы»

(Гром-камень, имя собственное валуна, выбранного для пьедестала памятника Фальконе, — архаический микропоним, непосредственно указывающий на исконную, местную связь с «основным мифом», языческим преданием об Акте Творения — поединке Громовержца с Противником, Змеем, Велесом, многократно «овеществленную» в поклонных камнях прибалтийских земель, включая Верхнюю Русь). Архаическая основа закономерно актуализирована и включена в ассоциативную цепь: Громовержец и Змей, Георгий Победоносец (эмблематика Москвы — «Третьего Рима») — Державный Основатель в императорских регалиях.

В полном объеме, от исходной архаики до мета-культурного осмысления актуальных текущих событий истории Санкт-Петербурга, можно представить, как византийский имперский потенциал, соединенный с европейским рационализмом, становится новым вектором исторического пути, симметричного Риму: там — от латинской республики к мировой Империи, здесь — от Империи к мучительному освоению (генетически, в данном случае — североевропейского, уходящего корнями в местную архаику) демократизма; с точкой коллапса, пережитого в этом веке. Но коллапс этот — высокая цена за освоение и пресуществление ценностей, признаваемых высшими духовными ценностями России. Петербургская культура способна выразить в логически связанной схеме вечного противоборства, в акте Творения, — вечных сил, проецирующихся в систему человеческих ценностей, именно тех, которые вновь мы склонны признать определяющими для «русского национального характера»<sup>10</sup>.

Суть духовной трансформации, обуславливающей становление глобального общечеловеческого самосознания, наиболее ответственно осознавала русская философия от Вл.Соловьева до Н.Бердяева. Вся она пронизана предощущением исторического опыта России. Только пережив *тот же* опыт, *вместе* с нею и собственным искусом воплощенного тоталитаризма, мировая философия пришла к преодолению ограничений экзистенциализма, ограничения внутреннего существа индивидуальной личности, и самосознанию Личности Вселенской. Планетарному самосознанию глобального человечества грядущего 1999 года, «Утопия» Вл.Соловьева становится как будто бы возможной, — но по искуплению, кровавою жертвой сотен миллионов жизней, — утопии коммунистической. Петербург-Петроград-Ленинград — квинтэссенция этого опыта, отныне и навеки включенного в «топохрон» Санкт-Петербурга.

Тема Синклита, диалога с ушедшими, мета-культурная функция Петербурга в этом диалоге требует особого исследования, в более широком контексте. Наряду с Петербургом и Римом сюда должны войти другие мировые центры (Константинополь, Иерусалим, Мемфис. Египет дал, наверное, начальный и предельный случай развернутого «диалога с мертвыми»; противоположный, пережитый в XX веке — печи Освенцима, или крематорий на месте будущего парка Победы в блокадном Ленинграде...). Однако симметрия «Рим — Петербург» заставляет и в этой, итоговой теме, оценить мифологию Вечного Города, в обоих ее взаимосвязанных вариантах, преломленных в персонализации Синклита.

Святой Петр и Петр Великий. Вновь, возвращаясь к Имени Города, мы обретаем ключ к персонафицированному «расчленению гуманитарного времени». Персональное (биографическое), историческое (нам детально явленное деятельностью Петра), эпическое (воплощенное в десакрализованных монументах), мифологическое (= мета-культурное).

Тезоименный Апостолу и Городу, царь Петр запечатлен в самом образе, а, следовательно, и судьбе города — выражении воли его Державного основателя. А воля мертвых господствует над волею живых, пока не осознана и не освоена. В этом освоении необходимыми этапами являются осознание и оценка как прижизненной, так и посмертной судьбы индивида.

В блокадную ночь, на льду ладожской Дороги Жизни, Даниил Андреев обрел откровение, выраженное им в поэме «Изнанка мира». В центре этого откровения — загробная судьба Петра, обреченного осуждением на тяжкую роль надсмотрщика за строительством, силами отверженных Синклита, адской антитезы Санкт-Петербургу, его потустороннего отрицания.<sup>11</sup>

Не останавливаясь на трактовке видения, отметим лишь поразительный параллелизм мета-культурной, мифологической рефлексии, и ее эпического (монументального) соответствия. Апогей императорского Санкт-Петербурга отобразил его Миф в эмблематическом памятнике, Медном всаднике. Принимая систему мета-культурных координат «Розы Мира», можно допустить, что этот земной апофеоз соответствует загробному осуждению в иных сферах: началу муки, быть может, отобразившейся вскоре и в полуночных скачках Всадника, запечатленных в городском фольклоре... Перигей посмертной судьбы Петра, пик угнетения = деноминация Петербурга, и на этот отрезок трагической истории города, момент ее наивысшего напряжения, приходится озарение Даниила Андреева (1942).

Возрождению Санкт-Петербурга непосредственно предшествует появление в Петропавловской крепости нового памятника — Петра, выполненного Михаилом Шемякиным по прижизненным и посмертным маскам, «Восковой персоне» Карло Растрелли. Слово поднятый из могилы, бронзовый Петр, отталкивающе-непривычный, восстал и утвердился в Санкт-Петербурге. И ровно месяц спустя, в июне 1991 года, волею горожан, этот город вновь обрел свое сакральное, изначальное имя.

Следуя мифологеме Д. Андреева, можно полагать, что в этот миг Державный основатель обрел прощение и покой; а мы вместе с ним — покой и надежду.

Санкт-Петербург вступает в десятилетие, предшествующее трехсотлетию юбилею основания города. Продолжает разыгрываться Петербургский Миф. Осваивая новые и новые уровни его сокровенного смысла, мы не можем отныне смотреть на Медного всадника иначе, как соразмеряя его порыв с мучительно-напряженным взором шемякинского Петра. И вновь показательная симметрия: в эти же годы «архетип» всадника-покровителя, конный памятник Марку Аврелию, миротворцу и философу, восемнадцатое столетие осеняющий Рим, переместился с лестницы Капитолия — под защиту дворцовой галереи. Но одним из последних накануне перемещения эпизодов общения римского Всадника «с городом и миром» стала киносъемка жертвы самосожжения в фильме Андрея Тарковского.

Да, они продолжают жить и действовать в наших городах: Синклит Рима неизмеримо превосходит по численности. Синклит Санкт-Петербурга — не уступает ему по напряженности культурной энергетики. Человечество, осознающее свое единство в глобальном пространстве, рано или поздно должно будет задуматься над единством во времени: всеохватностью диалога, взаимозависимости живых и ушедших поколений. Юбилей — это одухотворяющий живых, необходимый диалог с мертвыми, и мистериальное преобразование топохрона в хронотоп, системы культурных ценностей — в поведенческий стимул, одно из средств этого диалога. Третий век Петербурга почти совпадает по времени с завершением XX столетия, масштабного по глубине и напряженному динамизму этапу духовного развития человечества. Рим и Петербург многозначно соединены в этом динамизме, ибо очередным разрешением симметрии полярных воплощений Вечного Города станет ожидающий новое поколение, предельный из возможных Юбилеев, — Миллениум христианства. Треть грядущего столетия, 2000-2033

гг. необходимо посвятить проникновенному освоению духовного опыта, трагическим испытанием которого явилось пережитое человечеством XX столетие от Рождества Христова. И только тогда в каждом из земных городов, вместе с Санкт-Петербургом и Римом, одухотворяющей сознание силой станет неуловимая, до конца непознаваемая, но пронизывающая каждый миг жизни необратимо урбанизованного мира, субстанция Вечного Города.

#### ПРИМЕЧАНИЯ:

1. Гердер И.Г. Идеи к философии истории человечества. М., 1977, с.474.
2. Славяне и скандинавы. Отв.ред. Е.А.Мельникова М.,1986, с.363.
3. Лосев А.Ф. Философия имени М.,1990, с.114; с.102-107.
4. Кнабе Г.С. Древний Рим — история и повседневность. Эпоха,быт,костюм. М., 1986, с.153-174.
5. Клейн Л.С. Археологическая типология. Л.,1991, с.204-206.
6. Бахтин М.М. Творчество Франсуа Рабле и народная культура Средневековья и Ренессанса. М., 1965, с.455.
7. Хейзинга Й. Homo Ludens. В тени завтрашнего дня. М. 1992, с.264, с.196.
8. Лебедев Г.С. Мета-Петербург (Основания программы). Петербургские чтения, 1992.
9. Алахвердов В.М. Опыт теоретической психологии (в жанре научной революции). СПб., 1993, с.285.
10. Касьянов К. Являемся ли мы, русские, нацией (к вопросу о русском национальном характере) / «Знание-сила», № 11, 1992.
11. Андреев Д. Роза Мира. М., 1990.

© Г. Лебедев, 1993

## ИСТОРИЧЕСКАЯ МИСТИКА ПЕТЕРБУРГА

*Константин Исупов*

О Петербурге как мистическом феномене говорится в русской публицистике и русской повседневности с обыкновенностью бытовой привычки, свойственной, впрочем, не столько петербуржцам, сколько людям, попавшим в Петербург из пространства, где нормальный опыт вполне отвечал «нормальному» внешнему миру, ни к какой мистике не подвигающему. Но стоит обывателю, прельщенному непобедимым чарованием Невской столицы, опереться в ее пределах на заурядные стереотипы восприятия, как тут же выясняется, что здесь-то они и не годятся: им сопротивляется — энергично и даже агрессивно — сама метафизическая фактура Города. Описание Петербурга в терминах обыденного опыта — предприятие столь же нелепое, как если бы нам вздумалось освоить скульптурно-числовой канон античности в понятиях соцарта или рецензировать мысли А.Швейцера о «благоговении перед жизнью» на жаргоне Великого Инквизитора.

Петербург последовательно требует применения для диалога с ним особенных языков общения; «грамматика» их рождается в стороне от рациональных конструкций, в глубине общезначимого опыта мистической интуиции, которая, как всякая мистика, стремится выглядеть тем рациональнее, чем более иррационален объект ее познающей активности.

Гносеологический комизм ситуации состоит в том, что диалог с Петербургом на уровне мистических проекций сознанием его природы оказывается односторонним, и диалогом в этом смысле не является: Город откровенно поглощает проективный опыт собеседника, насыщаясь им и еще более темнея в сгущающейся глубине собственного смысла, ничего не отдавая взамен, никак не раскрываясь навстречу другому и другим. Результатом встречи мистического опыта «я» и каменной личности Петербурга остается все то же: тревога, глухое молчание Города, необратимо растущая дистанция меж его безответной душой и порогом возможного понимания. Мистический объект такой степени закрытости перестает быть похожим на нечто объективное (при всем его умении овнешнять, социализовать, присваивать, поработать «я»), но превращается в элемент субъективного медитирования, что делает его, по известному закону деформирующего присутствия «я» в объекте, окончательно неуловимым. Петербург становится проблемой самосознания, объективированного условно — в виде ментального

ландшафта. Поэтому Петербург не мистический объект, но мета-объект мистического контроля процедур понимания.

Объекты мистического знания — нерациоидные смысловые конструкции, теологемы и мифологемы, экзистентные энтимемы, онтологические и этический заданности, интенции существования, универсалии Космоса, культуры и гнозиса, предметы трансцендентального интереса. Внедискурсивные вещи спонтанных интуиций есть лишь чистая возможность логических рамок, в которых могут быть предположены объемные смысловые композиции, образующие не информацию, но гипотезу о ней. Критерий мистического знания — в непосредственной («эстетической») убедительности и своего рода духовной сытости, удовлетворенности самоцельным и самоценным мистическим опытом. Однако именно этой опытной результаты нам не дождаться от общения с Петербургом: в его подманивающем, провоцирующем предстоянии сознанию «я» нет обетования истины, нет обещания диалогической правды. Петербург внутренне закрыт в своей иррациональной тайне, он надменно отторгает посягания на свои смысловые границы со всей гордыней исторической монады, замкнувшей в себе мировой опыт вне-мирового безумия. Не пора ли спросить: по какую сторону реальности и кем проведена межа гносеологического запрета? Проходит ли она по ноуменальной кромке Града Непостижимого или она знаменует беспомощность человеческого откровения и наивность интуитивного порыва? Вопрос обретает сакраментальную интонацию: как это может быть, чтобы рукотворная вещь (вещь в ряду вещей, артефакт среди артефактов) смогла возвыситься до ранга нетварной тайны?

Всей своей тварно-организованной мистикой *механизм*— Петербурга претендует на замещение *органической* мистики Натуры. Петербург — памятник русского онтологического дерзания и ренессансного человекобожеского энтузиазма.<sup>1</sup>

За три века московско-петербургского диалога о «естественно-органической» Москве и «искусственно-механическом» Петербурге сказано достаточно много<sup>2</sup>. Другое дело, что у этой антитезы при самом ее рождении был (и остается) отчетливый религиозный акцент: самовозрастающая в родной корневой почве «хтоническая» Москва (кривизна и иррегулярность — атрибуты ее естественного роста) противостояла с нач. XVIII в. человекобожескому дерзанию укротителей Невы. Языческие реликты воцерковленного «московства» (привычный хаос Божьего жития в условиях душевного уюта и гостеприимства) плохо сочетались с державоустроительным



гением петербургского зодчества новой культуры, нового народа и новой истории. Киевско-московский или псковско-новгородский опыт был прозрачен для русского сознания до последних глубин и никакой тайны в себе не заключал: это — привычное, следовательно, надежное.

Новизна «вдруг» возникшего Града на краю государства и перенос столицы стали актами трансценденции национального опыта, полной ломкой традиционных историко-телеологических стереотипов и глубоким потрясением всего национального тела России, впервые осознавшей кардинальную разлуку меж душой (Москва) и логосом (Петербург). Исход государей в «чужую землю» означил трагедию десакрализации царской власти: меж помазанием на царство (ритуальная санкция) и самим царством (функциональным пространством) легла глубоко демонизованная смысловая (и географическая) дистанция. Петербург получает статус Антихристового Града, на фоне которого осиротевшая Москва лишь повысилась в ранге как первопрестольный центр Святой Земли и Русский Рай.

Изгнание из Рая в Библии может быть прочитано как дар исторического (неправедно обретенного) мироощущения, как вброшенность в смертный мир отмеченного тварностью бытия, т.е. как Грехопадение и обретение Судьбы. Изживание Судьбы — неотменяемой событийной фабулы — возможно лишь в дольном плане временного жития (событийность Рая — чисто фактическая, т.е. бессобытийная, до-временная и до-смертная; «Бог смерти не создал» (Кн. пр.Сол.1,13)). Первородная вина основана на роковой вмененности человеку дара само-знания (гносеологическая вменяемость отличила его меж иными тварями). Граница Рая, как всякая граница, есть напоминание о мировом Зле, а смена временного ритма (от простой фактичности Рая к трагической событийности Истории), убыстрение и деформация времени есть искушение богоборческой свободой, смысл которой проявлен в попытке твари заменить сакрально-заданную причинность личноволевой и рукотворной каузальностью. На Петербург петровской эпохи, переживающей катастрофическое убыстрение времени, лег грех насильственного руководства историческим процессом, грех исторического зодчества и онтологического дерзания.

Для истории общественной психологии рождение Петербурга есть рождение самосознания нового типа, которое, быстро исчерпав возможности рационального объяснения петербургского «чуда», оказалось принужденным к созданию новых технологий исторического самоопознавания. Такими «новыми» технологиями

стали внерациональные формы символического мироощущения: миф (мифология мирового города) и мистика (постижение непостижимого).

Их новизна заключалась в том, что 1) новая столица эксплуатирует политическую мифологию Третьего Рима (имитируется римская атрибутика при одновременном обострении полемики с «папешным» Римом первого и третьего изданий), 2) испытывается новый тип творчества — социальный эксперимент-утопия, размах и человеческая стоимость которых могут надеяться на оправдание лишь в векторе вечности (мета-исторического снисхождения далеких потомков), т.е. за пределами логически построенной аксиологии. Россия вступила в новый план своей истории, т.е. своей Судьбы: она осознает себя на новом, если не последнем, витке творческого соучастия в промыслительном (лишь мистически постижимом) Домостроительстве.

Понадобилась вся накопленная русским аскетическим опытом молитвенная практика и эстетика духовного стяжания Истины, чтобы удержать национальный рассудок в относительном равновесии перед самим фактом Петербурга: с ним трудно было *смириться*, как со всякой внебытийной и безблагодатной беззаконностью; еще труднее было *привыкнуть* к нему как амбивалентному состоянию отечественной духовности; но самым нестерпимым оказался неодолимый культуртрегерский *соблазн*, так странно связанный с образом избыточно-гибельного пира культуры.

Сакральный авторитет царской власти был спасен неплохо работавшим механизмом мифологической номинации. Космогоническая мифология была перенесена на петербургскую почву (родился мир Петербурга), а апостолическое самоназвание Невской столицы (Град Святого Петра) вполне язычески отождествилось с именем Государя-Пантократора («Град Петров») и органически сплелось с символикой Камня («Петр») в ее соборно-православных коннотациях («На камне сем созижду Церковь Мою» [Матф.16,18]).

Петр Великий сознавал свое дело как демиургическую и судьбоносно вмененную ему миссию, так что приравнивание имени государя к первосвященническому сану и даже к Божьему Имени следует понимать не в плане амбициозно-цезаристском или комплиментарном, а функциональном: видимо, основатель Новой России жил отчетливым сознанием своей всемирно-исторической роли, в которую входил и фаталистический момент сужденности (о-осужденности) на выпавшую ему долю «строителя чудотворного» («здесь нам суждено», — по Пушкину). Строительное чу-

дотворение (Петр, мастер-строитель — один из первых масонов на Руси), подобно всякому чуду, свершается как прорыв установленной в естестве детерминации. Петербург и возникает наперекор Nature, что можно расценить и как «урок естеству» (С.Бобров. «Торжественный день столетия от основания града Св.Петра Майя 1803», 1803) или гибелью искупаемый грех (К.Аксаков. «Петру», 1845), как подвиг «полуношного Прометея» (П.Ершов. «Прощание с Петербургом», 1835) или путь к «сознанию проклятой ошибки» (И.Анненский. «Петербург», 1910). Акция цивилизаторского прометеизма, Петербург стал памятником рационалистического энтузиазма, не слишком озабоченного тем, включено ли это дерзание против природы в промыслительные планы Творца. Историческое пожелало совпасть с логическим, хотя на деле этот «эпилептический каприз гениального деспота» (И.Потапенко. «Проклятый Город», 1918) никакого отношения к здравому (т.е. московскому) смыслу, казалось, не имел.

«Противу-естественное» рождение Петербурга было осознано по аналогии с первородным грехом и вненаследным фиктивным родством. Чем более рос в ауре Невской столицы комплекс «незаконности», тем решительнее его внешнее тело отвердевало в каменном щите имперской мощи. Одержимый виной Прометея, населенный образами чужих культур-масок, Петербург обнаружил свойства «Божьей Обезьяны». Извне целостный и роскошно-репрезентативный, Петербург таит в ноуменальной своей глубине грех ложного первородства, мнимого историзма и личную тайну ни в чем не уверенного Существа-Механизма, цивилизаторского Гомункулюса, если не Голема.

Престольное самочиние юного Града как бы заранее обессилило поиски национальным эросом диалогических средств взаимопонимания. Петербург переживает трагедию внедиалогического одиночества: на фоне непрерывного спора с Москвой Петербург наедине с петербуржцем немوتствует. Город изначально оказался в упаковке библейских стереотипов гордыни: Город-Вавилон (Е.Милькеев, В.Белинский, А.Герцен, Н.Огарев), Город-Блудница (Д.Ахшарумов. «Гора высокая...», 1849; А.Григорьев. «Город», 1845); популярные в XIX — XX вв. темы мировой лжи и поддельной жизни (Н.Гоголь, Ф.Тютчев; демократическая традиция; символизм) неизменно связываются с образами ролевого поведения обитателей Северной Пальмиры. После Н.Языкова («Мой Апокалипсис», 1823) и В.Печерина («Торжество Смерти», 1933) навязчивой темой русской поэзии и публицистики становится столичный «танец

смерти» (от «Бала», 1825 А.Одоевского до «Танца магнитной иглы», 1909 М.Зенкевича).

Апокалиптическая прототипия и танатологическая огласовка придали Петербургу статус мистического объекта. Но именно «объектом», овнешненно предстоящим всякому зрящему любопытству, ему менее всего хотелось оказаться. Проблемная загадка Города приоткрывается в иной его роли — в качестве основного субъекта мистерии русской истории, русского пути.

Мистерийное состояние мира призвано к решению тройственной задачи: 1) осуществить высокий сакральный замысел-сюжет; 2) поставить в смысловой центр мистерии жертву, абсолютная необходимость которой диктуется взысканием; 3) спасения и искупления.

Образ петербургской мистерии переживает две амбивалентно единых стадии развития: от Града-Молоха, Города-Вампира, Города-Палача и Города мертвых до Города-Жертвы, Города-Одиночки, Города — тоскующего камня. Гибельные разливы Невы описаны как ритмика катастрофического возмездия. Чтобы рассказать о «злополучии Петрополя», Дм.Хвостову понадобились и «Божий меч», и Архангел Михаил, и примирительная формула: «Пусть есть погибшие, — но верно нет сирот» («Послание к NN...», 1824). Город, утвержденный на костях своих строителей, не мог не восприниматься как колоссальный Некрополь и как гигантское надгробье. Начиная с Гоголя и Достоевского, Петербург подается в поэтике иношнего мира, обители теней, призраков и фантомов. Белые ночи и газовое освещение улиц довершили фантазмагорический облик призрачного города, населенного живыми мертвецами. В стихотворной новелле Я.Полонского «Миазм», 1868 явившийся из-под пола покойник жалуется хозяйке (у нее только что умер сын), что ее новый дом на Мойке «давит старое кладбище»; «[...]Вздых мой тяжкий твоего ребенка /Словно придушил...». В Граде Обреченном устанавливается преемственность смерти и наследование жертвенного приоритета. Петербург, «опоясанный гробами» (Н.Некрасов. «Несчастные», 1856), теснит живое обитаемое пространство погостами; даже в фельетонном жанре эта тема прорабатывается в тонах стоического равнодушия (В.Гаршин. «Петербургские письма», 1882). Образ Города-кровососа усилен в XX в.: «О город крови и мучений...» (П.Соловьева. «Петербург», 1915); «Черным вампиром болото / Алюю кровь их (людей — К.И.) сосет» (В.Князев. «Проклятый Город», 1914). Добровольность жертвы делает ее избыточной и даже обыденной. Апокалиптическая перспектива Града-гекатом-

бы наводила и на мысль о бесполезности (если не тайном замысле жертвенной неутомимости ненасытной столицы).

Казалось, Петербургу суждено было перед всем миром показать бесчеловечную самоценность жертвы: как только она становится обиходным атрибутом мирового города, — сам Город, по известному закону мифологической инверсии, из палача обращается в жертву. После 1934 г. и в блокадную Голгофу Ленинград превратился в общероссийский Город-Жертвенник (без благодатных посулов искупления), а ленинградцы — в героев трагической вины, но не в высоком античном смысле, а в самом вульгарном: политически-конъюнктурном. Этой ложной вмененной им виной была дискредитирована благодатная возможность исторического катарсиса, ожиданием которого жила мистерицированная Петром русская действительность. Как с высоты Голгофы христианскому человечеству открылась эсхатологическая перспектива мирового времени, так и Петербург, с его запасом будущего, с приданной ему энергией культурного созидания, оказался генератором новых структур исторического мышления. Более того: Петербург как генеральная «стрела» русского пути и как центральная экзистенция национального бытия, — всегда впереди своих современников. Петербург — Вечный Город, поэтому диалог с ним на языках актуальной минуты безнадежно устаревает, не успев начаться. Петрополь хронологически молод, но воспринимается как музей глубокой старины. Архитектурная эклектика Города не имеет возраста, его душа возросла в метаистории. Именно в Питере возмужали философы, которые строили не «картины мира» (как московские православные визионеры-софиологи), а мета-мировоззрение (неокантианство; монадология Н.Лосского, историософия Л.Карсавина; богословие культуры Г.Федотова; похищенная у Иоахима Флорского идеология «Третьего Завета» Д.Мережковского; символический универсализм Вяч.Иванова; мета-абсурд обериутов; вестнические интуиции Я.Друскина; диалогика М.Бахтина). Поэты-символисты, чьи герои живут на уровне «вечных событий» (термин Ф.Ницше) и в атмосфере «вечных новостей» (словечко А.Блока), умели выходить на диалог с Петербургом: «Мы пройдем над коснеющим городом... плавной стопой, /Как пары, мы пройдем меж немymi, глухими домами./ Он навек ли, кирпичный, булыжный застой?/ Нет ли тайной и точной беседы меж ними и нами?» (И.Коневский. «Ведуны», 1900). Для этого типа культуры привычным стало понимание Петербурга как энигматического текста: Город-Пасьянс, Город-Колдун, Город-Алхимик, Город-Фауст и Город-Пьеро. В «Предвестиях»

М. Волошина (1905) дана своего рода историческая поэтика Судьбы: от «Немезиды» и «Мартовских Ид» к «Голгофе», а от нее — к магическому действию Петербурга: «Уж занавес дрожит перед началом драмы... / Уж кто-то в темноте — всезрящий, как сова, / Чертит круги и строит пентаграммы, / И шепчет вещи заклаться и слова».

Тайна Петербурга — в самодостаточном знании им своей метаисторической миссии. Можно ли о ней проговориться? Если вслушаться в Петербург как извне явленное каменное «высказывание», — оно, как всякая «мысль изреченная», «есть ложь». Петербург — фасадный город фасадной Империи 4 — лишь нечаянно может «дovраться до правды» (по слову героя Достоевского). С точки зрения градостроительной стилистики, Невская столица — сборная мимикрия мировых столиц, архитектурная шпаргалка. Спросим себя голосом К. Тредиаковского: «Санкт-Петербург не образ есть чему?» («Похвала Ижерской земле...», 1752). Привычка эмфатических именовании: «Русский Париж» («Берлин», «Рим», «Лондон», «Венеция» и т.п.) — коренится в эффекте «ложной памяти», переживаемого иностранцами в Петербурге: западноевропейцы «узнают» в Городе родные черты. Многоликий Петербург выставляет стилистический Иконостас Европы, не будучи таковым (поэтому и православная его иконичность если не ложна, то замаскирована инородным окружением). Город-Маска и Город-Личина, русско-нерусский Петербург есть апофатическая репрезентация русского духа, российской характерологии и национальной психологии. Если Петербург есть слово о будущем, мы обязаны прочесть его по уставу Троицной теологии Дионисия Ареопагита, т.е. инверсионно, в аспектах условного отрицания (утверждения). Петербург — не «анти-Москва», а «ино(вне)-московское»; Петербург — не «Запад», не «Восток», не евразийская альтернатива, а пространство диалога этих ипостасей, отягощенное возможностью их метафизического синтеза. Это хорошо понимали в эпоху Серебряного века. Для Д. Аркина Петербург есть «некая самостоятельная стихия, как категория русской души» («Град Обреченный», 1917). Для Н. Бердяева «магической волей Петра возник Петербург», это «Катастрофический Город», но «эфемерность» его — «чисто русская» («Астральный роман», 1916). Для Н. Устрялова мистика Петербурга есть мистика национального самопознания: «Ужели и в самом деле неразрывны судьбы России с судьбами этого странного, жуткого и вместе с тем все еще прекрасного, мистически неповторяемого, единственного города? Есть в нем какой-то особый, сверхэмпирический лик,

яркий при всей его эмпирической туманности, одухотворенный при всей его эмпирической бездушности. И недаром его или обожают до поклонения, или ненавидят до неистовства... Обманчива, неуловима как-то, многозначна его внешность, его оболочка. Вероятно, именно поэтому издавна считался он в России городом призрачным, «миражом», «маревом», где все зыбко и непрочно, не подлинно — и люди, и здания, и мысли, и дела. И русская литература, и публицистика русская словно чурались его, подходили к нему боязливо, точно к наваждению... А некоторые возбужденные экзотической враждою, даже творили заклинания: «Петербургу быть пусто»... («Судьба Петербурга», 1918). Последняя реплика, цитирующая староверческий лозунг, обращена к Д.Мережковскому как автору эссе «Петербургу быть пусто...» (1908). Тема этого текста в ряду множества подобных — петербургская апокалиптика: «Навстречу Медному Всаднику несется Акакий Акакиевич. И не он один. Бесчисленные мертвецы, чьими костями «забучена топь», встают в черножелтом, реакционно-холерном тумане, собираются в полчища и окружают глыбу гранита, с которой Всадник вместе с конем падают в бездну».

Конные памятники Петербурга органично вошли в «скульптурный миф» новой столицы; с особенной энергией разрабатывает его поэзия начала века (А.Блок. «Статуя», 1903; В.Брюсов. «Три кумира», 1913; мн.др.) и литературно-философская публицистика Серебряного века (Е.Иванов. «Всадник. Нечто о городе Петербурге», 1907). Царственные всадники мирового города на Неве сосредоточили на себе историческую мистику Петербурга: они стали памятниками русской Судьбе. Опубликованная в сб. «Москва и Петербург» (1918) медитация Д.Заславского «Четыре всадника (Петербургские силуэты)» откровенно эксплуатирует ставшие расхожими петербургскими стереотипами цитаты из Откровения Иоанна Богослова. Здесь создается мистический четырехугольник: Конь Белый (Петр Великий) — Конь Рыжий (Николай I) — Конь Вороной (Александр III) — Конь Бледный («незримо уже стоит он на Марсовом поле»). И Лукаш, развивший тему «призрачного Невского проспекта», решает ее в поэтике Бодлера: «Роится в полутьме толпа. Старики, гимназисты, рабочие. Бледные маски голодных зверей плывут в серой полутьме. Невский ночью ужасен... Ночью он зверь, у которого сочатся болезнью и пороком омерзительные язвы. А днем он шурит на солнце свое неразгаданное лицо полужандарма-полупоэта, грязного варвара и изысканного поэта» («Невский проспект», 1918).

Целостной (уникальной для своей эпохи) мистической концепцией Петербурга стала картина метаисторического Града у Д.Андреева: Медный Всадник проецируется в инфра-Петербурге как белое видение. Автор «Розы Мира» (оконч. в 50-е гг.) возвращается в своем визионерском опыте к полуязыческим контекстам фальконетова монумента (Георгий Победоносец; воин-змееборец; при этом как-то забывается, что Георгий — покровитель Москвы, его изображения вошли в герб старой столицы). Не без «мистического сладострастия» (в котором Д.Андреев упрекает А.Скрябина как автора «Поэмы экстаза») русский мистик показывает слой Загробья, получивший название Агра («Черно-зеркальные отражения великих городов Энрофа»): «[...] Там тоже есть большая, но черная, как тушь, река и здания, излучающие кроваво-красное свечение. [...] Когда мы приблизились к зданию, составлявшему темноэфирное тело Инженерного замка, я различил неподвижно сидящее на его крыше существо, огромное, величиной с ящера мезозойской эры. Оно было женского пола, мешковатое и рыхлое, с серою, ноздреватую кожей»<sup>5</sup>.

На Д.Андрееве замыкается линия того мистического реализма, который в XIX в. мог связываться с романтической фантастикой, а в XX-ом стал традиционным же языком петербургских самоописаний, осложненных то космогонической мифологией (В.Гиппиус. «Сон в пустыне», 1918; Н.Анциферов. «Быль и миф Петербурга», 1922; «Душа Петербурга», 1923), то ироническим фрейдизмом (Г.Федотов. «Три столицы», 1926), то православной историософией (К.Зайцев. «В сумерках культуры», 1921), то прямой цитацией гоголевско-герценовско-достоевской традиции (В.Вейдле. «Петербургские пророчества», 1939), то фельетонными интонациями (Т.Богданович. «Санкт-Питербурхъ», 1917; А.Рославлев. «Гибнущие ризы», 1918; Н.Архангельский. «Петро-нэпо-град», 1922). На фоне таких текстов, как «Три столицы» В.Шульгина (1922), «Москва-Петербург» Е.Замятина (1933), «Москва и Петербург» А.Мертваго (1908), публицистическая апокалиптика отличена лишь меньшим количеством бытовых деталей («бытовое» при этом может принадлежать как знакам обыденной реальности, так и литературно-мифологическому ряду). Обытовление петербургского трансцензуса — результат работы компенсаторных механизмов, призванных к снятию специфично городского страха смерти и тотальной угрозы мировой столицы, направленной на ее обитателей. Горизонт диалогических возможностей общения с Городом оказался заслоненным



многослойным опытом готовых репрезентаций («быль и миф»), ни одна из которых не берет на себя функции объяснения, подменяя ее, как в мифе, именующей знаковостью. Мы общаемся не с Петербургом, а с петербургским мифом и «петербургским текстом».

Мистика Города, как всякая подлинная, т.е. религиозная, как всякая мистика, в текстах не нуждается. Она нуждается в особой организации опыта целостного общения, которая достижима лишь в ситуации встречи, т.е. личного диалога меж живым человеческим сердцем и живой душой Неискупленного Града.

#### ПРИМЕЧАНИЯ:

1. Предлагаемая читателю статья является продолжением нашего петербургологического цикла: «Прощание с Петербургом» П.Ершова и имперский миф// П.П.Ершов — писатель и педагог. Тезисы докладов. Ишим, 1989; Столица и провинция в контексте московско-петербургского диалога// Культура и провинция. Тезисы докладов. Липецк, 1990; «Прощение Москвы о забвении ея» кн.М.М.Щербатова в истории диалога Москвы и Петербурга // Академик В.М.Истрин. Тезисы докладов. Одесса, 1990; Петербургская апокалиптика // Поэзия русского и украинского авангарда: История, поэтика, традиция. Сб.Докладов. Херсон, 1991; Душа Москвы и гений Петербурга (в печати); Москва и Петербург: Диалог в истории (в печати); «Петербургские письма» В.Гаршина в споре русских столиц (в печати).
2. Напомним основные тексты, отразившие в XVIII-XIX вв. диалог столиц: М.М.Щербатов. «Прощение Москвы о забвении ея», 1887; В.Ф.Одоевский. «Петербургские письма», 1835; Н.В. Гоголь. «Петербургские заметки 1836 г.»; В.А.Андросов. «Москва и Петербург в литературных отношениях», 1839; Н.Б.Герсеванов. «Москва и Петербург», 1839; М.Н.Загоскин. «Брат и сестра. Два характера», 1841; А.И.Герцен. «Москва и Петербург», 1842; В.Г.Белинский. «Петербург и Москва», 1844; А.И.Григорьев. «Москва и Петербург: заметки зеваки», 1847; К.А.Мельгунов. «Несколько слов о Москве и Петербурге», 1847; А.С.Хомяков. «Речь о причинах учреждения общества...», 1859; К.Хохотов. «Петербург и Москва», 1865; П.Д.Боборыкин. «Письма о Москва», 1881; В.М.Гаршин. «Петербургские письма», 1882; К.С.Аксаков. «Значение столицы», 1882.
3. Франк-Каменецкий И.Г. Женщина-город в библейской космогонии // Сборник, посвященный С.Ф.Ольденбургу.Л., 1934; Топоров В.Н. Текст города-девы и города-блудницы в мифологическом аспекте // Структура текста-81. М., 1981. С.52-58.
4. Традиция фасадной мимикрии дошла до наших дней: честь разгрома гостиницы «Англетер» принадлежит фирме с выразительным именем: «Ленфасадремстрой».
5. Андреев Даниил. Роза Мира.М., 1991. С. 81.

## АКСИОЛОГИЯ ПЕТЕРБУРГА

Леонид Столович

Слово «метафизика» многозначно. В первоначальном значении оно всего лишь «после физики» /как известно, таким образом Андроник Родосский в I веке дохристианской эры назвал основное философское сочинение Аристотеля, его «первую философию», определив его место после трактата «Физика»/. Но и в последующем значении «метафизики» как основного философского учения о сверхчувственных основах бытия сохраняется первоначальная семантика слова: «после физики» в смысле «сверхфизическое». В этом смысле *аксиология* есть тоже *метафизика*, ибо ценность и есть, если не впадать в «натуралистическую ошибку», нечто сверхфизическое, надстраиваемое *над* физическим, возникающее на физическом, природном /не забудем, что *fusis* — это природа/ основании, но существующее исторически и логически *после* него. Поэтому и аксиология Петербурга — это важный аспект его метафизики.

В чем состоит ценность Петербурга? Вправе ли мы о ней говорить? Разве существует единая ценностная значимость Петербурга в период его основания и в век Екатерины, в пушкинские времена и во времена Достоевского, в 1914-м, когда «петроградское небо мутилось дождем» /А.Блок/, в «красном Питере» — «колыбели Великого Октября», в дни Ленинградской блокады, в Ленинграде конца 40-х и в Санкт-Петербурге начала 90-х годов? Существует ли один ценностный знаменатель для Дворцовой площади и Выборгской стороны, для Волкова и Еврейского кладбища, Казанского собора и Дома культуры им. Первой пятилетки?

Аналогичные вопросы возникают и при изучении *семиотики* Петербурга. И не случайно, так как сама ценность обладает структурой знака, представляя собой один из видов *значения*. С семиотической точки зрения, по словам Ю.М.Лотмана, «город, как сложный семиотический механизм, генератор культуры, может выполнять эту функцию только потому, что представляет собой котел текстов и кодов, разно устроенных и гетерогенных, принадлежащих разным языкам и разным уровням»<sup>1</sup>. Поэтому-то, как отмечает В.Н.Топоров, «Петербургский» текст представляет собой «некий синтетический сверхтекст, с которым связываются высшие смыслы и цели»<sup>2</sup>.

К этим высшим смыслам и целям, несомненно, относится и ценностное значение. Этим значением обладают различные и разнообразные части города и явления городской жизни в их синхронном

бытии и в историческом времени. Но все эти бесконечно многообразные и нередко противоречащие друг другу значения переплавляются в горниле Города как реально-материально и духовно-идеально существующей целостности. По наблюдению В.Н.Топорова, Н.М.Карамзин «в истории русской культуры был первым, кто понял самостоятельную ценность города и выделил город как таковой в качестве независимого объекта переживаний»<sup>3</sup>.

Петербург являет собой образец возникновения всего лишь в начале XVIII столетия и развития ценностного значения буквально на глазах не только своего населения, но и всей России, всей Европы, окном в которую он был задуман и осуществлен. Автор статьи «Петербург и петербургский текст русской литературы» предупреждает против непомерного развития «субъективно-оценочного подхода» в отношении к теме Петербурга, поскольку это ведет к чрезмерной идеологизации, притом эмоциональной. Однако, как мне представляется, это ни в коем случае нельзя понимать как отвержение правомерности аксиологического подхода к проблеме города вообще, Петербурга в частности и в особенности. В.Н.Топоров справедливо возражает против того, чтобы оценка «опережала уяснение», затрудняя последнее, чтобы оценка становилась «чем-то первичным, сплошь идеологизированным и в высшей степени субъективным», а ее мотивировка «подбиралась задним числом». Вместе с тем, он считает оценку необходимой как «беспристрастную фиксацию» взаимозависимостей между явлениями двух разных сфер»<sup>4</sup>. При этом следует иметь в виду, что речь идет об оценочном отношении в *научном* исследовании темы. Что же касается ее *художественного* освоения, то здесь беспристрастность не выступает как достоинство, а субъективность как недостаток. И вообще нужно иметь в виду различие *ценностного* и *аксиологического*, т.е. *теоретико-ценностного*, подходов. Если первый представляет собой непосредственное, эмоционально-субъективное освоение ценностного значения какого-либо явления, то второй — аксиологический — это рационально-теоретическое, по возможности беспристрастное, осмысление ценностного отношения в его объективной и субъективной сторонах. Аксиология Петербурга не фиксирует ценностные значения его частей и целого /это способно делать только искусство), но стремится выявить вклад этого уникально-удивительного города в философию ценности и понимание его в аспекте этой философии.

Уже тот факт, что Петербург со времени своего образования является необычайно искусствовеничным городом, не говоря уже о его фотогеничности, безусловно свидетельствует о его многооб-

разной ценности. В предисловии к книге Н.П.Анциферова «Душа Петербурга» И.М.Гревс писал в 1922 году о пробуждении сознания в эпохи кризисов великих культур «содержащихся в них духовных ценностей», о чувстве любви к ним и жажде хранить их и защищать. В полной мере это относилось к Петербургу, ибо «город — один из сильнейших и полнейших воплощений культуры, один из самых богатых видов ее гнезд»<sup>5</sup>. Сама же книга Н.П.Анциферова и была по сути дела раскрытием ценности Петербурга. И дело не только в том, что автор отмечал «архитектурную ценность» невоской столицы, «великую культурную ценность Петербурга», констатировал, что в начале XX столетия «город, как таковой, вызывает обострившийся интерес, становится самодовлеющей ценностью»<sup>6</sup>. Ценность Петербурга — это и есть его *душа*, его *Genius loci* — «божество местности». И Н.П. Анциферов в своем труде, выдержавшем испытание временем, намечает основные пути, на которых обретается «чувство Петербурга», постигается его душа, возникает проникновенное общение с его *Genius loci*.

Исследователи истории и культуры Петербурга обращали внимание на то, что город на Неве оценивался в эстетическом, нравственном, да и в утилитарно-практическом отношении далеко не однозначно. Наряду с гимном «Петра творенью», сам Пушкин давал Петербургу и другие определения:

*Город пышный, город бедный,  
Дух неволи, стройный вид,  
Свод небес зелено-бледный,  
Скука, холод и гранит...*

Другой великий русский поэт признавался:

*Я враг Неве и невскому туману.  
Там (я весь мир в свидетели возьму)  
Веселье вредно русскому карману,  
Заняття вредны русскому уму.  
Там жизнь грозна, пуста и молчалива,  
Как плоский берег Финского залива.*

/М.Ю.Лермонтов/

«О, не верьте этому Невскому проспекту!», «Он лжет во всякое время, этот Невский проспект...», — с горечью завершал Гоголь свою повесть, посвященную основной магистрали Петербурга и начинающуюся словами: «Нет ничего лучше Невского проспекта, по

крайней мере в Петербурге; для него он составляет все». Примеры такого рода можно умножить, но достаточно одного, чтобы Петербург был далеко не однозначен как предмет ценностного сознания. Но можно во множестве привести и примеры /и во множестве!/ противоположной оценки «града Петра». Нельзя не согласиться с Н.П.Анциферовым: «Петербург любили или ненавидели, но равнодушными не оставались»<sup>7</sup>. Это ли не свидетельство громадного ценностного потенциала, как положительного, так и отрицательного, великого города!

Выражением этого потенциала является и *аксиологическая амбивалентность*, которую он вызывал у многих не писавших и писавших о нем: «Ах! любовью болезненно страстной // Я люблю этот город несчастный» /П.Якубович/; «Прекрасно-страшный Петербург» /З.Гиппиус/; «Город, горькой любовью любимый» /А.Ахматова/; «хочу высказать ненависть к любимому городу...» /А.Блок/.<sup>8</sup>

Полярность оценок Петербурга и аксиологическая амбивалентность, им вызываемая, — результат разнородности и противоречивости тех значений, выражение которых образует ту или иную ценность. Петербург, вознесшийся горделиво «из топи блат», до сих пор являет собой далеко не идиллическое взаимоотношение с природой, грозно напоминающей о себе угрозой наводнения и ветшающими от сырости зданиями. И вместе с тем в этой непрестанной борьбе природной стихии и упрямой культуры существует и перемирие, полосы гармонии. Это знаменитые «белые ночи», удивительное разнообразие городского пейзажа, порождаемое фоном разных времен года, помноженных на разные часы суток /например, набережные городских рек в осеннее утро, зимнее утро, весеннее утро, летнее утро и т.п./. Петербург, наверное, единственный город, который непогода не только не портит, но и придает особую грустную красоту.

Петербург сложился как русский город, образуемый из разных этносов, различных национальных культур и стилей. Великороссы здесь вполне мирно сосуществовали с финнами, еще первоначально заселявшими земли и болота, на которых возведена была столица России /даже название реки Нева несомненно родственно с финским словом «neva», означающим трясину, топь, и с «Нево» — древним финским названием Ладожского озера, из которого она вытекает/, с немцами, шведами /есть даже Шведский переулоч/, евреями, преодолевшими черту оседлости<sup>9</sup>. Живущие и ныне в Санкт-Петербурге казаки называют место своего проживания «Невской станицей». Петербург немыслим без зданий и ансамблей, возведенных по проекту

Росси, Растрелли, Кваренги, Ринальди, Тома де Томона, Монферрана, как и Воронихина, Стасова, Старова, Захарова, Чевакинско, Фомина. В Петербург органически вошли и египетские сфинксы, и маньчжурские львы, и сокровища Эрмитажа со всего света, как и экспонаты Кунсткамеры. Петербург не без основания сравнивали с Венецией и Амстердамом, Римом и Константинополем, называли «Северной Пальмирой» и «Русскими Афинами». И вместе с тем, город на Неве не стал Вавилонской башней и конгломератом культур. Он обрел свое неповторимое единство и цельность, сделав своих жителей петербуржцами-ленинградцами, независимо от их национальности<sup>10</sup>, преобразовав барокко и классицизм в «русское барокко» и «русский классицизм». Он противостоял Москве и провинциальной России не в качестве чужеземно-инородческого поселения, а как новый тип русского города со своей уникальной историей.

И эта история перенасыщена ценностными значениями. Построенный на костях, город был свидетелем и участником многих величественных и трагических событий: дворцовых переворотов и восстания декабристов, создания российской индустрии и «кровавого воскресенья» 1905 года, февраля и октября 1917-го, террора середины 30-х годов, последовавшего после провокационного убийства Кирова, героической стойкости в кольце блокады, унесшей около миллиона жизней, «ленинградского дела» и глумления над интеллигенцией, восстановления имени Петра в названии города...

Очевидно, что ценностный смысл города не мог быть одинаковым для «императорского Петербурга», Петербурга высокопоставленных чиновников и пушкинского Евгения из Коломны, гоголевского Акакия Акакиевича и различных персонажей Петербурга Достоевского, путиловского пролетария и номенклатурного выдвигенца, присвоившего квартиру в престижном районе. И дело не просто в том, что у представителей различных сословий и классов и вообще у каждого индивида-личности возникали различные, а подчас и противоположные, оценки городской среды обитания. Эти оценки сами были детерминированы ценностным значением конкретной судьбы и обстоятельств жизни в муравейнике города, имевшего в каждое историческое время свою анатомию, свою «физиологию» /в 1845 году вышел знаменитый сборник «Физиология Петербурга»/, свою ноосферу — сферу духовнокультурную, и в своей собственной судьбе переплетавшей судьбы известных и безвестных людей.

В.Н.Топоров обнаруживает в основе Петербурга более глубокую структуру как результат «синтеза природы и культуры». Эта

структура, называемая им *сакральной*, «принципиально усложнена, *гетерогенна* и *полярна*; разные ее звенья не только обладают разными ценностями, но и способны к перемене и к обмену этими ценностями»<sup>11</sup>. Возможно, эта перемена и обмен ценностями разных элементов сакральной структуры и образует единое ценностное поле Петербурга несмотря на гетерогенность и полярность носителей ценностей.

Однако единое ценностное поле Петербурга имеет различные аспекты, ибо сами ценности являются разноплановыми — утилитарно-практическими и познавательными, социально-политическими и нравственными, религиозными и эстетическими. Утилитарно-практическая ценность города на Неве для России обусловлена его местоположением как «окна в Европу», его промышленно-техническим и торговым потенциалом. И этот вид ценности выражается не просто через наличную полезность, а через ее потенциал, возможность полезности, ожидаемость ее в будущем. Познавательная ценность города определяется его интеллектуальным потенциалом, системой институтов научного исследования и образования, которые традиционно были сосредоточены в Петербурге. Для индивида познавательная ценность города значима не только возможностью быть включенным в эту систему, но и тем опытом, который он обретает, общаясь со множеством его жителей.

Не нуждается в особом разъяснении социально-политическая ценность Петербурга — более, чем двухсотлетней столицы Российской империи, центра политической борьбы, города трех революций, как бы ни оценивать их историческое значение, которое несомненно. И в период советской истории, став Ленинградом, «колыбель Октябрьской революции» большей частью была в политической оппозиции Кремлю, что и вызвало особые меры для того, чтобы в этой «колыбели» пленки всегда были чистыми.

Сложнее вести разговор о нравственной ценности Петербурга, так как этот вид ценности прежде всего соотносится с личностью. Как раз тогда, когда в общественном сознании России в середине XIX века утвердилась идея *абсолютной ценности* «каждой отдельной человеческой личности, которая не хочет страдать, гибнуть, чтоб «унавозить собою кому -то будущую гармонию» /Достоевский/<sup>12</sup>, в русской литературе отчетливо звучит нравственный протест против города Медного Всадника. «Медный всадник» Пушкина уже обнажил трагическое противоречие между Городом и живущим в нем маленьким человеком. А в первой половине второго десятилетия XX века в романе «Петербург» Андрея Белого на первый план

была выдвинута, по формулировке исследователя романа, «именно нравственная ущербность города, его способность деформировать личность, превращать ее в орудие действий «потусторонних» сил»<sup>13</sup>. Однако нравственное значение города в целом далеко не однозначно. Если рассматривать ценность, в том числе нравственную, как потенциал реальности, то нельзя не видеть необычайную нравственную потенцию Петербурга, которая выражается и проявляется в уровне нравственного сознания и самосознания его граждан, их сопротивляемости нравственной ущербности, порождаемой определенными условиями городской жизни. И уже тот факт, что литература, посвященная Петербургу, носила высоконравственный характер, обусловлен был не только противостоянием городу, но и его нравственным потенциалом. Этот потенциал с особой силой проявляется в годину испытаний, и без него город не выстоял бы в страшное время ленинградской блокады, черпая свои нравственные силы во всей истории города, его особом месте в географическом пространстве и историческом времени России, в его бесценных эстетических сокровищах и святости.

Нравственную ценность Петербурга нельзя рассматривать в отрыве от его *сакрально-религиозной* и *эстетической* ценности. Что касается первой, то вспомним, что город со времени своего появления на свет носил имя *святого* Петра, был *Санкт-Петербургом*. Он немыслим без Петропавловского, Казанского, Исаакиевского, Никольского и других соборов и церквей, мечети на Петроградской стороне и молельных домов других конфессий. Сакральная структура Петербурга /термин В.Н.Топорова/ включает его кладбища, порождает множество мифов и преданий<sup>14</sup>.

Когда речь идет о ценности Петербурга, имеют в виду прежде всего его красоту, его *эстетическую ценность*. Эта ценность как бы интегрирует все другие его ценностные качества, выявляет в них наиболее привлекательные чувственно-зримые начала и в то же время обладает своими специфическими особенностями. Эстетическая ценность Петербурга — это сплав окультуренной природы и искусства, прежде всего архитектуры и скульптуры. Архитектурные сооружения и их ансамбли города на Неве сами по себе — произведения искусства высочайшей художественной ценности. Но включенные в конкретный городской пейзаж, они, выявляя свою художественную ценность, становятся органической частью эстетической ценности города.

Такое превращение художественной ценности петербургской архитектуры в эстетическую ценность городского пейзажа превос-



ходно показали художники «Мира искусства» А.Н.Бенуа, Е.Е. Лансере, А.П.Остроумова-Лебедева, М.В.Добужинский. Последний вспоминал, как после длительной разлуки с Петербургом, он «стал смотреть на него как бы новыми глазами и только тогда впервые понял все величие и гармонию его замечательной архитектуры». Однако для глаза художника важно было и другое: «Но не только эта единственная красота Петербурга стала открываться моим глазам — может быть, еще более меня уколола изнанка города, его «недра» — своей совсем особенной безысходной печалью, скупой, но крайне своеобразной живописной гаммой и суровой четкостью линий. Эти спящие каналы, бесконечные заборы, глухие задние стены домов, кирпичные брандмауэры без окон, склады черных дров, пустыри, темные колодцы дворов — все поражало меня своими в высшей степени острыми и даже жуткими чертами. Все казалось небывало оригинальным и только тут существующим, полным горькой поэзии и тайны»<sup>15</sup>.

И вообще эстетическая ценность Петербурга раскрывается прежде всего через искусство. Только оно сохраняет все своеобразие этой ценности в различные эпохи существования города. Непосредственный наблюдатель воспринимает на глазах его развертывающуюся красоту набережных, ансамблей, живущих повседневной жизнью проспектов, но и он не может и не должен отрешиться от исторического прошлого, проступающего в архитектурных стилях, памятниках, в домах с надписями: «Здесь жил Г.Р.Державин», «В этом доме М.Ю.Лермонтов написал стихотворение «На смерть поэта», «До этой черты доходила вода во время наводнения 1924 года» и т.п., в поэтических строках и образах Пушкина, Гоголя, Достоевского, Блока, А.Белого, Ахматовой, Мандельштама, Берггольц и многих других<sup>16</sup>. Притом в эстетической ценности города искусство выступает в двойной роли: оно отражает и выражает эту ценность, а также само включено в нее не только через архитектуру и скульптуру, но создавая художественную атмосферу городской жизни музеями, выставками, театрами, концертами, цирком, поэзией и музыкой, не только посвященной одному из красивейших городов мира, но возникших в нем /вспомним хотя бы 7-ю «Ленинградскую» симфонию Шостаковича/.

Эстетическая ценность — это прежде всего красота, но эта ценность характеризует все эстетическое многообразие и своеобразие того, чему она присуща. «Гранитный город славы и беды» /А.Ахматова/ красив только ему свойственной красотой. Нередко она бывала трагической, когда на костях и поломанных судьбах воз-

никал и существовал «град, полнощных стран краса и диво», когда он в 1917 году, по словам М.В.Добужинского, «умирал смертью необычайной красоты»<sup>17</sup>, когда он в 30-х жил, «шевелия кандалами цепочек дверных» /О.Мандельштам/, когда «ненужным привеском болтался // Возле тюрем своих Ленинград» /А.Ахматова/, когда он получал «сто двадцать пять блокадных грамм // с огнем и кровью пополам» /О.Берггольц/, когда, как писал И.Бродский в «Стансах городу», «летающая ночь // эту бедную жизнь обручит // с красотой твоей...». Красота и величие удивительного города сосуществовала с комическими сторонами его жизни, оттеняя их, комическими сторонами, которые запечатлены сатирической поэзией шестидесятников прошлого века, журнала «Сатирикон» начала нынешнего столетия и смелыми юмористами последующих времен /например, в пародии А.Хазина «Возвращение Онегина», вызвавшей в 1946 году наряду с произведениями Зошенко и Ахматовой, партийный огонь на журнал «Ленинград»/.

Многообразие ценности многоликого города как бы спрессованы в наименовании его улиц, проспектов, переулков, площадей, частей города, многочисленных рек, каналов, островов, да и города в целом. Эти наименования имеют не только семиотическую ценность, но и ценность историческую<sup>18</sup> и эстетическую. Характерны в этом плане не только наименования, но и перенаименования, означающие, с аксиологической точки зрения, *переоценку ценностей*. Санкт-Петербург — Петроград — панибратское «Питер» — Ленинград — Санкт-Петербург — это ведь не только вехи истории города, но и обозначения исторических пластов его ценности, переоценивающих предыдущие и невольно надстраивающихся над ними. Возвращение к первоначальному названию «града Петрова», как и к исконным названиям улиц, площадей и т.д., — это знак осознания ценности города во всех ее исторических пластах.

#### ПРИМЕЧАНИЯ:

1. Лотман Ю.М. Символика Петербурга и проблемы семиотики города. — Семиотика города и городской культуры. Петербург // Труды по знаковым системам XVIII. Ученые записки Тартуского государственного университета, вып.664, Тарту, 1984, с.35.
2. Топоров В.Н. Петербург и петербургский текст русской литературы. Там же, с.13.
3. Там же, с.10.
4. Там же, с.5.
5. Гревс Ив. Предисловие. — В кн.: Анциферов Н.П. «Непостижимый город» ... Санкт-Петербург, 1991, с.25.

6. Там же, сс.39, 123, 48, 126.
7. Там же, с.86.
8. Петербург в русской поэзии. XVIII — начало XX века. Поэтическая антология. Л., 1988, сс.209, 296; Зинаида Гиппиус. Живые лица. Стихи. Дневники. Тбилиси, 1991, с.134; Блок А.А. Собр. соч. в восьми томах, т.8, М.-Л., 1963, с.131.
9. См. Бейзер М. Евреи в Петербурге. Библиотека-Алия. Иерусалим, 1989.
10. Ни страны, ни погоста  
не хочу выбирать.  
На Васильевский остров  
я приду умирать.  
/Иосиф Бродский. Форма времени. Стихотворения, эссе, пьесы.  
В 2-х томах, т.1, Минск, 1992, с.14/  
Старейший эстонский литератор Вальмар Адамс вспоминает, как художник М.Добужинский, оформлявший в 20-х годах один из его поэтических сборников, ответил на вопрос о своей национальности: «Петербургец!».
11. Топоров В.Н. Петербург и петербургский текст русской литературы, с.23.
12. Анциферов Н.П. «Непостижимый город» ..., с.75.
13. Долгополов Л. Андрей Белый и его роман «Петербург». Л., 1988, с.329.
14. См. Анциферов Н.П. Быль и миф Петербурга. Пг., 1924; Топоров В. Петербургские тексты и петербургские мифы. — Сборник статей к 70-летию проф. Ю.М.Лотмана. Тарту, 1992, сс.452-486.
15. Добужинский М.В. Воспоминания. М., 1987, сс. 22, 23.
16. В своих трудах Н.П.Анциферов бережно воссоздал художественную историю «непостижимого города». Отдельные страницы этой истории воссозданы во многих работах искусствоведов и литературоведов /см., например, Томашевский Б.В. «Петербург в творчестве Пушкина»// «Пушкинский Петербург», Л., 1949 //, Г.П.Макогоненко. «Тема Петербурга у Пушкина и Гоголя» (Избранные работы. Л.,1987), Вл.Орлов «Поэт и город. Александр Блок и Петербург» (Л.,1980), Статьи З.Г.Минц, М.В. Безродного, А.А.Данилевского, М.Л.Гаспарова, Ю.Г.Цивьяна, Р. Г.Тименчика, Л.В.Пумпянского, В.Н.Топорова, Ю.М.Лотмана в трудах по знаковым системам «Семиотика города и городской культуры. Петербург» (Тарту,1984). Антологии «Петербург в русской поэзии. XVIII — начало XX века» (Л.,1988) предпослано обстоятельное предисловие М.В.Отрадина.
17. Добужинский М.В. Воспоминания, с.23.
18. См. Горбачевич К., Хабло Е. Почему так названы? О происхождении старинных названий в Ленинграде. Л., 1962.

## ГОРОД И ВРЕМЯ

В беседе с Юрием Михайловичем Лотманом  
принимают участие Михаил Лотман, Любава Морева  
и Игорь Евлампиев.

(Тарту, 28 декабря 1992 года)

*Л.М.* В Ваших статьях, Юрий Михайлович, рассматриваются проблемы: город как имя, город как пространство, я хочу предложить еще один сюжет — город как время. И в этом сюжете взглянуть на время по августиновской гипотезе как на единство трех составляющих: настоящее прошедшего, настоящее настоящего, настоящее будущего. Из настоящего я предлагаю взглянуть на «время Петербурга». И еще один сюжет, связанный со временем — те модели города, которые Вы упоминаете: Петербург в реальном историческом времени, Петербург как новая Голландия, как замысел вхождения в историческое время — это одна модель; вторая модель — Петербург как вечный город, как город, включенный в сакральное время; и третья модель — модель Петербурга как эфемерного, как несуществующего, как вневременного города. Как перекликаются эти три модели во времени? И если говорить о настоящем будущего — какие Вы видите переплетения этих моделей в настоящем будущего?

*Ю.Л.* Я несколько лет не был в Петербурге и не очень себе представляю, чем он за это время стал... Понимаете, зададимся вопросом: чем город построенный отличается от чертежа или раскопок? — Тем, что это живой организм. Когда мы стараемся понять его, мы складываем в своем сознании какую-то одну доминирующую структуру — скажем, пушкинский Петербург, Петербург «Медного всадника», Петербург Достоевского или же Петербург нашего времени. Мы берем какую-то остановленную временную точку. Но это в принципе неадекватно реальности. Потому что город, даже если он выстроен по какому-то строго военному и как будто бы застывшему, установленному плану, как только он стал реальностью — он зажил; а раз он зажил, он все время не равен сам себе. Он меняется в зависимости от того, с какой точки зрения мы смотрим на него. Даже в самом простом смысле; например, мы сейчас можем смотреть на Петербург с самолета, — Пушкин не мог смотреть на Петербург с самолета, он только мог вообразить эту точку зрения. Мы не можем посмотреть на Петербург, например, как он выглядит из Парижа. Это разнообразие точек зрения дает разнообразие реальных потенциалов того, что означает слово «Петер-

бург», что входит в образ Петербурга. Потому что он живой, что он сам себе не равен. Мы создаем некую модель, жесткую, которая сама себе равна, и она очень удобна для стилизаций, для исследовательских построений. Но в модели нельзя жить, нельзя жить в кинофильме, нельзя жить ни в одном из наших исследований. Они не для этого созданы. А жить можно только в том, что само себе не равно. То, что все время о себе говорит на разных языках. Ведь Петербург, это очень интересно, был задуман как военная столица, помните: «Люблю, военная столица, твоей твердыни дым и гром». А что такое военная столица, военное поселение? Это план, который когда-то и кем-то был нарисован. И город должен быть точно таким же как план. Но в таком городе нельзя жить. Там нельзя не только жить, там и умереть нельзя. Там не будет жителей. Там первоначально будут только солдаты. Но раз только солдаты, то там со временем появятся, извините меня, дамы. Там появится быт. А быт в принципе неоднозначен. Одна из особенностей быта состоит в том, что он не переводится на один язык, как не переводится на один язык живое существо. Можно модель живого существа на один язык перевести, можно кинофильм о живом перевести, все то, что рукотворно. А то, что нерукотворно, на один язык не переводится. Жизнь обязательно должна сама себя не понимать, сама все время должна вступать в конфликты с собой. Раз появляется рядом с Петербургом Пушкина Петербург Достоевского, значит город — живой. Уже Петербург «Медного всадника» не был единым, значит, уже существовала какая-то жизнь... В чем отличие жизни от идеи? Идея всегда одно-временна и поэтому мертва. Вся история человечества состоит в том, что мы пробуем реализовать идею, самую хорошую; а идею реализовать нельзя в принципе, она — одно-временна. А жизнь поли-временна. И поэтому Петербург все время занимался тем, что сам с собой воевал, сам себя переделывал, сам все время как бы переставал быть Петербургом. Сколько можно привести текстов, в которых утверждалось — это уже не Петербург. Раз уже перешло за Невскую заставу, это уже не Петербург, это уже что-то другое.

*И.Е.* Но что-то вечное все-таки остается?

*Ю.Л.* Конечно, но в том-то и дело, что для того, чтобы остаться, надо измениться. Тот, кто не меняется, тот и не остается. Например, если вы не знакомы с античной культурой и приходите в Эрмитаж, то статуя для вас только статуя, это только место. Она ничего вам не говорит. А с другой стороны, когда вы обходите известную скульптуру петербургского Вольтера, то вы видите, как у

него меняется лицо... Чем неподвижнее — тем заметнее перемены. Это глубочайшая иллюзия думать, что подвижное меняется, а каменное запечатлевает. Именно каменное — лицо этого города. Потому что он каменный, потому что он неподвижен, потому что он прибит железным гвоздем к географии, — он стал динамичным. Он как волновой камень, он бросает в культуру, он принимает из культуры. И, наконец, он вторгается извне. Когда некоторый организм оказывается в какой-то среде, то он, с одной стороны, стремится уподобить эту среду себе, переделать ее под себя, а, с другой стороны, среда стремится подчинить его себе. Это постоянно создает сложную динамику взаимодействия. Это проблема Петербурга. А Петербург — это Россия... Между прочим, это особенно заметно в городах, которые на воде. Вообще, города, мне об этом приходилось писать, делятся грубо на две группы: города, которые на горе, на материковой почве, и города, которые на берегу или на дельте реки. Это принципиально разные города. Вот Москва — это город на семи холмах, это город, который в центре всегда. Город, который находится как Москва в центре, тяготеет к замкнутости и к концентричности, а город, который на краю или за пределами, он эгоцентричен, он агрессивен /и не только в военном смысле/, он выходит из себя, ему еще нужно найти пространство, в котором он будет центром. И поэтому Ленинград-Петербург, он сейчас как бы «обрубленный», потому что он должен быть новым центром, иначе его смысл отсутствует. Точно так же многие города Балтики сейчас, поскольку Балтика потеряла свое историческое значение, должны заново найти себя, тот же Кёнигсберг... Представьте себе, что из Венеции ушла вода и она стоит на глине...

*М.Л.* Если иметь ввиду Кёнигсберг, то там не только «вода ушла», там не такая историческая ситуация, он стал советским Калининградом.

*Ю.Л.* Ручаюсь, что вы все доживете /я, наверное, нет/ до того как он снова станет Кёнигсбергом.

*И.Е.* Предположим, Калининград снова станет Кёнигсбергом, но он наверняка уже не сможет стать старым Кёнигсбергом. То же самое с Петербургом-Петроградом-Ленинградом, ведь тоже многое изменилось. Сможет ли он снова стать старым Петербургом, каким он был в начале века?

*Ю.Л.* Старым стать нельзя. Никто никогда старым стать не может, даже если очень стараться. Я, например, очень хочу быть 15-летним, но это невозможно. Я думаю, что мы даже не осознаем тех больших перемен, современниками которых мы являемся. Вообще

город соотнесен с границей — это граница в границе. Возможно, со временем нас ждет упрощение всех отношений. Тогда понятие города и понятие государства изменятся, и многие города несколько изменят свой смысл с изменением понятия границ, с изменением понятия морских путей сообщения, со сдвигом понятия «военная столица». Впрочем, предсказывать это трудно, это не дело историка. Исторически сложилось определенное понятие культуры, сложилось понятие города. Быть может, вы доживете до коренных перемен в смысле этих понятий, и это будет неуютно; но в этом мире, в котором мы живем, есть понятие города как хотя бы того, что отличается от не-города, как соединения современной культуры и старой среды... Правда, я никогда не видел этих чудовищных южноамериканских городов; хотя нет, был в одном — в Каракасе. Но это небольшой город, относительно небольшой: город воронкой уходит вниз, кругом горы как стены, поверху живут нищие и бандиты, и туда не ходят вообще, туда если и ходят, то только отважные иностранцы и с особыми предосторожностями. А внизу прекрасный испанский город, который состоит из нескольких старых городов, которые совершенно заросли в новых домах.

*М.Л.* Но там, где горы, там всегда город в «яме».

*И.Е.* Но не всегда вокруг города кольцо трущоб и разбойники; наверное, структура города как-то связана со структурой культуры.

*Ю.Л.* Да, это так.

*М.Л.* Но ведь и города на берегу тоже могут быть очень разными. Один тип — это Петербург, который «выплывает» пространство из себя, другой тип — колониальные города, которые строились на побережье, от них начиналась экспансия. Сан-Паулу, Рио-де-Жанейро — это именно такие города. А потом возникали города в центре, например, Бразилия.

*Ю.Л.* Вообще, это особая наука, так сказать, городоведение.

*М.Л.* Есть разные точки зрения на город, но есть точка зрения самого города — в чем специфика петербургской точки зрения на самого себя?

*Ю.Л.* Первое, это то, что он — не Европа. Второе, что он не Россия. Я бы сказал, что он — будущая Россия; это город, который должен ангажировать будущее, он должен наметить, он должен показать идеал. Хотя идеал может быть разным, и он менялся — он мог быть по Павлу сделан, но он мог быть и совсем другим. Поэтому, между прочим, в Петербурге всегда устранялось необходимое в городе пространство каких-то мелких застроек, полукрестьянских

домов — то, что вокруг города. Это город, который стоит прямо, вдруг возникает. Я еще помню, как казалось, что будущее — это, по Чапеку, заводы; или же дачи. Но в любом случае — это как бы квинтэссенция завтрашнего дня. И, это очень интересно, этого, по-моему, нигде в мире не было — существовало ограниченное число инструкций о том, какими должны быть дома, какими должны быть фасады домов. Исключительная часть петербургской архитектуры имела высочайше утвержденные фасады; точно также регламентировалась и окраска города.

*М.Л.* С одной стороны, нормативность, но, с другой стороны, в самосознание Петербурга входит определенная иррациональность.

*Ю.Л.* Не просто нормативность, он задуман как образец для всей России.

*И.Е.* Вы сказали, что Петербург есть идеал, но, наверное, идеал не в том смысле как его понимало Возрождение, как гармония, совершенство, а в классическом русском смысле как у Гоголя и Достоевского: идеал, который одновременно отпугивает и ужасает, в котором заключены внутренние противоречия.

*Ю.Л.* Да, но кого пугает? Достоевского пугает, но вспомним в то же время: «Люблю, военная столица, твоей твердыни дым и гром...»

*И.Е.* Но все же есть определенная неоднозначность в его восприятии.

*Ю.Л.* Мы немножко испорчены гуманизмом. Дело вот в чем: это не город для того, чтобы в нем жить, это город для представительства.

*М.Л.* Город утвержденных фасадов, он и подобен фасаду, предполагается, что неприлично смотреть на него со «спины», поэтому такой шум был вызван «Физиологией Петербурга». Никто не пишет очерки «Физиология Москвы», потому что в Москве, естественно, есть задворки, есть всякая дрянь, есть нищие; а «Физиология Петербурга» — это открытие, оказалось, что с одной стороны фасады, а с другой — город как город, даже еще похлеще.

*Ю.Л.* Интересно, что не всегда правильно различают. Говорят, что Петербург — это европейский город; но в Европе в то время не было таких городов! Не было городов, когда стоят дом к дому. Это северогерманская деревня, которую Петр принял за город. В Германии, особенно в северо-восточных областях, есть такие деревни: стоят каменные дома, дом к дому, и они образуют каменные улицы. Европейские города в то время так не строились, дома не присло-



нялись друг к другу, а стояли отдельно. В то время господствовали культурные представления ренессансной эпохи, а это очень далеко от города Достоевского, где дом на дом, этаж на этаж, в подвалах черт знает что. Это только отчасти потом появилось, уже гораздо позже, начиная с 30-х годов XIX века в Париже. А ни в Лондоне, ни тем более в итальянских городах нигде не строили дома стенка к стенке. Европейские города строились по такому принципу, но в других условиях. Когда город был окружен стеной и территория была очень ограниченной, тогда здания тесно лепились друг к другу, улицы были кривые, дома имели несколько этажей. Когда город строился как оборонительный пункт.

*Л.М.* В одной из работ, Юрий Михайлович, Вы пишете, символы предшествовали самому городу. О каких символах, предшествующих созданию Петербурга, Вы могли бы сказать, и какие символы, как Вам кажется, сохранили до сих пор свое значение для Петербурга.

*Ю.Л.* Первый символ, что это европейский город. Причем, понимаете ли, это совершенно разные вещи: европейский город и петербургское представление о европейском городе. Это совершенно разные вещи, — Россия не Европа. Далее второй символ, что это Венеция. Ведь долгое время Петр колебался, не отказывался от идеи организовать общеевропейский поход на Турцию, ему представлялось, что новый город будет типа Венеции. Только конфликт с Европой заставил выбрать в общем-то довольно неудобный выход через Балтику, очень неудобный выход, удобнее было бы через Черное море. Но сам принцип остался — город, который есть одновременно морская крепость... Причем, здесь есть еще одна любопытная деталь — Петр совершенно не понимал, что город — это экономическое понятие. Город для него был военным поселением, он считал: город — то, что можно брать штурмом, или же то, что можно основать и этим закрепить территорию. Поэтому пушкинская формула «Люблю тебя, военная столица...» очень точна. Петербург совершенно против желания оброс экономикой, потому что даже самую простую технику все равно надо как-то налаживать, и деготь гнать, и все прочее, не везти же все из Москвы. Но в принципе это должно было быть нечто подобное римскому лагерю, который организован и укреплен очень рационально и ничего кроме военного там нет. И Петербург был выстроен именно так, и долгое время в Петербурге существовала проблема — не хватало женщин. Пока не начал съезжаться двор и не привез своих крестьянок, и пока не начали вокруг города строиться населенные пункты. Но

все равно долгое время жениться ездили в Москву. Потому что в Петербурге женщин не хватало, ведь в казарме им не положено быть.

*И.Е.* Это то, о чем мы говорили в начале: город был создан как каменный идол, который постепенно стал живым.

*Ю.Л.* Да, он оживал.

*Л.М.* А все же, Юрий Михайлович, чем можно объяснить неослабевающий апокалиптический мотив в саморефлексии Петербурга, в пределе предрекающий отнюдь не метафорическую тотальную «смертогенность» этого города?

*Ю.Л.* Я думаю, что мы слишком любим повторять старые мотивы. Но на самом деле ничего не повторяется. Я думаю, что никто из тех, кто пережил ленинградскую блокаду, не скажет вам о «смертогенности» города, который был завален трупами. И вообще, в истории нет мервого, не бывает. Вы возьмете какую-нибудь книгу и скажете: это уже не актуально, ей уже 150 лет, никакой школьник это сейчас не читает. Но кто бы мог сказать, что «Бедная Лиза» Карамзина станет бестселлером, будет поставлена в нескольких театрах. Это одна из особенностей истории: она непредсказуема. Мы все очень любим предсказывать, находим в этом большое удовольствие. Наверное, потребность такая заложена в нас. Но к счастью, наши предсказания почти никогда не оправдываются, иначе была бы ужасная скучища, а не жизнь.

*Л.М.* Но все-таки какие-то основания для такого рода «повторений» от самого основания Петербурга до наших дней есть?

*Ю.Л.* Понимаете ли в чем дело. Все повторения отличаются одной особенностью, что они не повторяются; как сказал как-то Короленко: в Петербурге каждый год случается что-то такое, чего не помнят старожилы. Так вот, повторяемость — это наш способ видения. Мы можем сказать: все повторяется — каждый мальчик становится драчуном, потом собирается стать космонавтом или еще кем-то, потом то-то и еще то-то, и кончается тем-то. Так можно описать. Но это потому, что мы избрали такой язык; если же мы возьмем другой язык, то получим, что ни один мальчик не повторяет другого, если хотя бы один мальчик повторял другого, то он был бы совершенно избыточен, он был бы ненужен... Знаете, я не убежден, что та обезьяна, которую мы с вами представляем, очень удачный зоологический образец. Она имеет очень много недостатков. Но у нее есть один плюс — она очень вариативна, это отчасти уже от культуры, а не только от природы. И это создает чрезвычайную выживаемость, чрезвычайную какую-то коллективную

талантливость. И поэтому предсказывать что-либо я всегда очень опасаясь.

*Л.М.* Но здесь не о предсказании идет речь, а о попытке понять, каковы истоки этого повторяющегося мотива эсхатологичности, апокалиптичности города.

*Ю.Л.* Истоки — в нашем сознании, а не в городе... но и в городе... Возьмите историю. Сколько раз ждали реального конца света, сколько раз на Руси не сеяли хлеб, потому что ожидали конца света. Конечно, это в средние века было и в Италии, особенно после чумных бедствий, но в таких масштабах... Это специфика русской истории. Об этом невозможно в нескольких словах сказать: она очень устойчива и очень динамична, она как будто бы все время одинакова и совершенно не одинакова. Это все та же возможность быть собой, не будучи собой... Легко можно показать, что периоды определенных царств как бы повторяются и в то же время не повторяются... Может быть, это затем и задумано, чтобы на земле было такое непредсказуемое и вместе с тем творческое начало. Может быть так. И при этом она очень хочет быть западной или восточной иногда, и при этом она все время описывается с запада. Это все время приводит к неадекватному описанию. И было бы интересно попытаться понять, что же под этими дешифровками можно вычленить единого. Очень интересно. Сейчас, я думаю, мы будем присутствовать при очень интересном процессе — собирании России. Знаете, как у Гоголя свитка, которая срastалась, — она будет срastаться; сейчас ее разрежут, будет отдельно Украина и что-то еще. Но постепенно свитка будет срastаться, даже не понять, почему она будет срastаться, экономически это уже не обязательно. Но вот я умру, а вы скажете: а он-то все соврал, или скажете: нет, что-то такое есть. Я думаю, что будет срastаться. И восстановится приблизительно в старых границах. Конечно же, исключая Польшу. Польша никогда не была Россией, это совершенно другое. А вот Кавказ — очень может быть, на каких-то особых правах, на отдельных условиях...

*И.Е.* И все это, наверное, создаст новую по качеству культуру.

*Ю.Л.* Думаю, да. Знаете, у кого это? Как к священнику — это в каком-то западном тексте — к священнику приходят венчаться невеста, жених. Невеста какая-то кособокая, жених с одним глазом. Он говорит: дети мои любите друг друга, ибо иначе какой черт вас полюбит... Вот скажем, Эстония хочет быть Европой, но она ведь не выдержит этого, она не выдержит Европы. Здесь и география другая и совершенно иная культура производства. Мы ведь не

выдержим конкуренции. Все же я думаю, после центробежного, невозможно сказать в каких границах, но начнется центростремительное движение. Вот так, мы уже перешли в область гаданий.

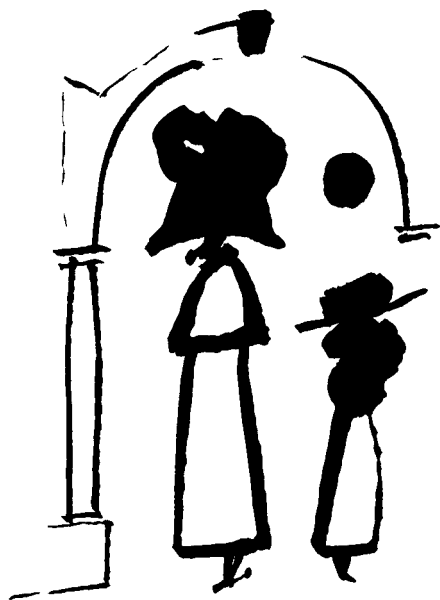
*Л.М.* Но это же естественный процесс — переход в непредсказуемое пространство, как жизненное пространство.

*Ю.Л.* Да, это увлекательно, но это соблазн, тем более для историка.

*Л.М.* И все-таки Петербург остается тайной. Все его символы оказались нереализованными, да они и не могли реализоваться: он не стал европейским городом, он не стал Венецией, не стал вторым Римом — он стал собственной тайной.

*Ю.Л.* Но назовите мне вещь, которая не является тайной. Хотя бы одну вещь!

# ПРОСТРАНСТВО



*Когда сердитый вихрь приходит,  
И воздух в беспорядок вводит,  
Пески смущает, прах мятет:  
Так мысль моя теперь смятенна;  
Открывшаяся мне Вселенна  
Являет то: конца ей нет.*

**Александр Сумароков**



## НЕОПИСУЕМЫЙ ПЕТЕРБУРГ

/Выход в пространство лабиринта/

*Вера Серкова*

**В**сякий город метит входящего в его пределы: подчиняет своему ритму тело (выпрямляет его или сдавливает), подчиняет движение, укорачивает взоры, означает речь, проникает в поры, и вот загадка — «петербургский стиль», «петербуржец», «чужой», — сформованные тела, закрытые печатью «Петербурга».

Петербург как мера всякого тела, — каменного, мраморного, эфемерного, двуногого, светского, никакого, «петербургского», наконец, — обнаруживает свою апорийную природу. Он сам, Петербург, как мера, есть тело непроницаемое, неделимое, от которого невозможно отнять его части (ведь частей просто нет). И этой мерой определяется все, что является не-петербургом, всякое частное, приватное, сходящее в город, в который нельзя войти, тело. Это первая часть апории «Петербург». Вторая часть: Петербург, как мера самого себя, — изначально дискретен, распадается на свои части, мельчайшие «атомы», каждый из которых есть «весь во всем Петербург». Каждая малая малость Петербурга равна здесь целому — этому неопишуемому, несказанному, т.е. в истинном смысле слова апорийному городу. Это, в общем-то лежащее на поверхности качество петербургского населения, петербургской толпы, многоножки (у А.Белого), в XVIII в. обнаруживало себя и во множестве неизвестных строителей Петербурга, новой северной столицы государства Российского, и в петровых ассамблеях, на которых прививалась русскому телу иноземная манера, в XIX в. это общее,

исключающее интервал тело узнавалось в петербургском «маленьком человеке», теме, заданной писателями-демократами, а потом гениально разработанной Гоголем и Достоевским, это тело теперь исследовалось и с точки зрения его *физиологии*, в начале XX его также поддерживают, как и в предыдущем столетии *двойники*, уплотняя, дублируя, повторяя для крепости, первое тело во втором, третьем, следующем, уже описанном, уже лишнем, ненужном, уже вошедшем в состав петербургской многоножки.

Обнаружив эту изначальную двойственность, которая открывается в пространстве города, невозможно далее отказаться от таких исследовательских стратегий, которые гарантируют предмету изучения не быть редуцированным некоторым незаметным образом, т.е. следует, видимо, помнить о двойственной природе описанного Петербурга. Итак, согласимся, что, с одной стороны, *этот* город есть тело, абсолютно непрерывное, неделимое, целое, у которого, не подменяя его существа, невозможно отнять даже малой его части. Петербург, следовательно, неизменен, неделим, равен всегда самому себе, он — шар, правильная замкнутая на себя парменидова фигура. С другой стороны, Петербург — это само расстояние, мера, которая лежит между телами, он весь состоит из пространства, которое разъединяет вещи, он в этом смысле — расстояние между какими угодно большими или малыми точками. Можно согласиться с наблюдением, что раньше самого города возникло *пространство города*: площади и улицы появляются в нем раньше домов. Пространство, или пустота, его качества, характеристики, метафизические свойства являются именно для Петербурга наиважнейшими. Но что же все-таки такое «петербургская дистанция»? Петербургский стиль, петербургская речь, вообще всякое петербургское качество, — это вовсе не характеристика одного из полюсов противоположающихся в некотором сравнительном предложении, но это качество самого расстояния, которое разъединяет их. Это знание того, что разделяет вещи и одновременно задает масштаб их осуществлению в пространстве Петербурга. В этом смысл Петербурга как абсолютной меры «существующего, что оно существует и несуществующего, что оно не существует», эта дефиниция гениального софиста Протагора, на которую обратил внимание Платон, когда в диалоге «Теэтет» разбирался вопрос о том, что есть знание. Там речь шла о человеке, но и город, может быть не всякий, а такой особенный, как Петербург, становится онтологической мерой.

Петербург как абсолютно плотное тело оказывается таким местом, в которое невозможно войти, т.е. телом непроницаемым. Лег-



ко можно *оказаться* в Петербурге — пустыне, месте, абсолютно однородном и природа этой однородности — пустота (набоковское: «классическая пустыня Петербурга»). *В месте Петербурга нет никаких Conclusive Evidence, убедительных доказательств его существования. И как результат, в котором выражается мука и непропорциональный затраченным усилиям результат работы с предметом, называемом «Петербург», возникают определения-монстры: «город двойного бытия», «город гнетущей прозы и чарующей фантастики», «борьба мечты с существенностью» (определения только с одной страницы сочинения о Петербурге И.П.Анциферова). Ряд можно бесконечно продолжить, сводя несоединимые парные характеристики Петербурга — провинциального, даже деревенского («чухонская деревня») со столичным; временного с вечным; органического тела с распадающимся неорганическим конгломератом; русского и нерусского, во всевозможных азиатско-европейских коннотациях.*

Поэтические опыты в этой сфере как всегда оказываются самыми жесткими. У Полонского сказано о Медном Всаднике:

...«Его несущего коня»...

В Петербурге все кони оказываются *несущими*. Н.В.Гоголю тоже давались чрезвычайно простые, как вздох сожаления и умиротворения, слова: «Трудно схватить общее выражение Петербурга». Но и искушенные опыты вхождения в пространство Петербурга (классическая романная форма, нарративное письмо, также как, разумеется, и модернистские переключения регистров в описаниях, и опыты, исполненные в технике «нулевой степени письма») демонстрируют провокативную природу предмета описания: Петербург из обозначаемого всегда превращается в обозначающее, он разоблачает того, кто берется его определять. Так, описывая Петербург, А.Белый описал свой мучительный роман, Достоевский — *свои* скитания по Петербургу, начиная с казенного житья в Инженерном замке. Гоголь только прибавил Петербургу нездешнюю несвойственную ему пряность малороссийского суеверия и магию фантастических трансмутаций. Петербург остается во всех возможных литературных, исторических, физиогномических, бытописательских формах письма городом неопишуемым, не дающим знака присутствия в описании. Не меняет дела и изобретение каких угодно хитроумных классификаций, в которые включались бы случайные и существенные признаки Петербурга. Существо описываемого Петербурга состоит именно в том, что он так же просто избавляется от своего существенного (собственного) признака, как и от громоздкой системы приводящих акцидентальных отличий.

Результат этих операций тот же: мы имеем «Петербург Достоевского», «Петербург Андрея Белого», «Петербург Пушкина», т.е. к имени собственному всегда прилагается затмевающее его другое собственное имя. Сумма же таких описаний дает парадоксальный результат — Петербург оказывается предметом неопишуемым, сводящим на нет всякую попытку идентификации в системе опознавательных знаков.

В романе А.Белого «Петербург» есть блестящий пример срыва исследовательских стратегий, выделяющих существенные и несущественные свойства предмета. Пример какого-то особенного мерцания двух классов предикабилей — по собственному и по акцидентальному признаку. Борода и бородавка. Конечно же, вообще для всякого человека существенным признаком лица является борода, как его часть. Но вот когда человек — это тот, кто мучает и преследует тебя, его бородавка, случайный признак, оказывается наисущественнейшим, таким, который вытеснит любое качество его «человечности». Предикабилеей Петербурга во всех «частных» литературных его описаниях чаще всего выступает привходящий акцидентальный признак. Именно это вытеснение существенных свойств акцидентальными своим итогом имеет то, что ряд существенных признаков пополняется с каждым таким опытом фантастическими петербургскими признаками, которые теперь уже вменяются Петербургу. Этот запущенный и превосходно работающий механизм умножает до бесконечности фантазмы Петербурга — гиперболы, метафоры, символы, природа которых в конце концов сводится к игре акцидентальными предикабилеями.

Итак, постижение Петербурга в конце концов сводится к обнаружению двух взаимодополняющих тел, которые могут существовать в совершенно несвязанных между собой петербургских текстах — «Петербург-сам-по-себе» («просто Петербург») и «Петербург, определенный частным телом». Это значит, что в видении Петербурга должны быть совмещены два взгляда. Первый — идеальный проект, почти навязанная для Петербурга точка зрения супервизора — идеального наблюдателя, задающего пространственно-временную, в кантовском смысле слова, эстетику города. Это зрение хранителя панорамного обзора, взгляда сверху, обладающего чутьем сверхвозможного порядка и устройства. И второй, уже описанный, ракурс, в котором представляется Петербург, — частный, зависимый от мгновения времени и точки, с которой производится обзор, взгляд на город. Вопрос остается открытым — почему один взгляд не поглощает и не упраздняет другой? Почему при возможности и при

непреложности первого сверхвзгляда на этот город (нейтрального и равнодушного знания планов, истории, перспектив, персонажей и т.д.) не умаляется ценность «частного» видения Петербурга? И почему вместе с точностью и непреложностью системы «объективного» описания следует сохранять, поощрять и прямо-таки культивировать всевозможные формы аберрации, отклонения, смещения фокуса, вертикальных и горизонтальных сдвижек, признания неустойчивости границ, попадания внутрь того, что должно было бы быть снаружи и за пределами. Это совмещение и сведение двух точек зрения в отношении к Петербургу, которые являются антиномическими, исключают одна другую, хоть как-то позволяют справиться с прорастающей во всяком описании Петербурга метафорой — *город на болоте*, которая, по сути дела, скрывает срывы дискриптивных техник и неудачи методологического усилия сохранить цельным предмет описания. Вся тщета наших стараний справиться с петербургским мороком и петербургской канителью раскрывается в окончательном результате наших методологических блужданий — Петербург не обретает устойчивой почвы в своих определениях.

И тогда усталые не своими только трудами, дряхлея от многовековой заботы вытеснить из употребления пресловутое словечко «тайны» Петербурга, автор очередного исследования вдруг да найдет фигуру, которая, как говаривал Пушкин, «разрешит язык», т.е. даст возможность такому странному как *двойное тело* объекту исследования быть, принять онтическую оболочку. Такой разрешающей бремя определения фигурой для Петербурга может стать лабиринт.

## УСЛОВИЯ И ВОЗМОЖНОСТИ ЛАБИРИНТА

Рисунок лабиринта зависит от формы пустоты.

Всякий лабиринт включает в себя двойное тело.

В лабиринтных отношениях всегда участвуют двое.

Лабиринтное пространство складывается из отрезков кривого и прямого пути.

Всякая лабиринтная часть есть также лабиринт.

Лабиринтную онтологию можно раскрывать и устраивать при помощи постулатов, на которых как на колоннах можно удерживать несомые части. Крепость такой конструкции будет определяться отношением несущих и несомых частей. Архитектура лабиринта будет зависеть от того, не слишком ли большую нагрузку взгромоз-

дили мы на устои, выдержат ли они эту балочную конструкцию. И поселится ли в доме, который мы создаем, божество, к которому мы уже пристроили оракула.

Топология лабиринтного пространства предполагает присутствие при нем двойного тела. «Верхнее» тело только наблюдает происходящую в недрах лабиринта борьбу с кривым лабиринтным пространством. Эти метафизические взгляды на Петербург запечатлены в многочисленных панорамах города: в знаменитой панораме Петербурга Алексея Зубова 1716 г., в изображениях «знатнейших проспектов» Михаила Махаева 1753 г., в панораме Петербурга Джона Аткинсона 1805 г., наконец в панораме 1820 г. Анжело Тозелли. XIX в. — век слова, и далее функции метафизического примотра за городом наследует литература: Пушкин, Белинский, и самый знатнейший в этой области — Ф. Достоевский. Петра Великого также можно причислить к тем, кому были знакомы точки супервизорского характера. Он был строителем двух петербургских соборов, которые стали вертикальными осями Петербурга — Петропавловского собора и Исаакиевского. Второй из них, в котором венчался Петр I, теперь существует в совершенно ином облике, он как бы сбросил с себя многие личины — деревянный петровский небольших размеров храм перестраивали А. Ринальди и В. Бренна, и наконец, О. Монферран придал ему настоящий вид. Но важно, что именно с этих соборов с колокольни одного и с вышки другого открывается вид сверху на Петербург. Петр приказал начать строительство Петропавловского собора не с восточной его части, со стороны алтаря и абсид, как это обычно было, а с западной, с той, где должна была возвышаться колокольня. В 1720 г., вернувшись из Западной Европы, Петр поднимается на колокольню, чтобы сверху *видеть* Петербург. А такой искушенный знаток Петербурга как Николай Палович Анциферов советует начинать знакомство Петербурга с подъема на вышку Исаакиевского собора.

В лабиринтных отношениях завязаны всегда двое — тот, кто охраняет лабиринтную онтологию (тот, кто смотрит сверху, видит рисунок лабиринта, имеет точку перспективного смотрения), и другой, — тот, который находится внутри лабиринтного пространства, занимает определенную локальную частную позицию. Первый наблюдает за соблюдением правил лабиринтной игры и не позволяет свести ее ни к грубой западне, ни к простому прямолинейному хождению, он знает ходы и выходы из лабиринтного узла, но не может их транслировать лабиринтному скитальцу, который, в свою очередь, всегда совершает рискованные ходы и никогда не

может быть уверен в их правильности. Между этими лабиринтными участниками не может быть никакого прямого отношения. Ведь лабиринт остается таковым, пока лабиринтный ходок не знает его устройства.

Лабиринт — это кривое пространство. Первые, уже изменившиеся названия петербургских рек и каналов свидетельствуют об изначальной кривизне петербургского ландшафта. Безымянный Ерик (Фонтанка), — само имя говорит о том, что это глухая протока, т.е. что, описывая дугу, речушка впадает в ту же водную артерию, из которой вытекает. Канал Грибоедова или Екатерининский канал сначала назывался Кривушами. Мойка была Мьею, т.е. илистой топкой речкой, которая вытекала из Безымянного Ерика, а потом терялась в окрестных петербургских болотах. Все эти кривые речки и каналы, вдоль которых скоро начинается вытягиваться город, составляют существенную особенность топологии Петербурга, его лабиринтную основу.

Но весьма существенно, что лабиринт — это не только криволинейные структуры: пространственные замки, закручивающиеся или веером разбегающиеся дорожки только создают видимость поступательного движения, а на самом деле отдаляют цель странствия и маскируют повторяемость кругового пути. Напротив, лабиринт с необходимостью должен включать в себя отрезки прямолинейного героического пути, которые, подчиняясь общей лабиринтной схеме, являются ничем иным, как лабиринтной уловкой. Если превращение лабиринта в ловчую сеть изменяет его природу, то столь же губительным для лабиринтной конструкции окажется отсутствие лабиринтного скитальца. Лабиринт в этом случае окажется необжитым, он не находит своего героя, который захочет в него войти. Потому истинный лабиринт с неизбежностью включает в себя атрибуты героики: лучевые проспекты, которые появляются в Петербурге еще при Петре Великом — Большая перспектива, при императрице Анне Иоанновне названная Невскою; Адмиралтейская, потом Гороховая, и Воскресенская улицы; линии Васильевского острова, затем триумфальные сооружения — арки, обелиски, колонны, одеоны и прочие сооружения, заимствованные из греко-римской классики. Много таких, возникших при Екатерине II построек и связанных с явившейся из Европы моды на классику, начинаются на периферии города и в пригородах — сооружения Камерона, Бренны, Росси. Эти постройки служат в лабиринтных системах приманкой герою, который рождается вне лабиринта, приходит со стороны. В этом отношении вообще примечательна

укорененность в Петербурге греко-римских архитектурных форм, в отличие, скажем, от византийских так и не прижившихся в городе. Проспекты протрачивают город. Триумфальные ворота встречаются тут и там: Московские, Нарвские, включенные в ансамбль Главного Штаба; триумфальная арка читается и в фасаде костела св.Екатерины на Невском проспекте, и даже внутри Петропавловского собора иконостас выполнен в виде триумфального сооружения. Все эти прямолинейные перспективы с принадлежащими им атрибутикой чествования героев преломляется в Петербурге всякого рода изломанными криволинейными силовыми полями.

Итак, если принять навязанную сильной стороной, Петербургом, игру, то постепенно проявляется эта схема, придающая определенность структурной топологии городского пространства фигура лабиринта. Теперь самый благоразумный шаг — пройти этот лабиринт до *конца*, даже если таким «концом» окажется не выход в иную топографическую сферу (хаос, пустоту, правильная видимая с любой точки система или, наконец, бесструктурное пространство), а повторение уже совершенного пути. Самая страшная часть лабиринта — это такое вот безнадежное блуждание в узанном повторном хождении. Мудрость лабиринтного скитальчества состоит не в приобретении такого горького безысходного знания и не в обнаружении суммы лабиринтных ходов, ведущих к выходу из лабиринта, ведь такое разгадывание ведет к разрушению лабиринта и к выталкиванию тела в новое пространство. Понять (обжить) лабиринт — это значит показать взаимодействие двух лабиринтных структур — онтологической — неподвижного метафизического глаза, и онтического центра, который управляет всяким частным героическим продвижением по лабиринту. В первом измерении город-лабиринт представляется *вечным* городом, в котором ничего существенного не происходит, где тело города, постоянно наращивая плотность, меняется, остается всегда равным самому себе, и несущественными оказываются ни смена правителей, ни перепланировка города, ни перемена архитектурных стилей, ни даже переименование. Взгляд лабиринтного странника, рыцаря лабиринта, отмечает множественность меняющихся тел города. Так он может увидеть фахверховый Петербург времен Петра I, на него наслаивается Петербург, отстраиваемый петровскими пенсионерами Еропкиным, Земцовым, Коробовым, с малой толикой уцелевших зданий, но зато с великим множеством великолепных, прорастающих из небытия *памятников*. Петровское барокко — елизаветинское барокко, «русский классицизм», затем курьезы послеклассичес-

кого Петербурга, со множеством обманных псевдоформ — псевдорусским, псевдогоthicеским, псевдомавританским стилями. Затем «северный модерн». «Сталинский ампир», и последнее громадьё скупых форм. Аристократический Петербург и летний «Питер», когда город, выпуская за свои пределы весь «свет», превращается в приют работающего люда.

Во всех до чрезвычайности странных названиях петербургских архитектурных стилей проявляется не столько модуль стилеобразования, сколько расшатывающие его поправки, отклонения, исключения. Частное продвижение в городском путанном пространстве открывает архаические петербургские пласты, которые уже оказались сокрытыми в складке, упрятаны, поглощены другими телами, утрамбованы, уплотнены метафизическим взглядом в теле города. Это ставшее уже эфирным тело Петербурга, преддано, предпослано, предуготовано исследователю того плотного и нарощенного организма, каким стал теперь Петербург. Оно дается только в частных лабиринтных изысканиях, которые хранят правила лабиринтных исследовательских методик, не транслируемых и непригодных для других знатоков.

Вид сверху открывает еще одну особенность петербургского ландшафта. Здания, которые в горизонтальной плоскости воспринимаются пластинчатыми, с вытянутыми вдоль красной линии фасадами и плоскими торцами, на самом деле, т.е. во временной длительности, открывающей постоянство вещей и равенство их самим себе — эти строения оказываются прихотливейшего рисунка путанными неправильными пространственными фигурами. К таким сверхусложненным пространствам относятся Михайловский дворец и Михайловский замок, здание Министерства народного просвещения на набережной Фонтанки у Чернышева моста, Министерство юстиции на Екатерининской улице, Таврический, Шереметьевский дворцы, здание Главного штаба, Меншиковский дворец, здание Академии художеств, Царскосельский вокзал Николаевский вокзал. Если потрудиться привести полный перечень всех сооружений Петербурга, которые обманывают четкостью фасада, мнимой городской стесненностью или чем-либо еще, то этот список, наверное, будет более обширным, чем тот, в котором будут значиться здания с подлинно пластинчатой онтологией. Эти гигантские, разворачивающиеся в пространстве многогранники со множеством внутренних дворов, нередко определяются либо кривизной реки, на берегу которой стоит здание, либо разветвлением перекрестных дорог. Все это наводит на мысль, что пресловутые

перебургские дворы-колодцы со всеми тупиками и сквозными переходами, — это пространственное устройство отнюдь не случайно развивается именно здесь, в городе, который всякий раз стремится преодолеть простоту рисунка местоположения и утвердить лабиринтную схему.

Но даже в том случае, когда план и объем соответствуют простым, ничего не обещающим для лабиринтного странника пространственным конфигурациям, лабиринт все-таки выстраивается.

Так, в самом центре Петербурга располагаются два здания, которые являются классическими формами петербургского лабиринта. Первое — Михайловский замок. Оно было выстроено Винченцо Бренной для императора Павла I на месте старого деревянного Летнего дворца, в котором Павел Петрович родился. Это сооружение — единственный на весь Петербург замок. Оно изначально выстроено подозрительным монархом по принципу лабиринта — со множеством потайных дверей, тупиков, разветвленных ходов, переходов. Но Михайловский замок оказался для Павла Петровича настоящей ловушкой. Павел не смог оказаться обладателем метафизического глаза, а стал лишь загнанной в угол лабиринтной жертвой. Архитектура замка удивительна, и можно было бы сказать неповторима, если бы один из фасадов этого здания, тот что выходит к Летнему саду, не имел бы поразительного сходства с фасадом Александринского театра.

Если присмотреться к архитектуре театра, сооруженного блистательным представителем петербургского ампира Карлом Росси, то бросается в глаза обычная деталь позднего классицизма — в фасаде колонны, поддерживающие аттик, подняты на цокольный этаж. Редко бывает так, что античная схема конструкции в позднем стилевом преломлении читается так четко. Ведь цоколь означает Олимп, а то, что над ним возвышается и есть, собственно, храм. Итак, нижняя часть здания — гора, над ним стоящая — дом Бога. Тогда становится очевидным, что тот вход в здание, которым мы обычно пользуемся, когда попадаем в театр, — три скромные двери в цоколе, — ложный, а настоящий отыскивается где-то между колоннами (колонный вход). Совершенно определенно перед нами лежит лабиринтное сооружение, конструкция вполне античная, достаточно вспомнить знаменитый критский лабиринт, построенный Дедалом, или дом Лабиринта в Помпеях. В отличие от Михайловского замка, россияевское творение имеет вертикальную структуру. Входы расположены один над другим, и для того, чтобы попасть в здание, следует оторваться от земли, перестать быть существом



заземленным, заставить себя войти в лабиринтные недра. В здании обозначено также и место, где оказывается победитель лабиринта, тот, кто вышел из него. Оно — рядом с колесницей Аполлона, запряженной квадригой коней. Если сравнить конструкцию этого сооружения с московским Большим театром, то отличие состоит именно в том, что в чрезвычайно похожем здании в Москве нет лабиринтной основы. Таким образом, в Петербурге Михайловский замок представлен формами горизонтального лабиринта, а Александринский театр — лабиринт с вертикальными лифтами.

Так мы видим, что в Петербурге развивается особое обращение с пространством. Сама пустота для Петербурга имеет онтологический смысл. Она выступает формообразующим началом.

Особое отношение (попечительство) к пространству (пустоте) оказывается сродни пифагорейской метафизике и космологии. В «Физике» Аристотеля есть замечательные рассуждения о природе и возможности существования пустоты. Там же у него содержится комментарий к пифагорейской космологии: «Пифагорейцы также утверждали, что пустота существует и входит из бесконечной пневмы в само Небо, как бы вдыхающее (в себя) пустоту, которая разграничивает природные (вещи), как если бы пустота служила для отделения и различения смежных (предметов).» (Аристотель. Физика 6.213.22).

Это подпитывание космоса пустотой, дыхание организованного пространства пространством неструктурированным для понимания петербургского архитектурного ландшафта является весьма существенным. Вообще пустота, под которой мы будем понимать не только свободное, ничем не занятое *место*, но и особую энергию, раздвигающую и рассредотачивающую плотные архитектурные тела, в различных стилевых системах имеет различную физику. Так пустота готического собора — это не вытесняемая, замещаема субстанция, но сама основа готического сооружения. (То, что охраняется камнями средневековых кафедралов, то, что зодчими вставляется в каменную оправу.) Корпус готического собора — это гигантская машина, нагнетающая вовнутрь сооружения пустоту. Готический храм, так же как пифагорейское Небо *дышит пустотой*. (Вдыхая пустоту, нагнетая ее вовнутрь, уплотняя ее внутри храма.) Пустота отстаивается и превращается в пустоту-свет, пустоту-звук. В готике сама архитектурная коробка служит только резонатором пустоты, извлекающим из нее невиданные доселе возможности. Изысканные звуки органа, который мог только здесь, в этом пространстве проявиться, есть ничто иное как манипуляция звуковым

отражением, эхом звука, звука, перекаченного органными трубами и превращенными в сцепленный мелодичный ряд. Витражи, фильтрующие пустоту-свет, наполняют предуготовленное готикой пространство к принятию этого тончайшего субстрата.

Готический храм — это конструкция, беременная пустотой.

Совершенно по-иному проявляет себя пространство православного собора.

Русский православный храм не удерживает пустоту внутри себя, но постоянно выдыхает ее, сам постепенно превращаясь в плотное телесное, не смешанное с пустотой пространство. Пустота изгоняется из церкви, остается неделимое протяженное тело. Русский храм, какой-нибудь псковский Василий на горке или Жен Мироносиц в Новгороде, обнаруживает такую усугубленную и концентрированную телесность, что становится всякий раз ясно, что пустота, которая в готике выступает как наиболее пригодная для освящения субстанция, здесь оказывается лишней, а потому вытесненной, невостребованной. Плотная, с очень толстыми стенами и с маленькими окнами и в барабане купола, и в толще стены, коробка храма содержит сплошной, сложившийся к XIV в. иконостас, солею с амвоном, аналои с иконами и множество икон на стенах, без которых нельзя представить русский храм. Храм, кроме того, наползает на пространство, и вокруг, — это тоже характернейшая черта русского культового зодчества, — появляется множество приделов. Эта стихийная экспансия на пустоту, это распространение плотного тела особенно ясно проступает в конструкции московского Покровского собора (собора Василия Блаженного). Это храм необычной конструкции — он представляет собой семь церквей на одном основании, или семь колоколен, сдвинутых вместе, а не шесть приделов к одному главному церковному зданию. К XVIII столетию, ко времени, когда начинает складываться облик Петербурга, русская церковная архитектура далеко ушла от византийских крестово-купольных конструкций. Кроме столбовых церквей, как в храме Василия Блаженного, в XVII столетии во множестве появляются шатровые строения. Кроме того, в конце XVII в. в Москве появились церкви в стиле так называемого нарышкинского барокко, нарядные, с измельченным и пышным декором.

Петербург не унаследовал ни традиционных византийских форм храма, ни затейливых нововведений Москвы. Первый каменный собор Петербурга вообще не был ориентирован на православные церковные образцы. Петропавловский собор — и символ города, и, что в духе лабиринтного устройства, он является абсолютным ис-

ключением и в отношении архитектурных прототипов, и в качестве модели для подражания. В этом сооружении принято обычно выделять колокольню, и отдельно говорить о ее архитектурных достоинствах. Так Б.Р.Виппер, блестящий знаток русского барокко, отмечает: «Петропавловский собор не обладает единством целостного архитектурного организма. С точки зрения целого, не удовлетворяет ни общая композиция, ни пропорции частей (купол и портик слишком малы по сравнению с общим массивом здания), ни профили членений. Но колокольня собора, взятая в отдельности, представляет собой замечательную удачу архитектора» (Виппер Б.Р. Архитектура русского барокко. М., 1978. С.45). Речь идет о Доменико Трезини, первом архитекторе Петербурга. В последнее время возник вопрос об участии Петра Великого в создании макета церкви. Но поскольку ни сам макет, ни чертежи и подготовительные рисунки собора не сохранились, невозможно установить, ни в какой степени собор отражает теперь архитектурную идею царя, ни сколь современный вид его зависит от позднейших переделок (в частности, насколько изменился его образ при воссоздании Петропавловского собора после одного из пожаров, когда восстановительные работы велись архитектором «елизаветинского барокко», великолепным Бартоломео Растрелли и Саввой Чевакинским). Но будем исходить из того, что основные пропорции этой постройки остались первоначальными, то есть пространственные отношения колокольни собора, основного тела собора и его купола не были нарушены. Абрис собора во имя св.первоцерковных апостолов Петра и Павла непривычен для русского глаза. В нем все нетрадиционно, и во всем чувствуется биеие иной мысли, для которой зодчество выступает только внешней телесной формой. Тело собора весьма обстоятельно выразило эту новую для России онтику церковного пространства. В отношениях высокой колокольни и маленького декоративного купола (остатка древнего византийства) очень ясно отражается сдвиг в традиционной храмовой архитектуре, в которой размываются границы между восточным православным образом храма и западным. Глядя на Петропавловский собор, вспоминаешь готические фантазии Гоголя, которому не хватало в Петербурге средневековых гигантских кафедралов («мрачного готического», «религиозного бесконечного шпица»). Всякое готическое сооружение открывается в пышности западных порталов с башнями, обычно выходящими на городскую площадь. Впечатление от готических соборов, открывающих с севера и с востока свои уродливые системы из контрфорсов и аркутанов, принимающих на себя и перераспределяющих тяжесть сводов (с этим

со стороны открывающимся впечатлением громоздкости черновых сторон готики связаны аналитические штудии Вл.Набокова, который, рассматривая готические средневековые шахматные задачи, заметил как-то «уродливость шахматных готических трехходовок») — это впечатление громоздкости и причудливости нагроможденных масс, как мы показали, снимается внутри собора, в котором царит чистое пространство. В Петропавловском соборе сращенная с самим храмом колокольня выполняет как бы функцию готической репрезентативной башни. Купольная базилика, — эта основа византийской архитектуры, здесь тоже присутствует, но купол Петропавловского собора — деталь, которая лишь формально соблюдена, без проникновения в семантику крестово-купольного сооружения. Тело собора не подчинено куполу, оно не имеет его в виду, базилика здесь не приведена в гармоничное сочетание с главой, она потеряла свое космологическое значение. Соблюден только формальный ее признак, и потому так мал и так неприметен купол Петропавловского собора, этот символ неба в византийской архитектуре. И потому еще весь облик Петропавловского собора отнесен к идеальному проекту первохрама, неудавшегося вавилонского сооружения, первого архитектурного усилия устроить «лестницу в небо». Архитектура этого первохрама управляется и создается самой грандиозностью размеров, величиной, высотой самой по себе. Эта идея построить себе башню «высотой до небес», этот соблазн и ложный вертикальный ориентир как архитектоническая идея присутствует во всякой архитектуре, обращенной к Богу. Во всякой церкви преодолевается или не преодолевается это искушение «сделать себе имя» («И сказал Господь: вот, один народ, и один у всех язык; и вот что начали они делать, и не отстанут они от того, что задумали сделать.» (Быт.11,6)). У нидерландца Питера Брейгеля есть две живописные версии Вавилонской башни, которые более, чем что-либо другое проясняют идею этого сооружения, всю невозможность ее конструкции. Первое, находящееся в коллекции ван Вейнингена, представляет собой сооружение, вознесшееся выше облаков, строение стройное, с определенным планом, воздвигаемое с основательностью и следованием определенной логике, но заброшенное потому, что была забыта сама первая мысль, потеряна целеполагающая причина этого строительства. Другая модель Вавилонской башни выражена в конструкции, изначально обреченной на разрушение. Она представляет собой упрятанный в толще стены лабиринт. Согласно Брейгелю, Вавилонское строительство — это *забытая мысль*, с одной стороны, а с другой — это вертикаль («лестница в небо», много позже приснившаяся

Иакову), которая, тяжелея, переходит в горизонталь, скручивается, теряет свою богоориентированную ось, и наращивает на плоскости свои лабиринтные недра. У Бригеля эта нарощенная плотность конструкции обнажает свою превращенную сущность — лабиринт, скрытый в толще стены. Готический собор ближе всех прочих христианских сооружений стоит к архитектуре Вавилонской башни. В нем выражена метафизика пройденного покоренного пространства, очень большого, и потому утвердившего свою собственную историю и скрывшего в своих складках первоначальную небесную интенцию, но недостаточно великого, чтобы вовсе уж изжить вертикаль, и растекаться по пространству, как город. Всякая церковь рано или поздно завершается, хотя это, как в постройках готических храмов, может растягиваться на века, но ни один город, если он уже не мертв, никогда не бывает доведен до конца. Таким образом, каждая посвященная Богу конструкция несет в себе, во-первых, неизжитое желание создать дом, высотой до небес, во-вторых, в каждой такой конструкции есть память о неудачном вавилонском эксперименте, и кроме того, в-третьих, построить дом Бога. Это последнее стремление приводило строителей к разного рода экспериментам освящения пространства Божьего дома. Смысл строительства теперь сводился не к размерам и объемам здания, а к способу обращения с пространством, символическим действиям, которые преобразовали место, пустоту, пространство, из которых вырастает храм.

Маленькая церковка может иметь все достоинства вселенной и включать в себя все составляющие ее части: небесную твердь, в которой царствует вечность, и части, в которых разворачивается мистерия ветхозаветной истории, и место, в котором *запечатлеваются* новозаветные события, и всякие современные послеапостольские события, которые уже начались, потому что слово откровения уже сказано. Так оказывается, что маленький Спасо-Мирожский храм в Пскове, расписанный византийскими мастерами в XI в., становится «лестницей в небо», местом встречи с Богом, и эта встреча совершается во встречном движении Бога и верующего человека.

Если снова обратиться к семантике архитектурных форм Петропавловского собора, то крошечный, непропорционально малый купол и стройная несоразмерно вытянутая колокольня имеют на себе след различных опытов устройства храмового хозяйства, две различные метафизические перспективы: ветхозаветную, от Вавилона, и по византийским соборным прототипам, восходящим к церквям св.Ирины, свв.Сергия и Вакха и, конечно, св.Софии, храмам Константинопольским.

Вавилонская проступающая структура собора, это его «частное» тело, в следующих церковных постройках, которые производились петровскими пенсионерами Земцовым (ц.св.Симения и Анны на Моховой) и Коробовым (св.Пантелеймония в Соляном переулке недалеко от Летнего сада), хотя и имеют конструкцию Петропавловского собора, тем не менее в пропорциях сглаживают несоразмерности трезиниевского собора. Купол в них велик и подавляет своими относительными размерами такую же срощенную со зданием церкви колокольню. Следующий большой стиль Петербурга, «елизаветинское барокко», приобщает город к традиционному пятиглавию (храм Николы Морского, Князь-Владимирский, Андреевский, Смольный соборы), а в классицистических композициях купол, но не византийский, а римский, языческий, совсем уже утверждается в северной столице.

\*\*\*

В Петербурге поражает способность города превращать в символы любое свое содержание. Всякое элементарное значение в отношении к Петербургу приобретает очень скоро некоторый избыточный смысл, который кристаллизуется в символ. Может быть этой избыточностью можно объяснить родственность Петербурга некоторым иным столь же засимволизированным пространствам — Вавилону, Риму, Константинополю. В символ превращается и свет и цвет Петербурга. В свете город мерцает: в разное время года, в разную погоду Петербург светом преображается. Северные петербургские белые ночи, негасимый свет природы падает странными тенями на Петербург. В XIX в. о Петербурге писали, что он напоминает цвет мощей, писали как о городе бледном, призрачном, одним словом, неярком. Оттенки были — бледно-зеленый, бледно-голубой, лиловый — у Гоголя. Светлое, светское, подсвеченное свечами, лампадками, петровскими фейерверками, послеоктябрьскими салютами, все эти дополнительные источники освещения, вовсе не придают городу классической ясности, но делают освещенной петербургскую мглу. Негреющий огонь, полночное светило, бледный свет, белые ночи — все это трансформированная стихия огня, остывшая здесь небесная стихия. Для Петербурга когда-нибудь настанет пора сложить местную космогонию в духе первых натурфилософов.

Что касается цвета, то палитра города остается довольно устойчивой: к историческим цветам петербургских стен — бруснично-

му, желтому, горчичных оттенков, зелено-голубому петровскому Петербургу присоединяются насыщенные краски времен Елизаветы Петровны: зелено-лазоревый, фисташковый, желто-розовый, потом «скучные» цвета классицистического Петербурга: желто-белый, серо-белый. В XIX в. — мрачные (кирпичный, глухой серый) цвета эклектики, иногда — невообразимая пестрота позолоты в сочетании с синим, зеленым, красным — приобретения псевдо-русского стиля. Аметистовые оттенки петербургского модерна.

Изохренный петербургский серебряный век устами поэтов запечатлел Петербург в иных цветах. Он придал призрачному городу телесную полудрагоценную плотность.

У Николая Гумилева:

*«Помилуй, Боже, мраморные души».*

Или:

*«Закат из золотого стал как медь.  
Покрылись облака зеленой ржюю».  
(Цвета превращенных металлов)*

Стали усугубляться зловещие оттенки:

*«Полотенца луннозеленые  
На белом окне на полу.  
Но желта свеча немоленая  
Под вереском, там, в углу.  
Протираю окно запотелое,  
В двух светах на белом пищу...  
О зеленое, желтое, белое!  
Что выберу... что решу.» (З. Гиппиус)*

И только в драгоценной палитре Иннокентия Анненского проявлены цвета, будто позаимствованные с полотен художников раннего Возрождения:

*«Так нежно небо зацвело,  
А майский день уж тихо тает,  
И только тусклое стекло  
Пожаром запада блистает»*

\*\*\*

Но поэт всегда был в Петербурге «частным телом», поэт — это тело, предуготованное для лабиринта. И если это так, то первый лабиринтный странник найден. Путешествие по лабиринту можно начинать. Погружение в неописуемый Петербург.

## ПРИМЕЧАНИЕ:

1. Петербург даже как-будто сопротивляется византийским конструктивным формам. Так, почти все стилизации русско-византийской старины, созданные в середине XIX в. К.Тоном, прославившем себя еще и как архитектор храма Христа Спасителя в Москве, были Петербургом утрачены: погибла церковь Введения во храм Пресвятыя Богородицы на Загородном проспекте, не сохранилась церковь св.Екатерины (в Екатерингофе); Благовещенская церковь, стоявшая неподалеку от Николаевского моста; ц.св.Мирония, располагавшаяся на наб.Обводного канала. В то же время, классицистические формы будто даже обладают способностью возрождаться из пепла: разобранный портик Перинной линии был восстановлен, чего трудно ожидать от исчезнувших тоновских церквей. Так же как церкви К.Тона погибли старообрядческая моленная Божией Матери «Знамение», пятиглавый, стилизованный под старинные новгородские храмы, собор; и та же судьба у ц.Свв.Николая и Александра Невского, построенной в нач. XX столетия С.С.Кричинским.

© В. Серкова, 1993



## МЕТАФИЗИКА СМЕРТИ В ОБРАЗАХ ПЕТЕРБУРГА

*Михаил Уваров*

Ни страны, ни погоста  
не хочу выбирать,  
На Васильевский остров  
я приду умирать.

*И.Бродский*

...Слышится похоронный звон Петербургу,  
умышленному и неудавшемуся городу.

*Н.Анциферов*

Я хочу начать с небольшого личного воспоминания. Как-то раз, довольно уже давно, на Невском, на углу канала Грибоедова, меня остановил человек и спросил по-английски: «А где находится исторический средневековый центр Ленинграда?». Мучительно пытаюсь найти ответ на поставленный вопрос, я сам пробовал решить эту загадку. Ведь у значительного, великого, «традиционного» европейского города *должен быть* исторический средневековой центр! В первую минуту замешательства, будучи, между прочим, коренным питерцем, я не смог ничего другого ответить, кроме как «Не знаю...». Я думаю, многие переживали в своей жизни подобный синдром «незнания» очевидного, который чем-то напоминает атактический /по сути шизофренический/ синдром неожиданной ситуации, «разорванного сознания», когда начинаешь не другого и не другое, а самого себя ощущать в качестве «тела без органов», без чувств, потерявшим элементарную ориентацию в близком и хорошо знакомом тебе мире. «Такой старый» город и — без средневекового центра...

Потом я подумал, а может быть и хорошо, что не нашелся ответ в ту секунду. Неужели долго и нудно разъяснять незнакомому человеку, возможно, бесконечно далекому от любимых питерских, а тем более российских проблем, что был-де такой Петр Великий, который основал, правда, город, но случилось это менее трехсот лет назад, и потому нет и не может быть у него средневекового центра. Вряд ли можно было в двух словах объяснить и другое, гораздо более важное, что город, чрезвычайно молодой по европейским меркам, по сути своей поистине город средневековый. И хотя

«тьнь средневековья» падает лишь от великого творения Доменико Трезини — Петропавловской крепости, дело не в постройках и архитектурном ландшафте, но в мудрости традиций, пересечении культур и эпох, двуликости /и многоликости/ Петербурга, уникальности его судьбы.

Любой вопрос о Петербурге вызывает такую бурю ассоциаций, такую переполненность сердца и души, что пауза молчания, безсознательно замещающая поток цветистой речи, оказывается лучшим ответом, даже если язык подводит, выводом скрипучее «не знаю...». Все подходит к нему — и карсавинский опыт постижения средневековья, и хейзинговская «осень средневековья» — пора благодатная, творческая, и бахтинская «смеховая культура». Он все может впитать в себя. Он — как губка, вбирающая любые традиции, даже те, которые ему как бы и не присущи «от века». И когда осознаешь эту простую истину, неизбежно встает вопрос о метафизике процесса «вбирания» традиций, совсем не замыкающегося, конечно, на средневековье. Что кроется за рамками видимого, что систематизирует облик Петербурга и является его метафизической доминантой?

Я хочу высказать гипотезу о том, что любой синтез, происходящий в образных ландшафтах петербургской истории и культуры, неизбежно замешан на антитезе жизни и смерти, причем идея, образ, символ смерти, чаще всего, преобладает, почти физически возвышается над жизнью, жизненностью, светом, радостью. Танатологический контекст — поскольку я говорю о метафизике смерти — имеет самые разные оттенки, от «классического» психоаналитического и «хрестоматийного» христианского до иррационально-шизоаналитического и обыденно-клинического. Фигуративность смерти в образах Петербурга поистине многолика. Вряд ли можно найти хотя бы одно значительное явление в лике и исторической судьбе города, которое можно оценить и понять в не смертности, а следовательно, вне изначального противостояния жизни и смерти. Как говорил Дм.Мережковский, «в лице Петербурга то, что врачи называют *facies hypocratica* -лицо смерти».

#### Физио-гномика Петербурга

В XIX веке было модно рассуждать о физиологии Петербурга — «русского города, основанного на немецкой земле и наполовину наполненного немцами и преисполненного иноземными обычаями» /В.Белинский/. Пристальное внимание к различным прояв-

лениям телесно-земной, обыденной жизни города вовсе не было случайным. Городская «клоака», как бы впитавшая в себя сумрак и миазмы прибалтийских болот, может служить неповторимым ландшафтом психологического бытописания. «Свет и тени» Петербурга Ф.Достоевского, А.Блока, А.Белого возникают в том числе и в контурах физиологического трансформирования, оборачивания видимого Петербурга — города призрачных ночей и внеположенной человеку архитектуры. И все же очевидно, что Петербург не сводится к этой стороне своего существования. Сам по себе «физиологический акцент» довольно двусмыслен: физиология города, понимаемая в качестве его «изнанки», инобытия телесного, часто противоречит собственно культурно-историческому ландшафту, бытию «зримого» города. Между тем, чрево Петербурга можно постигнуть, понять не только в физиологическом плане, тем более, что жизненность и смертность далеко выходят за рамки телесного, физического. Реальная, «низменная» смерть — это смерть, уже ушедшая от метафизического взора, точнее, прорвавшаяся сквозь скрепы метафизики. Физиологический анализ не может откинуть вуаль запредельного. История питерского «Сайгона» потому и стала частицей истории города, что не вписывается целиком в физиологический контекст. «Сайгона» больше нет, есть лишь легенда, но эта легенда такого рода, что без нее немислим лик, личина города. Вуаль откинута, но что осталось нам сегодня?

Здесь и возникает идея, точнее, образ-символ «физио-гномики Петербурга». В старинном слове «физиогномика», относящемся к области полунаучной и неопределенной, хорошо воспроизводится сущность города, его двуначального, амбивалентного лика. Появляющийся дефис отделяет «физио» Петербурга от его «логоса», обретающего оболочку «гномики». Физио-логическая жизнь Петербурга течет в сопричастии с Гномоном, Гномом, Гномой... Здесь необходима краткая справка.

Гномоном — в греческой эллинистической математике — странная геометрическая фигура, которая образуется, если из нарисованного параллелограмма «вынуть» меньший, подобный ему параллелограмм. Остаток и будет гномоном — оболочкой, обнимающей пустоту. Одновременно гномоном — это «знать», «ведать». А еще — простейший прибор для измерения *времени*.

Гном — в западноевропейской мифологии уродливый карлик, охраняющий подземные сокровища. Но он же, гном, — вполне жизнерадостное и любимое детьми существо, что-то наподобие доброго маленького волшебника.

Гнома — краткое нравоучительное рассуждение, образец афористического слога. Что, впрочем, может быть и тривиальным поучением.

В «физио-гномике Петербурга» работает двойная логика парадокса. Телесность города сопряжена с чем-то ирреальным, «гномическим» /первый парадокс/. Последнее же — само по себе завершенно, воображаемо, уродливо, выражено в краткой поучающей форме безусловной истины — ненавистной и неизбежной одновременно /второй парадокс/.

Краткое, внушительное, неизбежное, временное... Феноменологическая интенция вполне очевидна и — как это обычно бывает — выходит за тесные рамки этимологического изыска. Под, казалось бы, искусственно сконструированным определением явно проглядывает лик Смерти — ужасный и трансцендентальный, нравоучительный и до безумия краткий. Не случайным оказывается и профиль «геометрии смыслов»: культурный ландшафт Петербурга формируется как вихрь геометрических лабиринтов, пространств, линий. Ажурные узоры этой геометрии могут быть услышаны и увидены в любом проявлении судьбы города. Я останавлиюсь, конечно, лишь на некоторых из них, имеющих для меня особый смысл. И как гоголевский «маленький человек» /гном, пигмей?!/ возможен только в Петербурге, так и тема физио-гномики, сменяющая образы физиологические, продуктивна только по отношению к Петербургу, городу странному, потаенному и непокаянному.

#### Непокаянный город

Петербург принято считать произведением совершенным, завершенным и эстетически целостным. Город-музей, самый красивый город в мире /почти «город-сад»!/, «простор меж небом и Невой»... Между тем в архитектуре Петербурга сокрыта целая вереница противоречий и недомолвок. Чего стоит только полулегендарная история с «кривым» Невским проспектом, ломающимся в районе Московского вокзала, хотя задумывался он изначально как прямая «перспектива», связывающая между собой два удобных выхода к Неве. Говорят, прорубая болотистую лесину, проектировщики ошиблись в расчетах... Или же Казанский собор, который должен был представлять собой в окончательном варианте некое подобие римских соборов: напротив нынешнего Казанского планировалось соорудить точно такой же, зеркальное его отражение. «Римский проект», однако, не состоялся. Петербург так и не увидел насто-

ящей классической круглой площади, которая образовалась бы во внутреннем пространстве собора. Не состоялся и другой «итальянский проект», согласно которому нынешние Линии Васильевского острова должны были стать подобием венецианских каналов.

Город «как-то» недостроен, половинчат, хотя внешняя его оболочка не выдает секретов. Геометрические аллюзии становятся поистине многомерными и бесконечными, если обратиться к теме исторических памятников и скульптурных композиций.

«...Если кто при исповеди объявит духовному отцу своему некое неделанное, но еще к делу намеренное от него воровство, наипаче же измену, или бунт на государя, или на государство, или злое умышление на честь и здравие государево..., то должен духовник ... донести вскоре о нем» /Из указа Петра Первого от 17 мая 1722 г./  
Прямое требование нарушения тайны исповеди, изреченное государем образованным и богопослушным, не могло не сказаться на судьбе его наследия. Возможно, с этой точки и начитается тот самый «петербургский переворот», который описан Г.Флоровским в «Путьях русского богословия». Тема Петра для города не случайно становится одной из доминирующих. Как будто сама природа Петербурга взрастила антитезу св. Петра, в честь которого назван город, и Петра «земного» — создателя и преобразователя Петербурга.

В городе несколько значимых памятников Петру Первому. Но существуют и памятники-призраки, вовсе даже и не памятники, а память о памятниках. Знаменитая «восковая персона» из эрмитажной коллекции — отблеск двух памятников на Адмиралтейской набережной, выполненных в свое время всеевропейски известным ваятелем Леопольдом Бернштамом и уничтоженных в 1919 году в разгар компании по так называемой «монументальной пропаганде». Облик Петра в своей классической представленности для нас идентифицирован с Медным всадником и памятником у Инженерного замка. Петр — триумфатор, реформатор; Петр, который «Россию поднял на дыбы»; Петр, своим «тяжелозвонким скаканьем по потрясенной мостовой» нарушивший устои и закономерности российской жизни. Триумф ради торжества прогресса, не знающего остановки и жалости. Может ли с этим представлением сочетаться Петр «спасающий рыбаков» и Петр «строящий ботик»? Может ли триумфатор заниматься прозаической, тривиальной работой? И хотя сама смерть Петра связана со спасением тонущих, с помощью страждущим, погибающим — монументальное инобытие его не потерпело почему-то соседства со скульптурами простыми, человеческими, повседневными. Император, построивший «новый Рим»,

может быть только победителем и триумфатором. Ему не нужно каяться за побочные результаты своего подвижничества, за убитых и умерших. Покаяние не необходимо. Исповедание недопустимо.

Кто это решил? Кто имеет право решать за человека, «за» пределами его земной жизни, кто он был и есть сегодня? Метафизический смысл непокаянности вполне очевиден — как расплата за извращение идеи церковной исповеди, за нарушение той незыблемой основы православной традиции, внутри которой формировался национальный характер. Непокаявшийся Петр — это человек, «за» пределами жизни изумившийся и испугавшийся того протиестественного дела, которое было совершенно «при» жизни. «То должен духовник ... донести». И то, что историческое бытие памятников Петру вписывается в этот совершившийся акт жизненной драмы, подтверждает нераздельность дела, слова и памяти, неотчуждаемых от личности, ее смысло-принадлежности истории.

В 1829 /или 1830/ году Пушкин в рисунке, предвосхищающем поэму «Медный всадник», изображает памятник работы Фальконе. Но на этом рисунке нет Петра: памятник предстает в качестве вздыбившейся на гранитном валуне лошади, попирающей змею. Седло пусто. Петр уходит из истории, чертя непредсказуемые геометрические фигуры по мостовым созданного им Петербурга.

В пушкинском тексте Петр покидает постамент вместе с конем, всадник сеет смерть, но, в конечном счете, воцаряется на прежнем месте. На рисунке все не так. Петра нет, он ушел в небытие (в вечное странствие, в поиски себя?). И даже найдя себя в образе «другого» — у Инженерного замка — он лишь повторяет избитый сюжет триумфатора. Линия «Сенатская площадь — Инженерный замок» — всего лишь линия, безжизненная и безобъемная, мимо которой лежит путь не только сгинувших фигур на Адмиралтейской набережной, но даже и «восковая персона» (воск все же более «человеческий», теплый и осязаемый материал). Геометрия смыслов не может возникнуть здесь, как невозможна жизненная, многомерная наполненность пустого пространства, сведенного к прямой линии. Символ непокаяния обращается в отсутствие пространства жизни, омертвелость прямой, пересекающей центр города. Прямая не может «зацепиться» за соседний памятник, что на Исаакиевской площади /Николаю Первому/, ибо это тоже тип триумфатора, но уже приближенного к нормам века 19-го. А что касается века 20-го, то нет уже на Знаменской площади легендарного творения Паоло Трубецкого /памятник Александру Третьему/, как бы навечно упрятого в створы дворика Русского музея, нет и великолепно-

го, вполне «человеческого» памятника Великому князю Николаю Николаевичу-старшему на Манежной площади. Триумфаторство /в любом лике — революционном, реформаторском, личностном/ сметает все на своем пути и оставляет после себя пустыню смерти в лике иллюзорной жизни — лике Петербурга. Культурный ландшафт города требует покаяния, взывает к нему. Ибо должен быть выход за пределы двойников смерти.

Либо жизнь города будет представлять тот самый смертоносный гномон, из которого вынута жизнь, либо геометрическая фигура смерти замкнется в своем ином, в своем отрицании, в жизни, в обновленной жизненности, «физио-логичности», самости.

В отношении непокаянной фигуры Петра такой акт состоялся в тот момент, когда во внутреннем пространстве Петропавловской крепости появился иной по своему решению памятник Петру, памятник работы Михаила Шемякина. В спорах и улюлюканиях по поводу «неправедного эпатажа», в возгласах восхищения и преклонения потонула, по-моему, главная идея памятника, если рассматривать последний в зримом контексте исторической судьбы города. А именно идея *состоявшейся исповеди*. Приближенная к нормальным человеческим размерам, близкая в чисто физическом смысле фигура сидящего Петра воплощает в себе покаяние духа, раскаяние. И даже возможная чрезмерность субъективации такого впечатления не может нарушить очевидного. Петр-человек, так напоминающий по внутренней психологической интенции уничтоженные скульптуры на Адмиралтейской набережной, зовет к эмоциям вполне земным и понятным.

Дети, взбирающиеся на колени Петра, вызывают ужас у музейных работников и негодование у зрителей-наблюдателей, блюстителей «чистоты стиля». На самом деле дети просто следуют нормальному человеческому инстинкту: «добрый Петр», как близкий друг, покровитель, духовник, будит чувства радостные и уж во всяком случае искренние. Разнообразные разговоры о «монстре» с «хищными пальцами», которые почему-то ведут чаще всего самые-самые патриотические патриоты, в точном соответствии с фрейдистской трактовкой выдают лишь мир души начинателей этих разговоров, слишком далеких от предмета разговора, чтобы этот «их» разговор вообще можно было бы считать разговором. Удивительное лицо Петра, весь облик императора замыкает треугольник, начинающийся на Сенатской, проходящий незримой линией через Инженерный замок и наконец-то заверченный внутри Петропавловской крепости. Образ непреодолимой смерти находит свою антитезу. Жизнь продолжается.

В геометрических ландшафтах Петербурга не только с темой Петра связана идея синтеза жизни и смерти. Интересны, например, двойники пушкинской темы. В Петербурге существовали два «традиционно» значимых памятника поэту — знаменитый аникушенский у Русского музея и менее известный — в вестибюле станции метро «Пушкинская». Оба воплощают идею жизненности, света, творчества. «Юбилейный» Пушкин впитан многими с детства и, вроде бы, что еще может вписаться в петербургский ландшафт, как не *такой* Пушкин. Геометрическое замыкание пушкинской темы все же произошло, но совсем недавно, когда появился памятник у Черной речки /тоже на станции метро/. Пушкин смятенный, глядящий в запредельное и тоже исповедующийся, завершает фигуру жизни, отнятую у гномона смерти. И то, что в свое время Биржевая площадь, стрелка Васильевского острова «не приняли» традиционный образ поэта, отторгнули как деталь ненужную, лишнюю, в исторической ретроспективе приобретает особый смысл. Уходит в прошлое «Пушкинская площадь», никогда таковой и не бывшая. А неприметная стелла на предполагаемом месте дуэли совмещается в нашем сознании с трагическим памятником. Символ Черной речки впервые становится подлинной частью культурно-исторического ландшафта города.

Много было сказано о симфонизме петербургской архитектуры. На мой взгляд, симфонизм этот особого рода. В городе есть несколько поистине смертогенных точек, в которых начинается то или иное историческое событие. Объединение таких точек в некое единое целое дает пищу для размышлений. Уже упомянутый выше «кривой» Невский в месте своего разлома блистает новоявленным монументом /из серии питерских «самесок»/, и мало кто уже сегодня помнит, что здесь стоял когда-то шедевр Паоло Трубецкого. В окончании же своем Невский соприкасается не только с Некрополем Александроневской лавры, примирившим под своей сенью Чайковского и Мусоргского, финал 6-й симфонии с «Песнями и плясками смерти», но и с обычным церковным кладбищем той же Лавры, где похоронены люди известные, но где почему-то практически отсутствуют могилы 37-38 гг. Смерти нет именно там и тогда, когда она *есть*.

Рядом с Казанским собором — Спас-на-Крови — одна из нескончаемых тем в трагической симфонии цареубийств. Чуть дальше — тайна Инженерного замка, где триумфатор Петр обернулся спиной и не видит смерти своего правнука. И смерть самого Петра. Сбылся трагический прогноз Д.Мережковского, прогноз 1904 года, когда писал он о Петре: «Кровь сына, кровь русских царей ты пер-



вый на плаху прольешь — и падет сия кровь от главы на главу до последних царей, и погибнет весь род ваш в крови. За тебя накажет Бог Россию!»... Виноват ли Петербург? Не знаю.

#### Петербург и Москва

В русской истории передача статуса столицы от Москвы Петербургу, как это не парадоксально, — факт малопримечательный, маловыразительный и почти никак не отразившийся на «ментальности» Москвы. Это сегодня модно говорить: «большая провинция»; имидж великого столичного города от Москвы вряд ли вообще когда-нибудь «изымался». Можно поймать себя на мысли, что когда Л.Толстой описывает Бородинскую битву и последующую цепь событий вплоть до изгнания Наполеона, в нашем сознании все эти факты вполне соответствуют внутреннему чувству — врагу сдается столица, горит столица, Наполеон бежит из Москвы — матери городов русских /столицы!/. Наполеон вошел в столичный Кремль и потерпел в столице свое фиаско. Петербург, до которого Наполеон не дошел /к которому, точнее, по разным причинам он вообще не пошел/ в этом контексте приобретает статус «большого города» — вполне окраинного, хотя и величественного. Почему так? Только ли географический, морально-политический или же военные факторы играют здесь роль?

Я думаю, метафизический смысл произошедшего гораздо более глубок. Если строить рассуждения по уже намеченному антитетическому противопоставлению, то можно сказать, например, так. Москва — исконный город жизни. Даже разрушенная реальной смертью — будь то нашествие татар или же Наполеона — она все равно предназначена жизни. Город по своему устройству и строю жизнерадостен, он впитывает жизнь, несмотря на смертельность муки. После подвижничества Сергия Радонежского и величия Куликова поля Москва вновь разрушается татарами. И вновь отстраивается — живет, как бы не замечая «убыли и томления» смерти, как бы отрезая саму возможность окончательной гибели. Уже при Иване Четвертом Москва была разрушена и сожжена в очередной раз — но вновь, почти незаметно для истории, возродилась из пепла. И пожар 1812 года, уничтоживший ценнейшие библиотеки, рукописи, в том числе и подлинный свод «Слова о полку Игореве», не нарушил этого постоянства образа Москвы, ее равновесия-в-жизни. Как продолжает жить «Слово», продолжает жить в истории, так делом истории является и факт жизненности Москвы. Возвращение Москве большевиками статуса официальной столицы вос-

принимается как вполне закономерное явление, не вызывающее никакого внутреннего протеста, вне всякой формальной зависимости от исторической подоплеку и революционной мути. Вечная жизненность Москвы просто взяла свое, подтвердив то, что было уготовано самой историей.

Можно посмотреть на этот вопрос и по-другому. «Смутное время» принесло Москве плач и разорение. Но что было исходом, заключившим историческую драму? Именно в Москве в 1613 году на престол взошел первый из Романовых, Михаил. Смерть была попорана жизнью, и почти столетие русской истории, следующее за этой датой, воспринимается нами как вполне закономерный, «предустановленный» период.

Петр перенес столицу в Петербург. С этого момента начинает свое скольжение роковое крыло смерти, нависшее над родом Романовых. В Петербурге свершается казнь над Алексеем. Здесь же умирают почти все дети Петра и Екатерины, в том числе и наследник Петр Петрович — в возрасте четырех лет. Вся эта непредсказуемая цепочка трагедий завершилась известными решениями по поводу порядка престолонаследия, введенными в Россию в период дворцовых переворотов и «женского правления». Гибель династии началась именно в Петербурге, не в Москве, где подавление стрелецких бунтов и высылка Софьи Алексеевны все же еще не читаются как дела «смертные».

Образ светлой столицы, рая, «парадиза» — образ вымышленный, выдающий скорее желаемое за действительное. Петербург начинается на крови своих строителей; в мрачном синтезе с угрюмым и промозглым климатом рождается вечная тень смерти. Жизнь города началась как бы в полном соответствии с евангельскими предначертаниями — смерть попорала смерть, но жизнь, родившаяся здесь, не могла стать жизнью вечною. Она изначально явила болезнь к смерти, предстала жизнью, стремящейся к смерти. В православной литургии библейские слова о «попрании смерти» произносятся так: «Христос воскрес из смерти, смертью смерть поправ». Такого воскресения — через смерть смерти — в случае Петербурга нет. Вечность жизни города ирреальна, немыслима, запредельна. Крещендо исторического облика города, когда по нарастающей наслаиваются года, десятилетия и столетия, слышится как гимн непобедимой смерти.

Город никогда не был под властью завоевателя. Этим можно и нужно гордиться. Сегодня на месте Петербурга в лучшем случае стоял бы совершенно другой город. Восстановить, «отстроить» Петербург было бы невозможно. К счастью, до этого не дошло, но случилось другое. Сам символ ленинградской блокады — это символ

беспредельного нашествия смерти, постепенно, шаг за шагом забирающей в свои объятия остатки жизненности. Жизнь в конечном итоге победила, но цена этой победы была поистине ценой смерти. В блокадном ужасе произошло удивительно точное воспроизводство образа смертной жизни, так характерного для исторической и культурной судьбы Петербурга.

В противоположность Петербургу Москва — это вечная жизненность в ее истории. Если петербургская «блокада-смерть» обнажает терпение и муку, страдание и боль, рождающиеся ради прозрачной жизни, то в Москве смерть и разорение ведут к новой, еще более яркой и красочной жизни. Москва олицетворяет вечную цельность и самобытность русской культуры, «сердце» России, ее «женское» начало. Светлый облик Москвы принципиально противостоит «европеизированному уму» Петербурга. Восприятие последнего как столицы государства российского всегда характеризовалось коренным своеобычием. Петербург — этот «ум России» — никогда не был, да и не мог быть ее «сердцем», даже если говорить об обычных географических измерениях. Когда мы сегодня читаем воспоминания о старой Москве, они воспринимаются чаще всего как тексты о столице. И здесь дело не в отсутствии петербургского «столичного гонора», а во вполне осязаемом факте: именно Москва, никак не Петербург, навсегда «мать городов русских». Впрочем, и все разговоры о питерском снобизме, холодности, высокомерии по отношению к Москве, на мой взгляд, существуют совсем в иной системе координат, чем та, которую подсказывает тема «двух столиц», предстоящих перед лицом Жизни и Смерти.

Петербург Гоголя и Достоевского, Петербург Андрея Белого и Александра Блока — это город, страдающий болезнью неистребимой. Но болезнь эта не есть болезнь уязвленного самолюбия, болезнь «духа». Смерть обретает вполне зримую телесность и как альтер-эго, и как «второе тело» города: она формирует ландшафт, культуру, «маленького» человека и «большого» начальника. Великолепная метафора Пушкина («И перед новою столицей померкла старая Москва...»), на мой взгляд, не просто не точна. Она составлена по принципу противопоставления «яви» трагедии-смерти и «сна» великого города жизни, только вот реальность переворачивает пушкинский образ. Он скорее соответствует замыслу самого Петра, по воле которого Петербург должен был стать городом жизни. Но в истории таковым остается Москва. Петербург — город-сон, город-воображение, город-сумрак, город-туман... Город, несущий смерть и смертью живущий.

Отдельная тема — «Москва — третий Рим». Невозможно представить Петербург в тоге «Третьего Рима». Дело не в утерянном средневековье, а в менталитете, заявленном и явленном в его истории. Ю.Лотман справедливо говорит о том, что семиотическое соотнесение с идеей «Москва — третий Рим» сказывается, порой весьма неожиданно, в некоторых аспектах архитектуры Петербурга, в опыте его строительства и в самом факте перенесения столицы из Москвы. Но спор, в который вступил Петербург за право исторического наследства с Римом католическим, был изначально им проигран. Может быть поэтому так парадоксально, непонятно и неприятно «вписывается» сегодня в его ландшафт протестантская проповедь. За нею — образ Петра, но не царя-строителя и преобразователя, «спасающего» и «исповедующегося», но царя-монстра и душегубца, который проповедует д о исповеди, д о покаяния, образ того человека, который призраком является нам с последних страниц «Епифанских шлюзов» Андрея Платонова.

Вообще Петербург — город как бы и без истории вовсе, поскольку история России двух-трех последних столетий — это история только Российской империи. Петербург, возможно, принял на себя «грехи империи», и в этом смысле — все грехи Первого и Второго Рима. И даже Третьего — самой Москвы. Но особенно Первого языческого и неправославного.

*Из багряных камильниц ростральных колонн  
вырывается в небо ликующий пламень.  
Перевитый чугуною цепью времен,  
город-призрак возложен на жертвенный камень.*

Олег Малевич

Невозможна в Петербурге классическая круглая «римская площадь»...

#### «Черный Пес Петербург»

Мне кажется, что тема метафизических горизонтов образа Петербурга не может быть не просто осмыслена, но даже поставлена без обращения к опыту русского поэтического слова двадцатого века, так мощно и непредсказуемо перевернувшего привычные представления. «Коперникианский переворот», совершенный здесь, ведет, пожалуй, начало от тургеневского и чеховского предчувствия, так точно воплотившегося — у каждого по-своему — в их жизненной судьбе.

Русский поэт всегда умирает в Петербурге, даже если он умирает в Париже. Тайна слова не терпит суеты: Петербург как бы специально предназначен, чтобы стать усыпальницей «русских мальчиков», поэтов, — небесных ангелов и земных странников России. Эта метафизическая доминанта, как связующая струна времени, чуть ли не через век после грандиозных пророчеств «Медного всадника» и *первой* смерти Поэта, терзает творящих «слово» и воссоздает одну из главных физио-гномических интенций Петербурга, его поэтический *Текст*.

В корпусе русской поэзии века двадцатого символ смертности, обреченности, «мертвости» сопровождает Петербург с постоянством рока. Перемежение идей исповеди /покаяния/, памятника /памяти уничтоженной/, измены, сна составляет, пожалуй, одну из самых характерных черт стихов, посвященных Петербургу. Интересны, например, смещенные смысловые акценты, относящиеся к символике желтого цвета. В большинстве случаев желтый цвет приобретает смысл и значение вполне «архаическое»: измена, предтеча гибели, ночь. При этом очевидные ассоциации, связанные со значением желтого цвета в облике Петербурга /дворцы и набережные, Петропавловская крепость и Адмиралтейство/, ассоциации светоносной жизни, оказываются вторичными, неглавными. В цикле стихотворений 1912 года с многозначным названием «Песни смерти» А.Блок обозначает тему:

*Ночь, улица, фонарь, аптека,  
Бессмысленный и тусклый свет...*

Двумя годами раньше Иннокентий Анненский пишет:

*Желтый пар петербургской зимы,  
Желтый снег, облипающий плиты...  
Я не знаю, где вы и где мы,  
Знаю только, что крепко мы слиты.*

...

*Только камни нам дал чародей,  
Да Нева буро-желтого цвета,  
Да пустыни немых площадей,  
Где казнили людей до рассвета!*

Даже Нева, казалось бы, очевидно читаемая как «река жизни», смывающая наносное с лика города, очищающая и спасающая его в буйстве наводнений, трансформируется в «буро-желтый» поток,

ассоциируется с прямым фактом убийства, казни. Та же тема сквозит в «Петербургских строфах» О.Мандельштама /1916 г./, хотя аура торжественной строгости желтого цвета здесь еще сохраняется:

*А над Невой — посольство полумира,  
Адмиралтейство, солнце, тишина!  
И государства крепкая порфира,  
Как власяница грубая, бедна.  
Тяжка обуза северного неба —  
Онегина старинная тоска;  
На площади сената — вал сугроба,  
Дымок костра и холодок штыка...*

А вот отрывок из написанного примерно в это же время стихотворения «Петербург» Михаила Лозинского:

*Здесь утра трудны и туманны,  
И все во льду и все молчит.  
Но свет торжественный и бранный  
В тревожном воздухе скользит...*

Все эти образы предстают инверсиями, тревожными аллюзиями темы гоголевского Петербурга с его таинственным вечерним временем, «когда лампы дают всему какой-то заманчивый чудесный свет». Тайное становится явью; смертное даже в красках жизни остается смертным. З.Гиппиус в своем «Петербург» обращает иллюзорный желтый цвет, цвет «бездвижности пустынь», в пепельно-черные тона смерти:

*Твой остов прям, твой облик жесток,  
Шершаво-пыльный сер гранит,  
И каждый зыбкий перекресток  
Тупым предательством дрожит.  
Твое холодное кипенье  
Страшней бездвижности пустынь.  
Твое дыханье — смерть и тленье,  
А воды — горькая полынь...  
Нет, ты утонешь в тине черной,  
Проклятый город, Божий враг.  
И червь болотный, червь упорный  
Извест твой каменный костяк.*

Как трагическое завершение темы, завершение не в смысле исчерпанности поэтического слова, но в прямом значении нахлынувшего и ледящего тело и душу, сердце и ум томления смерти, звучат пронзительные строки О.Мандельштама. Самим фактом названия этого удивительного стихотворения — «Ленинград» /ведь речь в нем идет о *пока еще* живом Петербурге/ поэт отрицает, обрывает возможность вечности:

*Петербург! Я еще не хочу умирать:  
У тебя телефонов мои номера.  
Петербург. У меня еще есть адреса,  
По которым найду мертвецов голоса.  
Я на лестнице черной живу, и в висок  
Ударяет мне вырванный с мясом звонок,  
И всю ночь напролет жду гостей дорогих,  
Шевеля кандалами цепочек дверных.*

Это написано в 1930 году, но смысл произнесенного слова отражается в цветовой гамме желтого цвета из далекого, уже далеко-го! — по времени — блоковского предчувствия.

*Ты вернулся сюда, так глотай же скорей  
Рыбий жир ленинградских речных фонарей...*

Символика смерти замыкает и тему памяти. Только здесь, на этой земле, могла родиться трагедия смыслов ахматовского «Реквиема», в котором музыка стиха вырастает из оков еще одной смертогенной точки города, вмещающей в свое бесконечное пространство и страшную тюрьму, и гладь невских вод:

*А если когда-нибудь в этой стране  
Воздвигнуть задумают памятник мне  
Согласье на это даю торжество,  
Но только с условием — не ставить его  
Ни около моря, где я родилась:  
Последняя с морем разорвана связь,  
Ни в царском саду у заветного пня,  
Где тень безутешная ищет меня,  
А здесь, где стояла я триста часов  
И где для меня не открыли засов.  
Затем, что и в смерти блаженной боюсь*

*Забуть громыхание черных марушь,  
Забуть, как постылая хлопала дверь  
И выла старуха, как раненый зверь.  
И пусть с неподвижных и каменных век,  
Как слезы, струится подтаявший снег,  
И голубь тюремный пусть гулит вдали,  
И тихо идут по Неве корабли.*

Композитор Владимир Дашкевич сочинил для ахматовских стихов удивительную музыку. Траурная тема финала «Реквиема» использована им и в другом месте, в музыке к фильму «Собачье сердце» по Михаилу Булгакову. Пронзительное предчувствие, как отголосок двух одновременных трагедий, составляющих единое целое — историческая мистерия, выраженная в музыке, самом вневременном из всех временных искусств. Судьба как приход и уход — в вечной непредсказуемости смерти. И опять Иннокентий Анненский:

*Даже в мае, когда разлиты  
Белой ночи над волнами тени  
Там не чара весенней мечты,  
Там отравы бесплодных хотений.*

Завершается и тема Петра. Будут ли когда-нибудь написаны стихи о *состоявшемся* раскаянии? Но строки о не-раскаянии и смерти написаны уже, здесь, в начале века. Как предупреждение. Как состоявшийся опыт поколений. Как выражение своего-и-иного бытия Петербурга. Как завещание и надежда.

*И, мертвый у руля, твой кормчий неуклонный,  
Пронизан счастьем чудовищного сна,  
Ведя свой верный путь, в дали окровавленной  
Читает знаменья и видит письма.*

Мих. Лозинский. «Петроград», 1916 г.

*Уж на что был он грозен и смел,  
Да скакун его бешеный выдал,  
Царь змеи раздавить не сумел,  
И прижатая стала наш идол...*

*Ни кремлей, ни чудес, ни святынь,  
Ни миражей, ни слез, ни улыбки...*



*Только камни из мерзлых пустынь,  
Да сознание проклятой ошибки.*

Изн. Анненский. «Петербург», 1910 г.

В этом же стихотворении есть две строчки совершенно уникальные, непостижимые, пророчество сбывшееся и запечатленное Михаилом Шемякиным:

*В темных лаврах гигант на скале, —  
Завтра станет ребячьей забавой...*

Поэт *говорит* и *думает* о трагедии, а *предсказывает* свет и покаяние.

Связь времен? Судьба? Петербург..

\* \* \*

*Черный Пес Петербург,  
Я слышу твой голос  
В мертвых парадных  
В хрипах звонков...  
Этот зверь никогда никуда не спешил,  
Эта ночь никого ни к кому не зовет.  
Черный Пес Петербург — рассыпанный порох...*

Ю. Шевчук, 1991 г.

## «САЙГОН» И «СЛОНЫ» — ИНСТИТУТЫ ЭМАНСИПАЦИИ?

*Борис Марков*

Великие идеи, всеобщие условия познания, предельные основания культуры — вот на что ориентирована философия. Их природа парадоксальна: с одной стороны, они — имманентные самому знанию идеи, а с другой — оказываются чем-то чуждым, так как не поддаются привычным способам обоснования. Наподобие ума или глупости, они просто даны и никакие опыт, образование, просвещение не способны их восполнить. Поэтому в актах идеации есть что-то чудесное: увидев мертвеца, больного и нищего, Будда сразу понял суть человеческой жизни; идиот же, которого в порядке эксперимента поцеловала женщина, сказал: мокро и невкусно. Так в «круг понимания» трудно войти, а не выйти из него. Неудивительно, что философ мнит себя демиургом истории: люди в кепках не мыслят, а лишь мультиплицируют открытые исполинами мысли идеи, которые определяют вопросы и сомнения, поступки и решения.

Все это было бы бесспорно, если бы идеи осуществлялись в истории, в которой случается, как правило, то, чего никто не хотел. И даже если причиной этого являются люди, вынужденные руководствоваться не идеями, а обстоятельствами, то это лишний раз свидетельствует о гетерогенности интеллектуального и духовного опыта, с одной стороны, и исторического свершения, повседневности, с другой. Хотя «сама действительность» всегда дана в тех или иных символических формах, непостижимость «вещи в себе» еще не свидетельствует о приоритете акта понимания. Между прочим, наиболее умные представители трансцендентальной метафизики не страдали амбициозностью и считали, что философия ничего не меняет в мире; все, кроме понимания, остается на своих местах. Употребляя современный сленг, можно сказать, что едет только «крыша», а мир бытийствует, как был.

Человек производит не только понятия, но и вещи, он является переживающим и действующим существом, помещенным в мир реальных взаимодействий, усложнение ткани которых представляется гораздо более важным по своим эмансипирующим последствиям процессом, чем грезы, фантазии и идеи, культивируемые в уединении. Поэтому было бы неправильно в вопросе о роли философии в освобождении людей ограничиваться исключительно реконструкцией истории идей. Идея свободы — это, несомненно, великое до-

стижение человека, однако не надо впадать в эйфорию, подобную гегельянствующим марксистам, один из которых заявлял, что товарищ Тельман, хотя и находится в тюрьме, однако, владея революционной теорией, является свободным. В этом гегелевском пафосе есть нечто, внушающее уважение, однако, как известно из истории концентрационных лагерей, даже просвещенного человека можно сделать рабом и равнодушным путем редукции форм жизни ко все более животным образом. Нельзя забывать о том, что философия, свобода, диалог, понимание и т.п. могут осуществляться только в здоровом, не деформированном обществе, иначе идеология как патогенный вирус, поражает любые формы культуры. Поэтому в центре внимания должны быть не только идеи, но и зоны их бытования: люди должны создавать места для интеллектуальной, духовной, психической и социальной эмансипации. Эволюция социального пространства, организация частных и публичных зон обитания человека являются составной частью цивилизационного процесса. В основном он контролируется и регулируется институтами власти, которые стремятся управлять и телом и душой человека, внедряются во все сферы жизни. Освобождение включает в себя не только критику идеологии и производство новых идей, но и гуманизацию институтов общества, отвоевание мест в социальном пространстве, где свободная от принуждения общественность могла бы обсуждать жизненные проблемы, сообща вырабатывать ориентации будущего развития, осмыслять опыт прошлого и ценность традиций.

«Слоны» — название разливочной, кажется, на Петроградской. Топчутся отяжелевшие от вина люди, кружится перед глазами разноцветный мир, кружится причудливая мысль, повторяется один и тот же вопрос: а ты меня понимаешь?

«Сайгон» — название известной кофейни на Невском. Слово нерусское, но что-то родное слышится в нем. Сайгон... созвездие гонимых, притон; единство «верха» и «низа». Суховатые, смугло-бледные субъекты молча впитывают крохотные порции крепчайшего кофе; скученные вокруг узких высоких столов, они не видят друг друга, взгляд их устремлен в вечность.

Как тепло, хлвно в желудке у пьяницы, как четко очерчена его мысль, как яркие краски его восприятия. Близорукий, но хорошо «взявший на грудь» субъект может и без очков отчетливо видеть лица женщин и номера трамваев. Алкоголь хоть и горек, зато плоды его сладки. Сладчайшая любовь ко всему живому поначалу столь сильно пронзает сердце пьющего, что в его теплых и участливых глазах светится готовность слушать и плакать, сострадать и соучас-

твовать. Алкоголь — это сопричастность к абсолютному, и поэтому пьют не ради вина, а ради того, чтобы воспарить ввысь и остро ощутить истину кажущегося посторонним банальным разговором на троих, чтобы потом плавно опуститься в лоно матери-земли и замереть, успокоиться в сладкой истоме.

Ментальность кофейного человека скручена и напряжена, как стальная пружина, его мозг работает как Сатана, тело гибко, а мышцы упруги. Все это рассыпается, когда проходит действие кофеина. Любитель кофе, хоть и рассуждает о вкусе, способах приготовления кофе, не является гастрономом. Он послан с иной миссией и призван иной страстью. Его стихия — мысль; жажда мысли сжигает его душу и тело.

Человек не только мыслящее, но и страдающее существо. Даже его мысли имеют телесный облик и, как дети или уродцы, образуют свой фантастический мир, который не сводится к логике и фигурам дискурса. Чтобы выразить свою мысль в дискурсивной форме, нужно избавиться от страдания, которое толкает к молчанию. Напиток расслабляет и расковывает, и пьяница, как медиум, нередко свободно и красиво говорит. Одиноким смертникам за стойкой, за письменным столом потягивают возбуждающие средства, чтобы обострить способность говорить и писать. Сжигая себя, они выражают удивительные мысли и образы. Рюмка вина или чашка кофе, выпитые не для того, чтобы кое-как доползти до дома после отупляющего трудового дня, имеют странный метафизический привкус, они причащают к абсолютному. Поэтому приходится пить и много и часто. В этом есть что-то ностальгическое: обостренному взору пьющего предстает божественный театр, который он стремится описать на бумаге или рассказать в словах.

Есть овраги и болота, сумрачные места в лесу, где укрываются хищники. Нормальный человек должен сторониться их. И все-таки бездна притягивает, манит к себе темный омут. Люди пускаются в опасные предприятия, повинувшись мощному инстинкту смерти, который требует: все или ничего. Но даже люди, пережившие опыт запоя, не могут сообщить что-либо вразумительное об этом могущественном инстинкте. Он символизирует косвенно на разных уровнях; по-разному пишутся драмы тела, души, духа. Поэтому следует научиться читать то, что говорит нам пьющий своим лицом, жестами, манерами, речами и рассуждениями, что выражает абсурдный театр его фантазий и образов.

Не имеющие опыта питья пытаются писать о нем в силу подозрения и зависти; не переживает ли алкоголик нечто вроде того,

что описывал Достоевский: перед припадком падучей наступает особое краткое состояние абсолютной ясности сознания, которое затем сменяется припадком. В этом подозрении раскрывается глубина поражения установкой на мысль. Непрестанное напряжение мозга, сатанинская пляска идей и тяжелый камень в душе от усталости — вот чем отягощен человек, отравляющий свои внутренности алкоголем. Мысль действует как Сирена: сначала заманивает к чужим берегам, а потом уничтожает. Может быть, одной из причин пьянства среди интеллектуалов, помимо комплекса вины, является исихастская установка на мысль: сначала ищут откровения, потом, когда оно становится нестерпимым, — забвения. Это круто. Разве можно без мысли? Можно ли, не разворачивая ментальную драму, просто говорить и писать? Как бы то ни было, часто пьют кофе и алкоголь для стимуляции мышления, от нетерпения и в надежде на откровение, от ожидания легкого пути перевода ментальных состояний в дискурсивную плоскость.

Несомненно и то, что употребление возбуждающих напитков связано с телесностью. Молодой и здоровый человек в сущности не нуждается в алкоголе, он весел, если не испытывает голода или усталости. Однако медики говорят о врожденном пристрастии некоторых личностей к спиртному: дети алкоголиков требуют не молока, а кое-чего покрепче. Наше тело уже не принадлежит нам, оно сформировано культурой, например, древними практиками достижения группового единства при посредстве коллективного опьянения. В современном мире трудно жить трезвым. Не только тираны, палачи, работники боен, интеллектуалы, но и представители мирных, механических, отупляющих душу и тело профессий не могут не пить. Причины пьянства слишком хорошо известны, и не стоит морализировать, проявлять благородный гнев, вообще красиво обличать. Такие речи вызывают лишь чувство удовольствия и удовлетворения, что кто-то протестует и борется с пьянством. На самом деле — это способ замалчивания драмы алкоголизма и быть может лучше всего предоставить слово самим пьяницам; нет, не их подчас патетическим и красивым речам о чем-то возвышенном, а тем, остающимся скрытыми, символам, которые сообщают правду о субъекте. Пьяница, ведущий разрушительный образ жизни, чаще всего умерен и морален в своих речах. Алкоголизм молчалив потому, что не имеет своего дискурса, он — медиум, который сам желает оставаться невидимым. Но мы видим отекавшее лицо, отяжелевшую походку, наконец, белую горячку, и этим некрасивым, неприличным языком говорит сам о себе алкоголик. Сегодня этот язык в за-

гоне: пьяных подбирают и изолируют, больные томятся и умирают в больницах. Современный человек боится языков болезни, смерти, отчаяния. Изгнав правду, он впадает в иллюзии и становится жертвой обмана. Светятся яркие витрины, работают кофейни и рюмочные, герои экранов поглощают спиртное и отправляются на подвиги. Говорят, если закрыть питейные заведения, человечество тут же сойдет с ума. Если так, то почему, и что же нам делать?

С одной стороны, любое живое существо приспособляется к порядку окружающей среды и формируется как открытая система. С другой стороны, постоянные опасности приучают его искать замкнутых пространств, где он чувствует себя в безопасности от ищущего взгляда Другого. Это значимо и для человека на любом уровне его развития. Общественная жизнь требует рационализации чувственности и дисциплины телесности. Сначала это осуществляют палкой и телесным принуждением, затем используют механизм самодисциплины, основанные на чувстве стыда, вины, чести и т.п. Взамен палки применяется изощренная техника вины и покаяния. Греши, но кайся и будешь прощен — такова формула власти. Не удивительно, что существуют институты морали, суда, общественного мнения, реперезентирующие высшие ценности. Но ведь они предполагают другие институты — места греха и преступлений. Стало быть, питейные заведения имеют не только экономическое, но и культурное значение.

Современный человек — гражданин, патриот, исполнитель социальных ролей подвергает свое тело жестокой перегрузке. Он находится в тисках жестких условностей: манеры, жесты, позы, речи, взгляды — все жестко кодировано и регламентировано. При этом чувствительность интенсифицирована столь значительно, что хмурый взгляд начальника ввергает подчиненного в страх и трепет. Лучше бы он меня побил, думает иная дама, испытывающая бесконечные поучения супруга, страдающая от его маниакальной чистоплотности, педантичности, аккуратности и т.п. Как можно скорее и дальше бежать от невыносимого бремени семейных и общественных обязанностей, думает мужчина, страдающий от необходимости надзирать и наказывать. Наше тело, онемевшее от страданий, ищет выхода: оно учится либо унижать другого, либо испытывать наслаждение от собственных унижений.

Раб, вырвавшийся на свободу, вероятно, был по-настоящему счастлив и предавался необузданным удовольствиям. Сегодня, когда телесное насилие уступило место иным формам принуждения, основанным на внутренней самодисциплине, только притупив бдительность внутреннего цензора, человек может стать рас-

кованным. Не с этим ли связано все усиливающееся потребление алкоголя; из праздничного пьянство становится повседневным.

Пьянство как форма протеста и обретения внутреннего освобождения реализуется через общественные институты. С одной стороны, оно вызвано спонтанным возмущением тела и психики индивида против внутренней саморепрессии; с другой — специально культивируется как форма «выпуска пара», как часть стратегии власти, инкарнирующей виновность. Пристрастие к кофе и алкоголю — это не личное, а серьезное общественное дело, которое никоим образом не может быть пущено на самотек. Пьяницы и наркоманы могут оказаться социально опасными, и поэтому их пороки хотя и искусственно прививаются, тем не менее обставляются различными защитными и нейтрализующими механизмами; порядок возникает и там, где, казалось бы, его не может быть.

Прежде чем опуститься до питейных заведений, человек получает сначала домашнее, а потом и общественное воспитание. Уже в детстве он попадает в первый круг страданий, и тяжелый сапог порядка и дисциплины безжалостно топчет буйную поросль желаний и влечений. При этом они не подавляются, а скорее извращаются, чтобы было за что осуждать и наказывать. Эти круги будут повторяться: сначала родители и няни, потом педагоги и воспитатели, затем духовные наставники и, наконец, врачи затеют слежку, станут применять все более изощренную технику признаний, осуждать желания и одновременно производить их. Это еще не Голгофа. Она — в самосуде и самонаказании. Несчастье ребенка — в том, что его репрессируют взрослые, взрослого — в том, что он осуждает сам себя. Но необходимо, чтобы было за что судить. Пьянство как раз и выступает как одна из ролей азартной и большой игры греха и покаяния. В чем сегодня человек может покаяться сам себе, своим близким, окружающим и, наконец, компетентным органам? Когда нет возможности согрешить, то нет возможности и покаяться. Чтобы подвергнуться процедуре признания, необходимо совершать нечто предосудительное. Поэтому трактовка пьянства как протеста против нестерпимых оков цивилизации вызывает сомнения. Пьяница чем-то подобен порнозвезде, от которой публика ждет вполне определенного образа жизни. Сегодня сила влечений у людей катастрофически убывает, и это сильно беспокоит психиатров: с исчезновением фрейдистских типов им грозит безработица. Поэтому приходится прибегать к алкоголю и медикаментозным средствам для стимуляции влечений, в борьбе с которыми власть может доказать свою необходимость.

Пить и напиваться — это не значит освободиться от оков цивилизации и власти. Бегство в рюмочную мало похоже на попытку животного укрыться в каком-либо укромном месте. Российские люди, в отличие от западных, почти не способны пить в одиночку. Одиночка — это крайняя степень отчаяния, это решимость построить мир без Другого. У нас редко увидишь в кабаке подчеркнуто отчужденного человека, уставившегося застывшим взором в рюмку водки; напротив, тут царит общее оживление, разговор; здесь, как в бане, старшие и младшие, начальники и подчиненные заняты обсуждением сути дела, приобщением к истине. Кофейни и рюмочные — это институты коммуникации.

\*\*\*

Кофейни и рюмочные на первый взгляд кажутся вне— и даже антиинституциональными структурами, где возникает не просто гражданское общество (*Gesellschaft*), но духовная общность (*Gemeinschaft*). Однако питейные заведения — это все-таки не молитвенный дом. Да, в них валом валит народ, который досрочно выполнил трудовое задание и сохранил остаток энтузиазма, который жаждет общения и обсуждения злободневных проблем. Можно допустить, что это зона психической эмансипации, где собутельники выполняют по очереди роли пациентов и терапевтов. Однако, если имеет место признание, а вместе с ним покаяние, то вряд ли можно говорить об эмансипации.

Питейные заведения необходимы не только для общественной, но и для семейной жизни. Любовь молчалива и безъязыка. Влюбленные только и могут заверять: я тебя люблю и спрашивать: ты любишь меня? Это довольно скучно; любовь — слишком ненадежное основание для общественной жизни и поддержки семьи. Поэтому она реализуется за счет различных норм, правил, гарантий и т.п. Цивилизуя отношения браком, люди могут получать изощренные наслаждения из разнообразных семейных игр: сначала мужчина приходит поздно и навеселе, зато утром берет верх женщина, укрепляющая свою власть испытанным механизмом признания вины: где был, с кем, на какие средства. Парадоксальным образом такая игра вместе с соответствующим дискурсом и его фигурами только укрепляет семейную жизнь.

Необходимо освободиться от чисто негативной оценки рюмочных, кофейен и прочих питейных заведений. Все борются с кабаками, шинками и забегаловками как местами, где расположен земной



ад, их отвергают как нечто нецивилизованное и бездуховное. На самом деле это не так, и история питейных заведений обнаруживает их цивилизационный характер и важные последствия в преобразовании человеческого бытия.

История питейных заведений тесно связана с городской жизнью с переходом от публичности к приватности. Наряду с театрами, салонами, клубами, рюмочные и кофейни выступают зонами функционирования частных интересов граждан, развития человеческой индивидуальности. Индивидуальность не является чем-то врожденным или естественно данным; она сравнительно поздний продукт цивилизации, формирующийся на основе специфических институтов и фигур дискурса. Человек всегда идентифицирует себя с чем-то внеличным: с предками, социальной группой, нацией, родиной. Дама, терпеливо просиживающая часы за макияжем, подчинена Моде. Солдат, встающий под пули, отождествляет себя с безумным и храбрым полководцем, защитником Отечества. Без такой идентификации общественная жизнь была бы невозможна. Даже если допустить, что она насильственно интегрируется интересами власти и богатства, то необходимым условием ее сохранения является наличие у населения любви и признания социальных норм как своих собственных. В традиционных обществах идентификация имеет насильственно-принудительный характер и реализуется не на уровне рассуждений, а — форм жизни: человек одевается, поступает, говорит и т.п. не как захочет, а как требуют нормы его сословия. Это не мы проживаем жизнь, а она проживает нас.

Наше индивидуальное Я реализуется не в нарциссическом самолюбии, садистской самореализации, инфантильных грезах и иллюзиях, а в коммуникации с Другим, в ходе которой выдвигается и отвоевывается право на индивидуальность. Первоначальной формой коммуникации, где могла быть признанной индивидуальность, где субъект и объект могли быть связанными отношениями любви и нравственного признания, являлась семейная жизнь. Именно дом и семья выступают первоначально пространством реализации приватности в экономическом, социальном и психическом аспектах. Не случайно все поздние попытки эмансипации так или иначе воспроизводят или культивируют семейно-родственные связи любви, дружбы, доверия, сердечности и т.п. Религиозные братства, фаланстеры утопистов, разнообразные современные формы группового единства так или иначе опираются на этос семьи.

История дома, жилища как цивилизационных форм изучена достаточно подробно. Ценность домашнего и приватного была осознана

в ходе сравнения с тотальными формами публичной жизни Средних веков. Историки архитектуры прежде всего фиксируют существенные особенности организации пространства жилища: замок, дворец с их проходными комнатами открывают, демонстрируют все, даже интимные формы жизни. Не только праздник, но и повседневность были строго ранжированы и подчинены высшему порядку, иерархии категориально систематизированных грехов и добродетелей. Выход короля в окружении подданных, публичная казнь, праздник — это не частные, а общественные акты, демонстрирующие Власть. Точно так же посетители питейных заведений репрезентировали мир зла и дьявольских соблазнов. Если кабаки и шинок — это зоны протеста, то и они организованы социальной машиной, которая задает фигуры не только судьи, но и преступника. Не в этой ли средневековой форме функционируют наши «Слоны» и «Сайгоны»: неопрятные, заросшие личности производятся специально для того, чтобы на них можно было указать пальцем, как на нечто такое, что ожидает каждого, кто сопротивляется Власти.

Как же осуществляется выход из азартной и вместе с тем уныло-однообразной игры греха и покаяния? По мере расширения ткани общественных взаимодействий, опосредования личного принуждения центрами власти, институализирующими корпус юридических норм, по мере вхождения в городскую жизнь происходят существенные изменения форм жизни. Меняется роль и функции питейных заведений: из значных мест и притонов они становятся своеобразными институтами коммуникации представителей разных сословий, обсуждающих политические проблемы в связи с личными, теоретические — в связи со смысложизненными. Здесь разворачиваются дискуссии на разнообразные темы, циркулируют новости, оцениваются новинки литературы и искусства, словом, формируется нечто вроде общественного мнения, к которому вынуждены прислушиваться политики и газетчики. В этих заведениях обитают не только представители общественного дискурса, но и осведомители, репортеры, выполняющие роль важного передаточного звена между властью и независимым общественным мнением.

Что такое публика, общественность? Это не толпа или масса, не собрание верующих или представителей гильдии, стимулирующих групповое единство горячительными напитками. Публика обычно ассоциируется с художественной литературой, выставками, театрами, концертами; именно она читает, смотрит, слушает и вместе с тем обсуждает произведения искусства. Именно ее признания ищет художник, и это обстоятельство определяет специфику литератур-

ного дискурса, который в форме романа описывает и моделирует частную жизнь.

Публика и общественность — это нечто противоположное как интимному, так и тайному, придворному. Она формирует независимое общественное мнение, несовпадающее с официальной идеологией. Складывающаяся на почве обсуждения и отстаивания частных интересов, она формирует не столько индивидуальное знание, сколько общий здравый смысл. Ее важное назначение — быть посредником между стратегическими ориентациями власти, экономики, политики, права и жизненными ценностями людей. Благодаря ей, власть становится связанной справедливостью, а нравственные нормы обретают силу общественных установлений, которые не может игнорировать господствующая группа. На основе развития публики и открытого дискурса, соединяющего частное и общественное, получает выражение и индивидуальность. Античное и средневековое общества не дают достаточно эффективных возможностей для реализации индивидуального Я. Даже нравственные поучения поздних античных авторов, исповеди и покаяния христианских святых интимны и психологичны скорее по форме, чем по содержанию, ибо они направлены к трансцендентному, а не к имманентному, ориентируются на исполнение космических или божественных ценностей. Конечно, познающее, моральное, юридическое и другие Я философии Нового времени — это тоже абстрактные субъекты культуры, однако человеческое содержание получает благодаря им гораздо большее значение, чем в прежних онтологических моделях. Особого прогресса выражения индивидуального достигает буржуазный роман: «Новая Элоиза», «Исповедь» Руссо, «Памела» Ричардсона, «Кларисса» Грандиссона и др. сочинения, написанные в форме писем, выражают принципиально новый уровень становления интимного личностного мира. Пространство для него было создано вне собственно художественного процесса: газеты и журналы, выставки и концерты, а также места собрания обсуждающей новинки искусства публики — кофейни и салоны — все это важные условия возможности становления нового дискурса, вне которого индивидуальность не могла находить себе выражения и оставалась в сфере умолчания, захватывая неясные грезы и фантазии человека.

Реализация индивидуальности по-прежнему связана с пространством дома и семьи. Принцип: мой дом — моя крепость, означает, что у себя дома человек сбрасывает официальную маску и обретает человеческое лицо. Однако в процессе цивилизации государство делает семью объектом политической манипуляции. Семья издавна

строилась на основе совместного владения собственностью, скреплялась договором и гарантировалась правом. Частное — это привилегированное, отдельное от общества, отгороженная от других собственность. Отсюда глава семьи — отец, деспот, владелец богатства, репрезентирующий не личные, а семейные блага и привилегии. В буржуазном обществе происходит разделение: власть объективируется в виде формально-всеобщих законов, а дом и семья приватизируются. При этом товарное хозяйство перемещается из домашней сферы в общественную, что приводит к трансформации части хозяйственного этоса в легитимированную форму права. Напротив, сфера интимных отношений высвобождается и составляет основу семейной жизни. Политэкономия и психология становятся наиболее значимыми науками в буржуазном обществе. В связи с этими процессами происходит ускоренное формирование менталитета, основанного на интенсификации романтических чувств. Манеры хорошего общества переносятся из публичной сферы в приватную, дисциплинируют не только внешность и поведение, но и переживания, чувства людей. Важную роль в этом выполняет литература, моделирующая на основе переработки рыцарского этоса новый демократичный и более душевный стиль жизни.

С середины XVII в. европейские города интенсивно открывают кофейни. Они одновременно становятся общественными читальнями. Здесь собирается публика, свободная от сословных ограничений и одинаково горячо обсуждающая проблемы науки и политики, философии и искусства. Эти дискуссии позволяют иметь и выражать собственное мнение, которое получает общественное признание с точки зрения здравого смысла. Публика довольствуется бесспорным, она устраняет монополию на истину и ориентируется на жизненные ценности. Кофейни и клубы, салоны и читальни становятся инструментом повышения культурного уровня населения, средством распространения информации, а также общественным форумом оценок, с которыми власть уже не может не считаться. Бесчисленные памфлеты, литературные, философские и даже научные сочинения пишутся с учетом того, что будут обсуждаться не только в закрытых учреждениях, но и в собраниях дилетантов и профанов. Это обстоятельство заставляет развивать логическое обоснование, риторику и аргументацию дискурса. Формируется фигура критика, который также не признает привилегированных инстанций, а опирается на рассудок и здравый смысл. Все это выступает мощным рычагом просвещения и эмансипации от теологических и политических давлений со стороны власти.

\*\*\*

В процессе развития цивилизации кофейные и рюмочные выделяются от специально создаваемых учреждений для производства грехов, от разного рода злчных мест, куда можно скрыться от жестких общественных норм и предаваться естественным или неестественным удовольствиям. В какой-то мере они становятся зонами коммуникации, столкновения высокого и профанного, научного и практического, политического и жизненного, человеческого, культурного и обыденного. Притоны и прочие антиобщественные заведения — это структуры, поддерживающие репрессивность власти, которая нуждается в образе врага. Рюмочные и кофейни становятся легитимированными местами обитания публики, которая вырабатывает здравый смысл и отстаивает жизненные ценности. Она отличается от толпы, которая повинуетя нерациональным палеосимволическим структурам и кодам, ибо подвергает сомнению и рефлексии те или иные мифологемы власти. В кофейнях и рюмочных формируются эффективные противовесы власти и не только в форме критики официальной идеологии, обсуждения принимаемых законов, но и в форме шуток, анекдотов, юмора, нейтрализующих серьезность, которой требует власть, снимающих психологическую перегрузку, возникающую в процессе общения в официальных местах.

Властные структуры, институты и организации — это формы реализации насилия, одетые в цивилизованные одежды прав, законов, норм и постановлений. Они вырастают на соответствующей экономической и политической почве и до некоторой степени противоречат историческим традициям жизненного мира и общечеловеческим ценностям, выработанным в процессе исторического выживания. Власть и бюрократия опираются на инструментальные, целерациональные действия, определяемые стратегическими установками экономики. В социальной машине человек — винтик, его отчуждение состоит не только в том, что он выполняет чуждые его человеческим стремлениям роли, но и в том, что продукты его труда выступают одновременно средствами закабаления. Создавая науку и технику как средства облегчения жизни, люди попали под власть машинной цивилизации, и теперь она требует такого человека, который бы соответствовал уровню современной технологии. Даже политика оторвана от человеческих ценностей, и взамен вождей, которые единолично принимали решения, преследовали прежде всего собственную выгоду, сегодня мы имеем руководителей, действующих на основе экспертных решений и рекомендаций специалистов. Но эти решения, кажущиеся объективными, на самом

деле определяются внешней логикой социально-экономической машины. Изменилась и структура власти. С исчезновением крупных центров ее монополизации во главе с монархом, она стала невидимой; сегодня невозможно указать на нечто, как субъект власти, никто не принимает единоличных ответственных решений или репрессивных действий. Став невидимой и анонимной, власть оказалась более эффективной и всепроникающей. Парадокс: с одной стороны, нельзя ее увидеть, нельзя узурпировать и объявить себя ее представителем; с другой стороны, буквально все зоны человеческого бытия маркированы, ранжированы, кодифицированы так, что не оставляют свободы даже выбора. Исчезновение репрессивных органов, снижение роли негативных санкций — это объективный факт, не создающий однако даже иллюзии либерализации власти. Исполняемая небрежно, движущаяся со скрипом через пень-колоду, она от этого становится лишь более неуловимой. Любой революционный наскок против нее неэффективен, ибо приводит лишь к смене игроков, которые борются за приоритет, не меняя правил.

Если власть — это цивилизация повседневности, привнесение порядка во все жизненные практики от труда до секса, то что значит протестовать против нее. Раньше революционеры выступали от лица самой справедливости, хотя критиковали монархов всего лишь за нарушение «естественного» права, за личные злоупотребления или неумелые действия. Противники чистой власти идентифицировали ее с идеологией и ставили задачу ее опровержения. В принципе эти задачи можно считать выполненными: уже нет вождей, управляющих государством как собственным подворьем, распались великие идеологии, разделяющие людей на противоположные лагеря. Какова стратегия и тактика человеческой эмансипации сегодня?

Не только вечером, после трудового дня, но и днем улицы больших европейских городов заполнены празднующими людьми, часть которых заглядывает в кофейни, а другая — в рюмочные. Сказать, что это и есть современный способ эмансипации было бы оскорблением для великих революционеров прошлого, предательством идеи Свободы и Справедливости. И все-таки это приходится сделать, несмотря на уважение и почтение к историческим свершениям прошлого. И дело не в том, что раньше за свободу проливали кровь, а сегодня лишь вино и воду. На самом деле последствия повсеместного открытия кофеен и рюмочных более значительны, чем обычно думают. Поистине все великое приходит на голубиных лапках, т.е. неслышно. Прежде всего они задают иной образ

жизни; старики осуждают молодежь за «тунеядство», развязные манеры, неопрятную внешность и т.п., но это и есть эффективные формы протеста. Например, известно, что акция декабристов не удалась, но менее известно, что своими эпатазирующими поступками, манерами, речами, образом жизни они существенно изменили российский менталитет и тем самым подготовили либерализацию властных структур. И современная молодежь, испытывающая скуку от официоза, неучаствующая в борьбе за власть, манкирующая трудом, учебой, наукой, осуществляет своеобразную христианскую революцию против абсолютных ценностей труда, власти, богатства, закона и т.п. В результате «недеяния» образуется свободная экологическая ниша, которая постепенно заполняется новыми жизненными ценностями: разговорами, чтением, объединением в небольшие общины по интересам, производством текстов в виде стихов, манифестов, непонятных литературных сочинений и т.п. Конечно, новации молодых содержат угрозу традиции, и чтобы не распалась связь времен, гетерогенные дискурсы поколений должны коммуницировать между собой.

В связи с изменением форм власти, меняются и формы эмансипации. Либерализация экономической эксплуатации и политического принуждения, реализация власти в форме рекомендаций рационального образа жизни, даваемых специалистами, распространяемых рекламой и прессой, развитие массовой культуры, моделирующей переживания и чувства людей — все это требует ответной реакции со стороны широкой общественности, культивирующей традиционные ценности жизненного мира. Научно-техническая культура и ценности духовного порядка нуждаются в сохранении и защите. Сегодня наука стала инструментом власти, средством манипуляции природными и человеческими ресурсами. Не свободен от нее и художественный дискурс, который тематизирует и регламентирует сферу интимных душевных переживаний. Стихийная реакция общественности проявляется в антивоенных движениях, в опасениях антигуманных последствий научно-технического прогресса, в поисках иных форм разума, не связанного с технической целерациональностью. Задача философии состоит во внесении элемента рефлексии в эти стихийные формы эмансипации, в коммуникации различных групп общественности; в историческом научении на опыте прошлого, в соединении научно-технической культуры с ценностями жизненного мира.

Если почвой философии является свободная от давлений власти общественность, то она должна участвовать в процессе ее форми-

рования и не только с кафедры, но и в местах обыденного общения. Сегодня мы сталкиваемся с тем странным обстоятельством, что за прошедший период философами не было не то что опубликовано, но и написано ничего значительного. Такая несправедливая оценка вызвана тем, что профессиональная философия перестала быть учителем жизни и не дает прямых ответов на вопросы о смысле человеческого существования. То, что философия избавляется от пророческих функций — это очень важный акт ее эмансипации. Да, сегодня нужны люди, способные дать советы как жить спокойно и счастливо. Но наряду с такими инструментальными рецептами необходимы фундаментальные исследования о том, как понимаются сегодня счастье и спокойствие, т.е. обсуждение таких предпосылок, в рамках которых возможны как вопросы, так и ответы. Точно также обстоит дело с научными, технологическими и политическими исследованиями. Они осуществляются узкими специалистами, которые уже не понимают языка даже своих коллег, работающих в смежных областях. Чтобы профессиональные исследования и размышления профанов о жизненных ценностях, обеспечивающих существование, не противоречили друг другу, необходима коммуникация в структурах общественности, и для этого могли бы быть шире использованы разного рода популярные издания. Однако для жизни необходима коммуникация не только текстов, но и людей, ибо живое общение выступает единственно возможным способом сохранения и развития культуры. Культура и образование не сводятся к передаче информации, а предполагают формирование личностного мира — вкуса, такта, манер, переживаний, духовного опыта, которые передаются специфическим способом наставлений и поучений, обращенных к душе.

Таким обращениям не место в аудиториях и они реализуются по-иному. Когда коллега по работе с сожалением говорит: мы с тобой ни разу не посидели, он сожалеет о чем-то странном. Ну хорошо, зашли и посидели, но ведь ничего значительного сказано не было. Да, возникла некая душевность, проявлена сопричастность к высоким ценностям нравственной справедливости, но какие последствия имело все это, рационально непостижимо.

Может быть, кофейни и рюмочные выступают лишь своеобразными заповедниками, где сохраняются и воспроизводятся человеческие душевные чувства добра, любви, прощения, доверия, нравственной солидарности. Здесь собираются люди, сбросившие, хотя бы на миг, ролевые обязанности. При этом они не просто «заливают за галстук» и тем самым разрушают своим обликом, не-



брежностью, речью официальные требования, но и осуществляют коррекцию своего внутреннего мира, избавляясь от страха уронить себя в глазах окружающих. В зонах, непросматриваемых начальством или семейным деспотом, люди могут говорить по-человечески, а алкоголь развязывает язык и освобождает от жесткой самоцензуры. Даже если, как это часто бывает у нас, речь идет о работе, то она служит инструментом рефлексии и критики существующего положения дел. Здесь высмеиваются и отвергаются узкие догмы, закостеневшие предрассудки; здесь формируется неангажированный дискурс свободной общественности, нейтрализующий ложь и идеологические aberrации; здесь освобождаются душевные чувства и берут верх жизненные ценности.

Кофейни и рюмочные непреодолимы, попытка их закрытия вызвала бы непредсказуемые последствия и всеобщий протест. И не только оттого, что они являются эффективным способом снятия микрострессов. Эти заведения выполняют позитивные функции организации свободной общественности, ее сомнений и интересов, ценностей и установок. Власть держит людей в состоянии страха или серьезности, требует ответственности, точности и пунктуальности. В питейных заведениях царят веселье и шутки субъектов, сбросивших узы дисциплины и угодливости. И хотя в реальности они чаще всего выступают лишь дополнением и продолжением присутствия, местами проклятий и озлобленности угнетенных людей, в идеале они могут стать зонами обитания свободной от принуждения общественности, в рамках которой ученый и профан, мудрец и гуляка, политический деятель и любитель анекдотов могли бы совместно обсуждать, корректировать и планировать стратегические ориентации развития, творить новые формы жизни.

© Б. Марков, 1993

## ГОРОД-ИСПЫТАНИЕ

*Георгий Тульчинский*

То, что этот город стал Санкт-Петербургом — новая реальность, требующая не столько привыкания, сколько осмысления. Возврат ли это? И возможен ли простой возврат? Ведь город прошел конкретный исторический путь и сюжет этого пути сказался не только в «материи» реального города — его размерах, планировке, зданиях и т.д., но и в духовном содержании его имени. Разве не парадокс? Ведь имена собственные не имеют смысла — они либо есть, либо их просто нет. А у этого города имя всегда не просто имело смысл, а светилось и святилось всегда. И самое главное — этот смысл развивался. Не имена, а смысл! Смена имен лишь отражала это развитие.

Лично я уже давно поймал себя на ощущении — живу в городе без названия. Не то, чтобы у него не было имени — как раз имен-то даже переизбыток. Но ни одно из них, кроме, пожалуй, сленгового «Питер» не может быть отнесено к городу в целом — как во времени (истории), так даже в его пространстве. Город (назовем его простоты ради — П.) постоянно уходит от своего имени, уклоняется от идентификации, предпочитая быть то ли инкогнито, то ли самозванцем.

Такое впечатление, что имеется нечто, живущее своей отдельной духовной жизнью. Что это? Миф? «Душа»? Идея города? Ясно, что нечто нематериальное, способное, тем не менее, менять понимание, осмысление и восприятие материальной — ландшафтной и архитектурной — среды города.

### Город-идея

П. и возник-то как город-миф, идея. Речь идет именно об идее, о смысле, о духовной ценности, когда город — не только и не столько предмет осмысления, сколько средство. Он связан с глубинными вопросами и смыслами российской истории и культуры, национального самосознания, играет особую роль в их становлении. Своеобразие этой идеи в ее особой страстности, соприкасаясь с нею, человек попадает в поле исключительного духовного напряжения, которое выдерживает далеко не каждый.

Эта идея пропитывает всю российскую культуру последних трех столетий. Поэтому все, что дальше будет говориться о ее содержа-

нии, опирается на искусство этого периода (прежде всего — литературу), легко распознаваемо и узнаваемо. Более того, именно в этом материале идея П. поддается четкой периодизации. Первый период — с основания до конца первой четверти XIX в. — «буря и натиск» реализации воли бесноватого императора (или великого реформатора). Второй период — осмысление этого натиска, его плодов и результатов, основание не П., а темы П. — связан прежде всего с творчеством А.С.Пушкина (в «Медном всаднике», например, выражены и основное содержание идеи П. и ключ к его пониманию), Н.В.Гоголя («Петербургские повести»). Третий период — зрелая идея, осознанная мифология — Некрасов, Герцен, Белинский, Ап.Григорьев, Одоевский и, разумеется — Достоевский (как ранний 40-х годов, так и 60-70-х, когда тема П. достигла пика своего развития) Четвертый период — осознание (прежде всего, в творчестве А.Блока, А.Белого, а также Ф.Сологуба, Д.Мережковского, З.Гиппиус, Вяч.Иванова и др.) роли темы и идеи П., сознательное использование ее, отдельных ее фрагментов. Пятый период — свидетельство конца и формирование памяти о теме (Ахматова, Мандельштам, а также Зошенко, Скалдин...). Начиная с 20-х годов — период закрытия темы — Пильняк, Замятин, но прежде всего — К.Вагинов, «гробовых дел мастер», спевший свою «Козлиной песнью» отходную П. и его интеллигенции. Последующий период — время все большего расхождения идеи П. и его реальной жизни, превращение идеи в явление чисто культурно-историческое, отзвук прошлого, память традиции, факт словесности (И.Бродский с его реминисценциями, Н.Катерли с ее старушками, «чудовищами» и т.п.). Но о развитии какой идеи идет речь?

#### Эксцентричная утопия

П. возник и сразу привлек внимание как весьма эксцентричная столица. Во всех смыслах эксцентричности. Как столица на самом краю молодой империи, ее резко смещенный центр. В истории это обычно выглядит жестом, знаком, с одной стороны, дальнейшей экспансии (теперь здесь будет новый центр), с другой стороны — противопоставления традиции, «концентрической столице, каковой в России всегда была и осталась Москва.

И с момента основания П. — бездушный, казенный, казарменный, официозный, застегнутый на все пуговицы, неестественный, абстрактный, неуютный, вымороченный — противопоставляется Москве — душевной, семейно-интимной, уютной, расхристанной,

конкретной, естественной. В Москве живут как принято, а в П. — как должно. Москва — домоседка, тыл России, ее двор, разрослась сама и ни на что не похожа. П. — деятелен, активен, фасад России, нарочит, похож на все европейские столицы сразу и в отдельности. Москва — женского рода, в ней все невесты и все купчихи. П. — мужского рода, в нем все женихи и все чиновники. Основная единица Москвы — дом, она выросла домами, которые раньше любой улицы. Отсюда и множество тупиков в ней. В Москве и грабят-то преимущественно в этих тупиках. В П. основная единица — площадь, улицы раньше домов, каждый переулок «хочет быть проспектом» и даже грабят в нем на площадях.

От эксцентричности-смещенности и эксцентричности-маскарадности перевернутость новой столицы. Более того, столица эта возникла на краю русской ойкумены, в краю финских болот, на границе мира и света. П. — город потусторонний. Отсюда и особый эсхатологизм П., тема конца света в отдельно взятом городе. Это город, которому неоднократно предсказывался конец, причем от водной стихии. «Петербургу быть пусту». В наши дни добавилась еще и буквальная экс-центричность: город-экс-центр, бывший центр, «великий город с областной судьбой». А тут еще дамба!

Это город — воплощенная утопия. Как известно, у-топия — это то, чего нигде нет. Но не значит, что быть не может — и вот есть П. А поскольку город связан с петровскими реформами и личностью царя-реформатора, постольку и вся противоречивость их оценок переносится и на город. Он и центр зла и преступлений, символ народных страданий, антигуманного насилия, схем властной воли, историческая ошибка Петра и — торжество разума, гения Петра, открывшего новые горизонты российской жизни и культуры, символ особой красоты рационального устройства жизни, идеальный город, город-идея. Согласно Белинскому, П. оскорбляет в человеке все святое, но только в П. человек может узнать себя. Герцен любил П., так как тот заставил его страдать и мучиться до отчаяния, вызывая всегда состояние физической и нравственной лихорадки. А для К.Аксакова первое условие освобождения в себе чувства народности — возненавидеть П. всем сердцем.

#### Напряжения и наваждения

Неестественный, искусственный, нарочитый город. Поэтому он весь соткан из противоречий и напряжений. Прежде всего — напряженного противостояния природной стихии и культуры, естес-

твенной и культурной среды. Но и в рамках каждой из них — напряженные противостояния.

Природа, естество, стихии П. — вода, болото, дождь, ветер, ночь, слякоть... Прежде всего — вода, не только собственно вода как Нева, каналы, залив. Небо — в тучах, в воздухе — дождь, морось (знаменитая питерская «моросявка»), на земле — слякоть, болото, топь. Причем, эта природная среда двояка: с одной стороны — снег, дождь, тьма, мрак, холод, духота, наводнения — одним словом — темная стихия; с другой — солнце, закаты, гладь, взморье, прохлада, свежесть, просветленное inferнальное небо (даже акварелисты никак не могут «поймать» питерское небо), прозрачность и «дальновидение» (в иные дни горизонт в П. раздвигается до 6 километров). белые ночи. Природа П., с одной стороны — гнилая, темная, крошечная, сырая стихия. С другой — светла и возвышенна.

Культурная среда города тоже парадоксальна. Темные, сырые комнаты-гробы, дворы-колодцы, канавы, вонь, теснота, подслушивание. И — дворцовые фасады, проспекты, площади, набережные, простор. И все эти противостояния — с почти мгновенной сменой позиции. Из полуподвала и двора-колодца — на набережную. Только что снег, мрак и почти сразу — ослепительное солнце.

Личное воспоминание. Летел из Еревана в П. Самолет резко вверх вылетает из Араратской долины и низко летит над Большим Кавказским хребтом. Совсем близко — острые вершины, до дна ясно и четко видны ущелья. Оплывшая сахарная голова Эльбруса, Казбек. Даже от Кубани на горизонте видны Арарат и Арагац. За Кубанью землю закрыла плотная сплошная облачность. Внизу — снежная белизна, вверху — голубизна, переходящая в зените в слепящую тьму, на горизонте — кавказские вершины. До самого П. настроение возвышенное, горнее. Подлетев к П., самолет пошел на снижение, вошел в ослепительную белизну, которая оказалась серой хмарью, самолет долго-долго пробивался сквозь нее, вывалился из нее почти у самой земли и шлепнулся в слякоть. Выхожу на трап — дождь, стылый ветер из-под низких туч, косой свет, а я знаю, что там, наверху, все не так, иначе. И неделю, наверное, ходил с ощущением «второго неба».

Жизненная среда в П. — критическая для существования человека. И не в том дело, что «Черный вечер. Белый снег. Ветер, ветер! На ногах не стоит человек.» То ничего не видно, тьма крошечная, угнетенное и подавленное состояние, то видать во все концы, беспредельный простор, свежесть и легкость дыхания. П. — самый крупный город на 60-й параллели, в зоне, как говорят специали-

ты, критической для человеческой психики и способствующей развитию неврозов и «шаманского комплекса». Крайнее напряжение психики: ума и души. Границы существования, сон, бред, лихорадка, границы этого мира и потустороннего мира, иногo. Все двойится, отражается в воде и зеркальных стеклах, миражи, двойники, призраки, обилие легенд, странных историй, сфинксы, грифоны... Дьявольский город. Искушение разума и искушение разумом. Колыбель трех революций. Солженицынское — «город на болоте, где не сеют и не пахут, но белее белого едят, а революции происходят от того, что черный хлеб есть, но белого не привезли» — зло, но и справедливо.

Мир П. замкнут в человеке, а человек замкнут в себе, в чахоточной лихорадке, отчаянной рефлексии поиска смысла существования и — духовного самоуничтожения. П. — место, если не центр, поединка космических сил в человеческой душе. Человек то замкнут тьмой в самом себе, то ему не скрыться в этом «просторе меж небом и Невой», просторе «бытия-под-взглядом». И в том, и в другом случае он безуютно и дискомфортно один на один с миром. Ужас жизни. На лицах тоска и безысходность. Еще одно личное впечатление. Был в командировке в Туле. Все замечательно, люди хорошие, но чего-то не хватало. Понял — чего, только выйдя с Московского вокзала — питерских унылых лиц, по-родному аде-ноидных и насморочных.

Шутки шутками, а смертность в П. всегда была одной из наивысших в России. В 1872 г., например, на 20791 рождение приходилось 29912 смертей. Население увеличивалось не за счет естественного прироста, а за счет приезжих. Соотношение мужчин и женщин до 1917 года доходило до пропорции 70 процентов к 30. Проституция, самоубийства в П. традиционно превышали среднероссийские на 40 процентов.

Город-испытание. «Белые ночи» — название повести Достоевского, ставшее обозначением городской реалии: одновременно научным термином и культурным символом. Но, и Достоевский имел это в виду, «белые ночи» — вид испытания крепости духа будущего рыцаря.

Город святого Петра или святой город Петра?

П. противостоит Москве так же и как еще один «Рим» — «четвертый», как еще одна столица христианской империи. Причем, с апелляцией к наследию собственно Рима, через головы Византии

и Москвы — «римов» второго и третьего. Минуя их, как наследник Рима первого. Как прочесть «Санкт-Петербург» (Питерс бурх)? Город св. Петра или св. город Петра? На первый взгляд, несомненно — первое. А какого Петра? Первоапостола, первого Папы Римского? Или императора? Вопрос не лукав. В названии заложена апелляция не к основателю (лишь как намек и ассоциация), а к апостолу Петру, то есть — к Риму.

Это подтверждает и герб П. Два скрещенных якоря на нем. Лапами вверх! Но якоря (и на гербах тоже) всегда располагаются лапами вниз. Герб П. выглядит геральдической и морской бессмыслицей, но только если не знать, что он — прямая цитата герба Ватикана, на котором изображены скрещенные бородками вверх ключи, ключи от рая, хранителем которых является св.Петр. В обоих случаях — ключи, только одни — от царствия небесного, другие — от «парадиза» земного. П. как морской и речной порт давал ключи к европейской цивилизации — петровскому представлению о «парадизе». И именно из П. исходили российские революции — попытки утвердить утопические представления об установлении царствия небесного на земле, в отдельно взятой стране.

Св.Петр, однако, довольно быстро ушел из смысловых ассоциаций названия города. Особенно из обыденного сознания. Культ Петра-апостола перешел на Петра-императора. (Недаром так шокирует предложенная Солженициным адекватная русификация имени города — Святопетровск.) Намек и ассоциация победили. Символ этого смещения — переход функций главного собора имперской столицы от Петропавловского к Исаакиевскому, освященному в честь Исаакия Далматинского в день рождения Петра I. Эта тенденция закрепилась в дальнейших переименованиях города: сначала в Петербург, а затем в Петроград. Город стал градом императора Петра, Петрополем. Поэтому возвращение городу исторического имени придает последнему самозванческие претензии, бесовский характер. Кто свят? Христианский святой? Император-основатель? Сам город?

Безблагодатная святость — намек, а фактически культ Петра I — закрепившаяся в череде переименований, а главное — в архетипическом (коллективном бессознательном) осмыслении, перешла в культ города — парадиза, культ центра, сокровищницы культуры. И что святее — основатель или его детище? «Святость» обоих безблагодатна, амбивалентна к добру и злу. Что и нашло свое логическое завершение в переименовании города именем великого самозванца, именем его партийной клички.

### Крепость гнилого камня

Но это и город Петра — камня. Первоапостол Симон-Петр получил свое второе имя как символ крепости. Петр — камень, наука о камнях так и называется — петрография. Бурх — крепость. Санкт Питерс бурх — святая каменная крепость? Крепость святого камня?

П. — каменный город. Но его камень — не скала, неподвижная твердь и опора, а нечто зыбкое, камень на болоте. По финской легенде, приводимой Одоевским, при строительстве города закладные камни уходили и уходили в топь, пока Петр не простер ладонь, на которой потом и был выстроен город. Ладонь потом была убрана, а город остался. Город без фундамента, без основания. Его камень — подвижен. Недаром Медный всадник столь активен у Пушкина и у Белого. Да и сама скала для него «пришла» на болотистый берег и взметнулась застывшей волной.

Медный всадник заслуживает особого разговора. Простая композиция: скала, змея на ней попирающий змею конь, вздернутый на дыбы всадником с простертой рукой. Как прочесть эту композицию? Кто в ней смыслообразующее начало? Обычное прочтение: всадник-император вздернул своею волею Россию-коня, попирающую врагов-гадину, утверждая новые основы жизни. Но ведь возможно и иное прочтение, когда центральной фигурой является змея, на которую опирается (не попирает!) взметнувшийся конь с безумным всадником. Змея — хтоническое существо, исчадие ада и всадник-антихрист? Монумент хтоническому сатанизму? Или камню-Петру на воде, вынесшему из топи это наваждение?

Питерские набережные и фундаменты — из гранита, научное (петрографическое!) название которого «раппакиви» в переводе с финского означает «гнилой камень» — на срезе его вкрапления напоминают древесные гнилушки.

П. — камень, который вода точит. Его земля — «мать сыра земля», сырая до слякоти, до топи, до испарений. Эта среда обитания именно хтонических — не только дохристианских, но и до-олимпийских существ и стихий. Эту языческую мифологию удачно описал Г.Гачев как единство земной сырости, отсыревшего камня, света и ветра («светер»), порождающих хтонических существ и недоплощенных людей — «воз-духов». Змеи, гады, крокодилы Достоевского и Чуковского, теряющие чешую на коммунальных квартирах чудовища Н.Катерли — естественные обитатели П.

Б.Пильняк писал, что П. — каменный город, но камень его — фикция, туман. Как писал Достоевский, «А что как разлетится этот



туман, не уйдет ли с ним вместе и весь этот гнилой, склизкий город, подыметя с туманом и исчезнет, как дым, и останется прежнее финское болото». Предположение вполне в духе современных идей «возрождения П. в исконном виде»: что может быть историчнее и подлиннее именно до-петровского вида П.?! Или это предположение — провидение последствий строительства дамбы — насыпного, тоже подвижного, зыбкого «камня». Дамба — очень даже питерский сюжет.

#### Город-знак или город-призма?

П. театрален. Город-сцена: центр, Невский проспект, набережные, стрелка Васильевского. Ростральные колонны — бутафорские маяки, никому не светившие. Петропавловская крепость, никого ни от кого не защищавшая, декорация тюрьмы. За кулисами — Коломна, Пески, Лиговка... Знаковость, семиотичность города осознана или бессознательно, но ведет к четкому структурированию города, вплоть до районирования культурной жизни.

Д.С.Лихачев заметил, что если взять за ось Неву и Большую Неву, то правая (северная) сторона от нее связана с официозной культурой. Именно на правом берегу находятся университет, научная и художественная Академии, но нет, например, ни одного театра. Зато левый (южный) берег — территория творческой интеллигенции и богемы. Театры, выставочные залы, «башня Иванова», «Бродячая собака», дом Мурузи, ОПОЯЗ — все там. Но зато дачи официоза (двора, придворных ученых и художников) все сплошь на южном (левом) берегу залива — продолжения невской дельты. А демократическая творческая интеллигенция предпочитала отдыхать на правом (северном) берегу: Лахта-Куоккала-Териоки.

П. не только театрален. Он маскараден. Авангардист, город модерна и пост-модерна. Город-перевертыш. Он не имеет точки зрения на себя самого: то ли окно из России в Европу, то ли из Европы в Россию. Как истинные славянофилы, прожившие большую часть жизни в Европе, не признают в реальной России взлелеянный ими образ, а западники, выезжая за рубеж, не узнают и не признают в реальном Западе свой идеал, так и П. «остраняет» и Запад и Россию, делает их неузнаваемо странными. Но и познание их без него невозможно. Город-призма. Все двоится, расплывается до миража, до абстракции, до фантома, до ожившей классификации. Город, где оживают части тела («Нос»), манекены (у А.Грина), идеи (колыбель трех революций).

За исторически ничтожный период П. оброс уникально обильными мифами, легендами, осмыслениями. Москва, Киев — древние русские столицы, несомненно, уступают ему в этом. Город-знак, город-текст с обилием его прочтений и интерпретаций — как города в целом, так и его частей, зданий, отдельных памятников.

Город-интеллигент — самый русский город?

П. вызывает исключительно остро парадоксальное и напряженное состояние души. Острые отрицательные переживания существования как бы во сне, в бреду, в лихорадке, тоске и страдании, наваждения на грани сумасшествия. И — едва выносимой радости, свободы, переполняющей тебя энергии и преображения. Это жизнь на краю жизни и смерти, заглядывание в мир иной, поиск и надежда на обретение спасения: себя, России, человечества. Высшее напряжение сил — интеллектуальных и нравственных, экономических и физических, политических и просто — человеческих. Постановка предельных и запредельных вопросов, поиск ответов на них. Отсюда и особая роль П. в становлении общественного сознания и личностных духовных биографий.

Это город — испытание России и личности. П. — порождение русского самосознания и, как это ни звучит парадоксально, — «самый русский город». Действительно, Россия осознает себя через отношение к П. Но и Россию понимают через П. Амбивалентность добра и зла, их противостояние и неразрывность, взаимопереход, противостояние народа и власти, личности и государства, свободы и воли, разума и стихии, особая государственность культуры — все это и Россия и П.

Главные характеристики российской культуры — внеэтичность, имперская собирательность, внешняя культурность, освоение культурных форм других времен и других народов — характеристики и П. тоже. Более того, если цветом российского самосознания и духовного опыта является интеллигенция, с ее жизнью «в идее», неукорененностью, неоднозначным отношением к народу и власти, подвешенностью между добром и злом, исканиями путей на топкой трясине их диалектики, то и в этом плане полное совпадение с П. Он — город-интеллигент, идейный и беспочвенный русский интеллигент, воплощение российского духовного опыта и его судьбы. Самый русский город.

## Жизнь после смерти

Но П. заглянул-таки в мир иной. Самозванным победителям России город был опасен своей окраинностью, своей тревожной неоднозначностью, нагнетанием сверхактивности работы души. Пожать плоды победы сполна, успокоить разум, утвердиться во власти — все это П. дать не мог. Страна и большевики устали от него. Только Москва могла дать уверенный покой власти — собирательнице земель то ли плацдарма мировой революции, то ли — скорее — новой империи.

Реальное содержание петербургского мифа умерло уже в начале 20-х. Но остался город и остался сам миф. И их существование все более расходилось. Город продолжал жить новой жизнью, новой историей. После Октябрьского переворота он пережил страшное насилие поэтапного, посписочного уничтожения культуры. Год за годом уничтожались (высылались и расстреливались) наиболее образованные слои населения П.: военные, дипломаты, юристы, духовенство... Дело дошло до этнических культур: репрессиям подвергались поляки, немцы, евреи, татары... — причем именно за факт национальной принадлежности. Даже собственно коммунистическая администрация подвергалась в этом городе неоднократной и глубокой корчевке.

Сложился свой образ Ленинграда, связанный с революцией, первой советской столицей, центром индустриализации, блокадой, «кузницей кадров»... Однако, этот образ был уже не так целостен и ярок, как образ П. — имперской столицы, определяющий сердцевину питерского мифа. Этот миф и сейчас живет уже своей жизнью, мало связанной с реальной настоящей жизнью города. Он — достояние исторической культуры города. Он может и обязательно должен быть музефицирован в архитектурной, ландшафтной и культурной среде города. Но попытки его «возродить» напоминают иногда попытки гальванизировать дохлую лягушку.

Главное — жизнь продолжается. «Блохи от сена сами собой получают, а тараканы — от пыли», — говорил один литературный персонаж. Так и в этом городе культура — «сама собой получается». Самиздат, независимые самописные журналы, театры-студии, рок-клуб и т.д. в П. всегда были наиболее многочисленными и продвинутыми в стране. Наверное, срабатывает ландшафтно-климатически-архитектурная среда, ее напряжения и парадоксы. Недаром именно из этого города и сейчас исходят одновременно импульсы как новой культуры, демократии, экономического и духовного обновления, так и самого дремучего консерватизма, большевистского фундаментализма, национал-коммунизма и «нашизма».

Что же касается имени, то, похоже, этот город-знак, город-текст, имеющий множество прочтений и толкований, может и вправду иметь не одно имя. Он вырос из каждого из них, перерос их. Например, самый центр — Санкт-Петербург, в черте Обводного канала это может быть Петербург, кольцо «рабочих окраин» (а точнее — промзона) — Петроград, а новые районы — Купчино, Гражданка и прочее — хоть Ленинград, Хоть Лёнинград, хоть Джон-Ленноград — ей богу, все равно.

Но в этом городе сохранилось что-то, некое духовно-нравственное целое, которое «больше» любого его названия. От святого первоапостола, через императора-основателя — к кличке великого самозванца — это не только история имени города. Это история России, история ее интеллигенции.

В основании, в становлении, в революциях, в блокаде он действительно велик. Был и остается Городом, испытанием России, испытанием физических и нравственных сил, синонимом культуры вообще — как истока, процесса и результата этого испытания. Испытание продолжается. Новое испытание новых поколений. Город стал Санкт-Петербургом именно вновь, внове.

*... Город будто перестал  
в тот краткий миг существовать,  
продолжая только умолять,  
как большой безумец, о покое,  
словно в голове его царит  
путаница давняя, и мысли  
паутиной жесткою нависли,  
переволощенные в гранит,  
а гранит — он чувствует — в ночное  
небо непомеркшее летит...*

/Р.-М. Рильке «Ночной выезд. Санкт-Петербург»/

А может... Может быть, до сих пор была предыстория города, бурная, напряженная, какими и бывают предыстории, поиски себя и своего смысла. И теперь, успокоившись, поняв себя и свое имя, он начинает свою историю?

## МАТРИЦА ФРЕЙДА: ПЕТЕРБУРГ. ПЕТЕРБУРГСКОЕ ВВЕДЕНИЕ В МЕТАФИЗИКУ

*Борис Соколов*

Метафизика Петербурга. Это значит: метафизика как Петербург, т.е. метафизика вовлекает в себя и делает собою тот город, который именовался первоначально Петербургом, затем (волею случая или сущностно — это предстоит рассмотреть) Ленинградом, а потом снова (повторение, возвращение или вос-становление?) Петербургом. Но это также значит: Петербург как метафизика, т.е. Петербург, который заключает, делает своим местом, бытием, судьбою метафизику.

Эта двойственность темы позволяет переплести, скручивать в один канат две нити, ведущие к осмыслению двух окраинных, пограничных областей: город, возникший на грани двух цивилизаций и претендующий на положение сердца-столицы, и метафизику, всегда находящуюся в сердцевине-центре и одновременно на границе и по ту сторону человеческого бытия. Город — как город метафизики, и метафизика — как пространство, способ существования города. Эта же двойственность, отражающая двуликость открывает возможность про-явить их сущность, рассматривать город как вопрошающий о смысле и пределе бытия человека и одновременно метафизику как пространство, ландшафт, карту и проект застройки.

И это не только каприз выбранной темы: в самом деле, можно, если только следовать аналогии, заявить тему «Метафизика Петушков» или «Метафизика Мбуа (Фиджи)». Сущностно лишь несколько мест явили возможность «город — метафизика». И одно из этих мест — Петербург. Возможность встречи заключена в самом этом странном, любимом или ненавидимом городе, городе белых ночей и дворцов, прямых как стрела улиц, императорского величия и мощи. Но и в городе-кошмаре, наваждении, городе гнилых болот и бездомных, пронизывающих ветров.

\*\*\*

Санкт-Петербург — Ленинград — Санкт-Петербург ...

Круговой маршрут: от Петербурга до Ленинграда и обратно.

Или: цепь, длящаяся до бесконечности: Петербург — Ленинград — Петербург — Ленинград ...

Или: (и это выглядит в духе Гегеля) триада, когда есть движение от Петербурга (внутри него и как ступень внутреннего разлома, раздвоения Петроград до его «иноного», «инобытия» (Ленинград), а затем, через два отрицания/возвышения, возвращение из «инобытия» в высшее единство, соединяющее в себе и Петербург и его «иное», Ленинград.

Или: вечное возвращение, что по сути подобно бесконечной цепи Петербург — Ленинград — Петербург ... и т.д., что может быть преодолено в смерти (приходе/про-ходе «Сверх»). Тема Ницше.

Или: прорыв, возвращение вытесненного (Санкт-Петербург). Тема Фрейда.

По сути эти возможные пути подхода, приступа к проблеме сводятся к трем. Трио: Гегель, Ницше, Фрейд. Доминанта (нужно помнить, что доминанта — это и музыкальный термин: пятая ступень звукоряда, аккорды доминантной группы — наивысшее, напряженнейшее стремление в тонику, покою-разрешению; таким образом, термин доминанта многозначен и всегда несет в себе скрытую деривацию, отклонение привычного значения) определена «здесь и теперь» — Фрейд. Но — как стремление и начало движения. На матрицу Фрейда, как сопровождающие голоса, накладываются темы Гегеля и Ницше. Сама же матрица применяется в несвойственной для психоанализа области — области социально-исторических феноменов: выход за пределы собственных границ, завоевание психоанализом сущностно чужих для него областей, выход в «иное» (мотив Гегеля) и одновременно одушевление, наделение всеобщего жизненностью единичного, то есть рассмотрение социального как организма (Гоббс: Левиафан).

Здесь хотелось бы уточнить позицию автора и сам маршрут работы. Применение матрицы Зигмунда Фрейда не предусматривает в данном случае ее полное принятие, вовлеченность в психоаналитическую ситуацию, парадигму. Отстраненность, а затем отстраненность от отстраненности, т.е. постепенное вовлечение и себя, и матрицы Фрейда, и Петербурга в проблемное поле, интересующее автора. Данная работа — пропедевтика, введение в пространство метафизики. И это введение осуществляется с помощью мотива Петербурга и логической матрицы Фрейда. После применения матрицы Фрейда и анализа проблематики Петербурга возникает необходимость оставить их. Поле метафизики нелокализуемо и не о-пределяемо: в этой бездне безопорности исчезают и матрица, и тема Петербурга.

### Матрица Фрейда

У Зигмунда Фрейда выход за рамки собственно психического осуществляется неоднократно, когда, в основном, речь идет о религии. Основание: для Фрейда симптомы невроза и симптомы религии тождественны: этиология невроза и история возникновения религии, будь то примитивные верования («Тотем и табу») или монотеизм иудаизма («Будущее одной иллюзии», «Человек Моисей и монотеистическая религия») представляют собой два аналога. Этиология-развитие: первичная травма — защита — латентное состояние — невроз — возвращение вытесненного. Именно поэтому здесь и далее, не оговаривая каждый раз, будет применяться психоаналитическая терминология к социальной сфере: например, «вытесненное» в подсознательное применительно к социуму будет означать «посылку», «адресовку», «вытеснение» определенных мировоззренческих представлений, обыкновений в «подсознательные», темные, подчас невербализированные и андерграундные структуры «духа народа».

То, что будет выступать рефреном анализа: это связка вытесненное — возвращение вытесненного. Вытесненное посылается в подсознательные структуры «я», где оно, оказываясь, начинает обладать большим могуществом, чем ранее, когда оно еще не было защитным механизмом «загнано» в «Оно». Подсознательные структуры: утаенные от контроля со стороны *ratio*. Вытесненное, таким образом, «невидимо» для разума, вернее, той его части, которая именуется сознанием. Невидимое обладает существенным преимуществом: оно «уходит» из-под контроля, из поля зрения, но не исчезает. В свою очередь, оно прекрасно «видит», «знает» о присутствии и о каждом шаге, изменении сознательных структур «я» и может воздействовать на него не только со стороны, но даже действовать изнутри его самого, мимикрировать под сознание. Прорывы же этого бессознательного могут происходить тогда, когда сознание теряет контроль над «ситуацией»: сон. Сознание не может бороться с «невидимым» для него «врагом», оно, правда, может попытаться сделать его видимым, про-явить его: в этом и состоит стратегия психоаналитического метода лечения душевных болезней. Но и при психоаналитическом методе вытесненное, даже при благоприятном исходе (излечении) не исчезает, оно лишь переструктурируется. Причина остается, а значит, возможны неожиданные рецидивы. Но бывает и иначе: утаенное вытесненное постепенно завоевывает, абсорбирует личность: происходит трансформация личности. Личность оказывается такой, какой она не

желала бы быть, против чего был и направлен механизм вытеснения.<sup>1</sup>

Такова матрица Фрейда, Фрейд еще более сжимает этот процесс, доводя его до схемы: «Ранняя травма — защита — латентность — наступление невротического заболевания — частичное возвращение вытесненного».<sup>2</sup> Наше же внимание еще более суживает эту схему, выделяя в ней основные, узловые этапы: травма — защита/вытеснение — возвращение вытесненного. Даже более: вытеснение — возвращение вытесненного.

Как уже упоминалось, Фрейд применяет данную матрицу, данный логический (из нескольких шагов) ход не только в психоаналитическом методе изучения этиологии душевных болезней, он пользуется ею для анализа возникновения и изменения религий, которые для него являются аналогом невроза. Первичной травмой выступает убийство: убийство отца («Тотем и табу»), убийство лидера («Человек Моисей и монотеистическая религия») — модификация Эдипова комплекса.

Рассмотрим в общих чертах действие данной матрицы, схемы в работе «Человек Моисей и монотеистическая религия» и покинем Фрейда. Травма — это убийство Моисея, египтянина («мосе» по египетски «дитя» — ср. историю чудесного спасения младенца Эдипа и Моисея), проводника у египетских евреев монотеистической религии Атона, отвергнутой Египтом. Убийство способствовало тому, что сама монотеистическая религия оказалась на время вытесненной: «евреи, даже согласно Библии, раздраженные и настроенные против своего законодателя и вождя, в один прекрасный день взбунтовались, убили его и отвергли навязанную им религию, как еще раньше сделали египтяне»<sup>3</sup>, затем она пребывала в латентном состоянии (принятие новой религии в местности Кадеш: культ бога вулканов Ягве под влиянием арабов мадианитян). Далее — возвращение вытесненного: чистая, монотеистическая религия Атона как бы изнутри абсорбировала, завоевывала, наполнила новым содержанием саму личность бога Ягве (местного божка), трансформировала его во вселенского Бога иудаизма, а затем «передало» его христианству. В Библии этот латентный промежуток замаскирован тем, что чисто временно он схлопывается между двумя створками: эти две створки — два разных Моисея, ставших впоследствии одним лицом: произошло слияние в одну личность двух исторических персонажей, носивших одинаковое имя Моисей.

Применение данной матрицы позволяет рассматривать некоторые социальные феномены, возникновение, неизвестно откуда,



чего-то нового, правда, иногда нового в старой одежде или старого в новой одежде. И в этом случае срабатывает матрица-схема Фрейда: возвращение вытесненного. Мы улавливаем, как нечто старое, загнанное в «подсознание» общества осуществляет конкисту, абсорбацию того нового, которое, став доминирующим (аналог — сознательное у Фрейда, т.е. то, что может осуществлять контроль/рефлексию, отдаление себя от себя самого, дистанцирование себя от себя же), не подозревает, что оно лишь возвращает в себе старое.

### Петербург

Итак, место встречи — Петербург. Место, где город есть метафизика, а метафизика — город. И не только потому, что кто-то решил в нем или о нем философствовать. Именно применение матрицы Фрейда позволит нам рассмотреть Санкт-Петербург как метафизику, а метафизику — как город. Именно она сплетает, скручивает канат над бездной, который нас, канатных плясунов Ницше, приводит к бездне бездн, трансценденции трансценденций, который про-являет «стену рая» Николая Кузанского — Время.

\* \* \*

Петербург как город не насчитывает и трехсот лет, поэтому нам легко будет отыскать ту основу, которая поможет нам развернуть матрицу Фрейда. История России, особенно после октябрьского переворота/революции — прекрасная иллюстрация-аналогия идей Фрейда. Мы имеем чуждую народу веру-теорию (в работе Фрейда — религия Атона) — марксизм; вождя, который пытается ее привить в одной отдельно взятой стране (у Фрейда — Моисей); смерть-убийство вождя и его обожествление (у Фрейда — обожествление праотца убитого сыновьями). Эти аналогии настораживают: Россия, русские поставлены в те же условия что в начале нашей эры Израиль, евреи: уже сейчас они, русские, оказываются скитальцами не только за пределами бывшего Союза, но и в той части земного шара, которая ранее ими воспринималась как родина. Настораживает и марксизм, который ушел в латентное состояние и, следовательно, имеет возможность воздействовать изнутри и абсорбировать то новое, что стало возможным в последние годы. Так что есть все предпосылки для создания мифа о Вечном Коммунисте, сыне Вечного Жида.

Но вернемся к Петербургу. История его довольно коротка и мы можем вычленивать то основное в его создании, что в других городах покрыто мраком времен. Петербург — искусственный город. По своему замыслу, по своему возникновению. Коротко: он не имеет корней, основания, из которого чаще всего вырастают города, он волюнтаристски навязан России как столица и центр Петром Первым. Он стал центром-столицей сразу и — окончательно. Он предельно рационален и не имеет тех корней, которые связывают города с бессознательным и сущностным стремлением, влечением человека обустроить пространство для своего обитания. Необходимость его возникновения — не необходимость, вырастающая из глубины веков и ведущая к сущностным структурам человеческого существа, а в лучшем случае необходимость «одного дня» истории России. Но этот «один день», его необходимость, становится в силу обстоятельств значительным фактором в истории России и придает последней ряд своих характерных черт — прежде всего сущностную безупрочность и хрупкую рациональность. Он, в своей безупрочности и поверхностности, претендует на центральное, главенствующее положение. Но его поверхностная рациональность сродни понятию сознания у Фрейда: хрупкая и эфемерная часть «я»: «... сознание — мимолетное качество, присущее тому или иному психическому процессу.»<sup>4</sup> Рациональное — явное, «светлое», поддающееся рефлексии, осмыслению. И Петербург как бы нарочито демонстрирует нам свою рациональность. В радостном, живом свете Белых Ночей: строгие линии улиц, завершенность и европейская рациональность господствующих стилей, спокойная зелень парков и насаждений, взметнувшиеся в светлое летнее небо всадники-императоры и позолоченные купола-шпили церквей. Для большей основательности все продублировано в глади одетых в гранит каналов, рек, речушек, протоков. И лишь свинцовая даже в самый ясный день Нева настаивает.

Но, как это не парадоксально, именно здесь, в этом городе, который, казалось, наиболее рационален (мечта, проект Петра), «сознательность», рациональность наиболее неустойчивы, хрупки: здесь нет той долгой истории отношений, взаимоувязок, взаимодействий (рациональное/иррациональное), которая позволила бы им «притереться», приспособиться. Бессознательное «духа народа» никуда не исчезало, оно как основа всегда скрыто присутствует. Но здесь, в сконструированном городе, в скопированном с Западной Европы духе и укладе жизни чуждая, привнесенная надстройка не может нейтрализовать сознательной части жизни «духа народа»,

поскольку генетически не связана с ней. Она не может погасить прорывы бессознательного. И потому эта явная, кажущаяся в этом городе всемогущей и вездесущей рациональность таит в себе мощь всего вытесненного и, казалось, уничтоженного темного бессознательного. И, как вытесненное, это бессознательное ассимилировало, абсорбировало всю ясность, светлость сознательного. Сквозь прямые линии рациональности города Святого Петра видны замысловатые протуберанцы бесконечной мощи демонического начала града Антихриста. Таким образом, сущностная безосновность, вытесняющее, которое давно уже стало вытесняемым, бесконечное отсылание вглубь себя своей безосновности и безопорности — это основа, опора, суб-станция-корень Петербурга. И поэтому: вечное нахождение в истории города (который по своему замыслу есть рациональное, светлое, то, что представилось русскому человеку как европейское-просвещенное) темного, стихийного, демонического начала. История: город бунтов, восстаний, революций, заговоров, которые постоянно взламывают успокоенную, степенную, правильную череду дней рациональности. Петербург — правильный до отрицания правильности в себе иррациональный фасад рациональности, со свернутой и в любой миг готовый развернуться с ужасающей силой разрушения пружиной темного, бессознательного, демонического. Именно то, что уловил и выразил Достоевский, который не сторонне описывал этот город, а был им, жил его жизнью — жизнью оборотной стороны, где сквозь ясные прямые линии улиц прорываются тошнотворные, болезненные испарения финских болот и вытесненного русской истории, русской души, «русской идеи»: город безысходности, кошмаров и надрывов.

Как концентрированное выражение жеста Петра, Петербург включает в себе отказ. Это отказ от того, что понималось как исконно русское. Но сам жест отказа от «старины», «своего» в пользу «новации», «иногo» — существенная черта русского духа. Реформы Петра лишь повторяют этот жест: отказ от язычества при Владимире, приглашение варягов для организации государственности как отказ от возможности самим создать государство. Отказ от прошлого: отрицание. Но поскольку отказ лишь вытесняет «старое», а не уничтожает его, то речь идет об отказе/снятии. 5 Отказ от прошлого может выступать как реформа (умеренно) или (крайнее напряжение) как революция. Как ни странно, «новация» имеет больше шансов стать реальностью при «умеренности» реформы, чем при напряженной стихийности революции. Именно это прекрасно показал нам Фрейд при анализе возникновения монотеистической

религии у евреев: насильственный отказ от религии, привнесенной в еврейский народ Моисеем, даже его убийство, лишь способствовали тому, что данная религия изнутри, как вытесненное, абсорбировала и сделала собою религию бога вулканов Ягве. Иногда нет большей вероятности сохранить «старое», чем революционно его реформировать. Революция — это не прыжок в будущее, а прыжок назад: на Западе это бессознательно ощущали и старались прибегать к той социальной инженерии, которую К.Поппер определил как «piecemeal» — постепенное, поэтапное. В России же предпочитали разрубать, а не скрулезно распутывать накопившийся груз противоречий.

Отказ, как жест Петербурга, определяет его географическое положение и его безопорность. Он расположен на краю России: форпост России в Европе. Но и: форпост Европы в России. Это место сплавленности Европы и России, взаимовлияния. Он, как отказ от исконного и географически — окраина, через которую можно проникнуть в Эдем Европы. Но все же окраина. И та окраина, которая стала центром империи или, вернее, стремится стать центром, сердцем: кожа, ее верхний слой, эпидерма, которая стала центром, душой. Отказ как безопорность, как отрицание старины, традиции, и отказ как окраинность — вот та кровь, которая пульсирует в сердце России и, «очищая» и омывая весь организм, мультиплицирует этот отказ, абсорбируя все клетки тела; этот отказ в каждой клеточке России, в каждом индивиде. Традиция России — отказ от традиции.

Петербург как окраина и как кожа усеян зародышами гнойников, которые, когда подчас нестерпимо напряжение скопившейся энергии вытесненного, превращаются в гигантский гнойник: кровь и грязь революций. Прорывы бессознательного, темного показывают, что и сама рациональность Петербурга — граффити, оптический обман, симуляция под рельеф рациональности, причудливо сплетенное иррациональное, при определенном освещении вдруг принявшее правильные геометрические формы. Даже больше: нет ничего абсурднее рациональности, нет ничего «кривей» прямой линии.

Кожа, кровоточащая и полная гнойников, стала сердцем — кровотокающим сердцем России. Сердце, которое лишь кожа, пытающаяся стать центром и т.д. — бесконечность, уходящая вглубь, бездна, проваливающаяся в саму себя. Но ведь за два с половиной столетия все же что-то приросло, привилось к почве. Но этот корень довольно странен: это корневище есть то, что нес в себе изна-

чально Петербург — сконструированность/искусственность, отказ, окраинность, безопорность и бездонность, бессознательное и темное беспредельное, которое отлито в форму рациональности. И это корневище будет плодоносить тем же, что оно есть само по себе: вечное возвращение вытесненного, вечный невроз, вечная болезнь. Но: болезнь принимающая иногда геометрически правильные очертания, логическую обоснованность, которые внутри себя есть лишь граффити, обман, абсурд. И случайное, казалось, переименование города в Ленинград, город торжества плебса и революции, закономерно: в Петербурге всегда был Ленинград, темное и стихийное, так же как и в Ленинграде был всегда ясный, имперский, рациональный Петербург. Да и сейчас нет такой силы, которая сможет стереть в Городе Святого Апостола Петра Город Торжества Коммунизма.

И в этом смысле наивны попытки восстановить дореволюционную ситуацию: это есть повтор жеста Хайдеггера: вслушивание в истоки, возвращение к ним тождественно современной попытке вернуться в золотой век Русского Ренессанса. Это — революция наоборот, которая оказывается по своим следствиям тождественной обычной революции: и попытка в духе Хайдеггера, и революционное изменение лишь заново восстанавливают то, что уже было пройдено. И нужно помнить: стремление вернуться к истокам лишь воссоздает ту ситуацию, которая привела к этой попытке вернуться вспять (замкнутый, порочный круг), которая заставит заново пройти уже пройденное. Или, применительно к современной ситуации в России: желать воссоздания духовной ситуации начала нашего века — это желать того, что за ней и благодаря ей последовало...

Значит, все возвращается? Круг, из которого «белка», как бы она ни бежала, никогда не сможет выбраться? Но этот круг, круговое движение, закругление есть судьба диалектики. Петербург/Ленинград — иллюстрация движения логики Гегеля — вечная закругленность и, следовательно, вечное возвращение. Этот круг выявлен с помощью матрицы Фрейда: вечное возвращение вытесненного. У Гегеля: идея, после одиссеи, все же возвращается в саму себя. Но время подталкивает: и снова должно начаться движение, которое есть лишь стояние на месте. Каждый шаг вперед не сдвигает с места: это тот шаг, который использует Деррида — *pas*, одновременно означающий «шаг» и «нет». *Pas* диалектики, *pas* как *Aufhebung* — возвышение/сохранение. Этот *pas* — иллюзия, майя, залог вечного возвращения вытесненного.

## По ту сторону Петербурга и матрицы Фрейда

Вечный повтор переносит действие в театр, где повторение драмы или комедии — сущностная данность жанра. Этому переносу способствует и искусственность Петербурга. Итак, место развертывания диалектики вообще и, в частности, диалектики Петербург/Ленинград — театр. И пока будет вертеться колесо повтора *pas* «шага-нет» диалектики — искусственность, театральность — судьба, рок. Даже если роли актеров — их собственная жизнь и смерть. Выход из искусственности театра состоит в прекращении повтора. Первый «шаг-нет» направлен в сторону цирка, таким, каким он был прежде: где повтор действия не сопряжен с явной предопределенностью и искусственностью-отстраненностью актера. Это цирк Древнего Рима и Средневековья: где есть непосредственное состояние перед смертью, где смерть вплетена в сюжет, где есть непосредственное стояние перед смертью, где есть смертельный риск: смелость гладиатора и даже его смерть не есть что-то мнимое и отстраненное (как «смерть» актера в театре, который со стонами и вздохами будет «умирать каждый вторник»). Это тот цирк, где нет страховки для канатоходца. Это не цирк сегодняшнего дня (не умаляя риск циркачей), когда смерть укротителя на арене есть случайность, а ни как не действие, на которое пришли зрители.

Второй «шаг-нет» (*pas*) есть непосредственно тот «шаг-нет», который превращается в «нет-шаг», т.е. обрыв в пропасть. Когда уже больше нет и не будет никаких «*pas*», когда они бессмысленны: нет шага в бездне. Итак, мы с помощью схемы-матрицы Фрейда выделили в поле вопрошания «Метафизика/Петербург» два слоя: тот, который контролируется диалектикой и который приводит к повтору; и тот пласт, который выбивает почву: обрыв в бездну. То, что диалектика приводит к повтору, вечному возвращению тождественного видно лишь «снаружи». Этот взгляд на себя самого «снаружи» и был явлен при анализе с помощью фрейдовской схемы Петербурга. Но первый пласт, его про-ход с помощью «шага-нет» *pas* диалектики — лишь пропеедвтика обвала в пропасть; но лишь для тех, кто готов выйти, ожидая обвала в бездну, на канат, протянутый над пропастью.

Фридрих Ницше, «Так говорил Заратустра»: «Человек — это канат, протянутый между животным и Сверхчеловеком, это канат над пропастью». 6 Человек — бездна, стоящая на скрученном из собственных *pas* «шагов-нет» канате, протянутом над пропастью. И это стояние, которое есть круговое движение *pas* «шага-нет» диалектики, уже есть стояние на краю бездны и провал в бездну: бездна пог-

лощает, обваливает любую кромку края и делает все поле обитания человека бездной, проваливающейся в саму себя.

Прыжок в бездну, обрыв каната и есть тот «шаг-нет» приводящий к отрицанию повтора, к бездне бездн, к «стене рая», к Сверхчеловеку Ницше: «Где же та молния, что лизнет вас языком своим? Где то безумие, которое должно внушить вам? Внемлите, я учу вас о Сверхчеловеке: он — та молния, он — то безумие!»<sup>7</sup> Ибо прыжок в пропасть, «сальто-мортале» обрывает канат, зачеркивает все следы, весь путь «шаганет», разрывает все привычные связи: молния, безумие.

Этот прыжок в бездну зачеркивает любые отношения, ликвидирует вечное возвращение вытесненного, обрывает поступь «шаганет» диалектики Гегеля и попытку заново вернуться в исход, которая есть вопрошание Хайдеггера. Как мы видим, все эти ходы/про-ходы (Фрейд, Ницше, Гегель, Хайдеггер) не сдвигают нас с места, лишь кружат, симулируют движение. Эти ходы своим кружением лишь создают, плетут, окружают «канат, протянутый между животным и Сверхчеловеком», канат над пропастью (Ницше). Канат: скрученная спираль, натянутая во времени, которую о-кружает (кружит как стервятники над своей добычей), обволакивает пропасть, бездна. Про-ходы над про-пастью: тяжесть смысла смещается на приставку «про» и аннигилирует корень, основание, которое (пасть/падать, ход) про-валивается в себя самого. Канат над пропастью, которая не только о-кружает, но и по сути сама скручивает этот канат из нитей Ариадны. Эти нити, при всей видимой линейности, суть замкнутые петли (затягивающиеся на шее человека?). Эти нити и есть про-валивающиеся про-ходы Фрейда, Ницше, Гегеля, Сократа, Баха, Будды, Христа — нити Ариадны, выводящие из и одновременно вводящие в лабиринт, где обитает, будучи началом и концом петли нити, Минотавр — животное и человек одновременно. Канат натянут по направлению в и из Сверхчеловеческой Бестии. Канат: скрученный, движение по кругу по времени но и в безвремяе: все стоит (до обрыва каната) на месте: движение по замкнутому кругу, вечное возвращение, круг абсолютной идеи, замкнутость системы Спинозы. Замкнутые нити: рас «шаг-нет», движение по замкнутому кругу. Замкнутая скрученность каната, пропасть, окружающая и скручивающая канат, идущий (но не трогающийся с места) канатоходец, который сам есть внутри себя пропасть и скрученный из петель-нитей канат — это головокружение и безумие. Головокружение и безумие — симптом падения в бездну, которая не просто окружает и скручивает, но и

притягивает. Головокружение от взгляда в пропасть и предчувствие провала, головокружение от скрученности каната, головокружение от замкнутости (петля) нитей Ариадны каната. И канатоходец, идущий от начала каната (но поистине начала нет, есть лишь та бездна, которая скручивает канат) и стремящийся к концу. Но этот конец каната не располагается в конце (т.к. он бесконечно удален и одновременно закруглен в каждой точке каната), а в закручивающемся «водовороте» обрыва в бездну. Но этот обрыв в «водоворот», «спираль смерча» открывает, возвещает о при-ходе и про-ходе, про-вале «сверх», которое, как бездна, заключающая в себе бездну и провалившаяся в бездну того, что не достижимо, хотя проживаемо нами и пронизывает нас, есть Время. Вопрос о «сверх», о «по ту сторону» (сверхчеловек, бог, смысл бытия, смысл истории, и вопросы о смысле Петербурга, как бездны безотсылочности и головокружения от «шагов-нет» диалектики и вечного возвращения вытесненного) есть вопрос о Времени.

Вопрос о Времени — провокация, петля пытающаяся захватить Пустоту Пустот. Вопрос о Времени требует своего безымянного пространства, которое не может уже быть ни с чем связано, ни с Петербургом, ни с матрицей Фрейда, ни даже с авторством, которое присутствует в любом писанном тексте.

Но чтобы не ставить точку, которая есть тот конец, который возвратит нас к началу и заставит пройти маршрутом диалектики и вечного возвращения вытесненного, мы поставим двоеточие...:

## ПРИМЕЧАНИЯ

1. Вот, с сокращением, описание процесса у Фрейда:  
 «Мальчик, как это столь часто бывает в мелкобуржуазных семьях, в первые годы жизни разделявший спальную комнату с родителями, неоднократно ... имел возможность ... наблюдать сексуальные сцены между родителями ... В своем позднейшем неврозе ... нарушение сна стало самым ранним и устойчивым симптомом ... Рано разбуженный подобным опытом мужской агрессии, ребенок начал ... предпринимать разнообразные сексуальные покушения на мать, идентифицируя себя с отцом, на место которого он при этом вставал. Так продолжалось до тех пор, пока он ... не получил от матери запрет прикасаться к своему члену, а затем услышал от нее угрозу, что она скажет все отцу, и тот в наказание отберет у него греховный член. Угроза кастрации возымела чрезвычайно сильное травматическое воздействие на мальчика. Он отказался от своей сексуальной деятельности и изменился в характере. Вместо идентификации с отцом он стал бояться его ... В такой модификации Эдипова комплекса провел он период латентности, свободный от бросающихся в



глаза нарушений. Он стал образцовым мальчиком ...

Начало половой зрелости принесло с собой явный невроз и обнаружило его второй основной симптом, сексуальную импотенцию ... Толчек усиливающейся мужественности, приносимый половой зрелостью, был потрачен на яростную ненависть к отцу и отвращение к нему. Это крайнее ... отношение к отцу стало причиной также и его неуспеха в жизни и его конфликтов с внешним миром. Свое дело он завалил, потому что именно отец навязал ему профессию. Не завел друзей, не достиг хороших отношений с начальством.

Когда, обремененный этими симптомами и неспособностью, после смерти отца он нашел, наконец, жену, в нем проступили в качестве ядра его существа черты характера, сделавшие обращение с ним тяжелой задачей для всех его близких. В нем выработалась абсолютно деспотическая, эгоистическая и брутальная личность, очевидной потребностью которой было угнетать и обижать других. Он стал верной копией своего отца, каким сделала образ последнего его память, т.е. произошло возрождение той идентификации с отцом, к которой прибег в свое время из сексуальных мотивов маленький мальчик. Мы узнаем на данном примере возвращение того, что некогда было вытеснено...» (Фрейд З. Человек Моисей и монотеистическая религия// Фрейд З. Психоанализ. Религия. Культура. М., 1992. С.203-204.)

2. Там же. С. 205.
3. Там же. С. 185.
4. Там же. С. 219.
5. И здесь сразу необходимо уточнить то гегелевское понятие *Aufhebung*, которое довольно неудачно переводится как «снятие»: в самом деле «снять» можно вещь с полки, пальто, квартиру на месяц или год, приятеля фотоаппаратом и т.д., но то, что есть гегелевское понятие *Aufhebung* корректнее переводить, сохраняя оттенки немецкого значения превышения и сбережения, слитые в этом понятии, двойным термином возвышение/сохранение, которое, за неимением русского эквивалента, наполняет одно понятие другим и функционирует как сплавленность.
6. Ницше Ф. Так говорил Заратустра. М., 1990. С.11.
7. Там же. С.11.

# ВОДА, ПЕСОК, БОГ, ПУСТОТА

*Александр Секацкий*

## Вступление

Трудно поверить, что нижеследующая история имеет отношение к Петербургу. Между тем само имя города содержит в себе важнейший прием «минус-комбинаторики» — в каком-то смысле этот город имеет вещее имя.

На первый взгляд, вычитание из титула Санкт-, что бы из него не вычиталось, должно означать убыль святости. Но если вдуматься в глубинную онтологию операции вычитания, мы сможем понять ее как самую суть творящих слов: «Да будет». Раздельность сущего — важнейшая примета свершившегося и свершаемого творения. В этом городе все определяет присутствие кромки, линии, контура: гранитная оболочка воды, прямоугольность зеленых квадратиков травы, привычка держать себя в рамках, на дистанции.

Мы видим, скольких усилий стоит раздельность Воды и Песка на фоне болот, видим, как нехватка контраста между днем и ночью восполняется кромкой, заботливо культивируемой внутри сумерек. При этом мы ничего не объясним, ссылаясь на искусственность, вымышленность Города. Нам придется углубиться в далекое, в самое дальнее, чтобы уяснить для себя нечто элементарное: обитаемость Города. Пусть Метафизика Петербурга и Большая Метафизика станут предисловиями друг к другу.

1. Вода и песок, две чистые стихии, которые по отдельности безжизненны, в слиянии образуют среду жизни. Результат взаимодействия воды и песка — болото, грязь, лужа; колыбель жизни неприглядна на вид. Совершенная геометрия кристалла радует взор, но в ней нет жизни. Мы вслед за японцами восхищаемся раковиной улитки, но ведь раковина — это ее мертвое, а живое — кусочек слизи, тот что внутри, шевелящаяся плазма. Голый слизень.

2. Древнегреческая метафизика зародилась как комбинаторика четырех стихий. Но число не существенно: 2, 3, 5 — зато варианты сочетаний содержат в себе интерес волшебной сказки. Теплое — сухое — влажное — холодное, пробы сложения. Сейчас метафизика уже не играет в такие игры. Причина, быть может, проще, чем ка-

жется: кризис взросления, когда сложение уже банально, а вычитание еще не освоено.

3. Вот и осталось детское убеждение, что мир складывается из простых, изначальных стихий; дело лишь в том, чтобы найти слабые: пусть их будет много, все равно они соединяются как детали детского конструктора. Когда-то, однажды, они совпали сами собой в узор, но, быть может, синтез был произведен Демиургом. Случай воды и песка дает шанс иному пониманию, которое вкратце звучит так: мир возникает благодаря вычитанию, а не сложению. Мир, в котором возможен Я, где возможна вещь — этот мир есть разность, а не сумма.

4. Мне хотелось бы показать, что даже если мир создается сложением, то все же раздается /до размеров Вселенной, мира/ — раздается вычитанием. Вместилище — а значит и место — результат вычитания. Полнота плеромы или творения как насыщения означает, что больше уже нет места. Плерома исполнена, в ней нет пустоты. Значит — *негде* быть.

5. Бытие немислимо без конституирующего его творческого акта изъятия или освобождения места. Если вдуматься, чего была лишена лишенность или материя, как ее понимали Платон и Аристотель, мы вдруг обнаружим, что прежде всего она была лишена различий. Ветхозаветный термин, применяемый для обозначения дотворческого состояния мира — «тоху-боху», означает, по сути дела, неразделенность воды и песка, а в переносном смысле — «ни то, ни се».

Всякое прибавление бесследно исчезает, ничего не добавляя к характеру суспензии. Поэтому манифестация творческого начала и не может оказаться сложением, прибавкой «еще чего-то» к тоху-боху, пусть даже сферы идей. Сотворяя, Демиург потрясает мир — согласно версии Вед имело место взбивание, длительное пахтание тоху-боху, пока не отслоилась земля и все слои сущего, и главное, пока не образовалась прослойка пустоты, самого драгоценного продукта творения.

6. В книге Бытия для описания действий Бога используются глаголы «сотворил» и «создал», и лишь в одном месте уточняется характер «сотворения»: «И отделил Господь воду от тверди, а твердь от воды» /Быт.1:4/. Это предложение и заключает в себе всю библейскую онтологию. Мы видим здесь, что мир производится актом божественного абстрагирования, и первой абстракцией /результатом и смыслом акта/ является дистилляция воды. Из неразличности тоху-боху извлекаются стихии воды и песка как изначальный

материал для последующей комбинаторики стихий. Мир появился, когда в нем появилось различное, и не исключено, что шуточная расшифровка имени Бога, предложенная кембриджскими генетиками, ближе всего к истине. GOD — Generator of Diversity /«Генератор разнообразия»/.

Итак, дистилляция воды как первая абстракция создает чистые стихии, послушные творческому импульсу. На втором уровне они уже логизированы, т.е. обработаны Логосом путем вычитания и абстрагирования и, следовательно, выведены из круга бесконечного метаморфоза. В мире, где воды отделены от суши, часть трансформаций, тем самым, запрещена.

7. Акт первой абстракции вносит в мир фундаментальную метафизическую новацию, имя которой — стабильность. Вот мысль, долгое время бывшая маргинальной в европейской философии: для неизменности, так же как и для изменений, должны быть свои причины. Эту мысль открыл для себя де Соссюр и положил ее в основание своей концепции языка, давшей начало структурализму. Выяснилось, что для поддержания неизменности языка необходимы постоянные усилия, причем усилия, идущие по нарастающей вдоль оси времени.

Предоставленный самому себе язык портится, обнаруживает склонность впадать в дурной метаморфоз — в непрерывное пластилиновое порождение /НПП/ — назовем это так, по аналогии с пластилиновыми мультфильмами. НПП разъедает «хорошие формы», кристаллизовавшиеся из языка — тексты культуры. Тексты, конденсировавшие творческий импульс, отрываются от материала живой речи, растворяются в водах забвения и уносятся ими, увы, не в будущее, а просто в ненастоящее. Носителю английского языка приходится тогда все чаще заглядывать в словарь при чтении Шекспира, пока он, наконец, не отложит в сторону эту иностранную книгу.

8. Спасительной оказывается только силовая инстанция, умеющая путем непрерывного вычитания /выбраковки плохих форм/, балансируя на грани срыва, удерживать стабильность. Соссюр рассматривал появление письменности, а затем и кодифицированной грамматики как прогрессию факторов неизменности в противовес естественной порче, диахроническому расползанию. Мы имеем здесь усилие абстракции по сдерживанию паразитарного пластилинового порождения, некий эквивалент божественного усилия по отделению воды от песка или зерен от плевел. Речь опять идет о запрете части трансформаций, без чего нельзя перейти от «тоухоуху» к «хорошо весьма».

Усилий языковых пуристов, вроде Корнея Чуковского или кодифицированной грамматики, оказалось бы совершенно недостаточно, и главная инстанция, стоящая на страже интересов вычитания, это, конечно, инстанция вкуса, точнее всего имитирующая Логос. Она работает как жесткий фильтр, не пропускающий суспензию дальше отстойника. Отстойник, или «живая жизнь», переполнен безвкусицей, главным продуктом НПП, неким хаотическим воссоединением воды и песка, происходящим всякий раз, когда ослаблено усилие дифференциации и сортировки, словом усилие вычитания. Зато литература, контролируемая инстанцией вкуса, следит за кристаллизацией хороших форм, отслеживая и безжалостно удаляя инерционно заносимые песчинки, засоряющие ноосферу.

Так называемый «магистральный путь развития» представляет собой остаток, получившийся после развоплощения и вычитания неуправляемых трансформаций, словом, — то, что просочилось.

9. Летейские воды или воды забвения воспроизводят в своем движении физику жидкости. Вода поднимается вверх по трубке /из которой выкачан воздух/, поскольку пустота создает тягу. Приглашение, которое невозможно отклонить.

Так и воды забвения поднимаются снизу по тонким капиллярам пустоты. Ничто не впадает в Лету, вопреки расхожей трактовке мифа, река мертвых приходит сама, откликаясь на приглашение пустоты, она течет вверх, поэтому течение ее неизменно, как и капиллярный эффект. Просто все вокруг увлажняется забвением, тем самым забвением Бытия, о котором говорил Хайдеггер. Но забвение или сглаживание божественного импринтинга — это одновременно и воспоминание — о предшествующем состоянии тоху-боху. Когда происходит забвение бытия, это значит, что первоначальная архаическая лишенность *напоминает* о себе, пожирая различия, непосредственные следы Божественной эманации.

Оскудение мира состоит в пропаже различий и соответствующем изглаживании горизонтов. Вот простая арифметическая иллюстрация Апокалипсиса /в первом приближении/. Обозначим акт творческого абстрагирования абстрактно:

$$a - b = c$$

В соответствии с традицией школьной арифметики «а» есть уменьшаемое, «в» — вычитаемое, «с» — разность. Апокалипсис

тогда означает отмену результата вычитания, вследствие чего утрачивается разность и восстанавливается неразличенность. Послушаем, как Делёз и Гваттари определяют множественность: «Производство множественности отнюдь не всегда состоит в прибавлении еще одного измерения. Более общий путь заключается в переходе к измерению  $n - 1$ . Вычитание уникального впервые порождает множественность как «все прочее».<sup>1</sup>

10. Для следующего шага понадобятся две фундаментальные идеи. Во-первых, понятие устойчивой формы, способной мультиплицировать себя в сущем, не поддаваясь при этом искажению. Это некая матрица, которая не снашивается в процессе распечатки и репродуцирования. Идея существует в двух основных вариантах: согласно Платону, эйдос дистанцирован, вынесен в трансцендентное, откуда он и вычитает, т.е. вытягивает без соприкосновения из хаоса свои подобию.

Для Аристотеля форма уже внесена вовнутрь сущего, заброшена в НПП в момент Первотолчка с тяжелой и беспросветной миссией упорядочивания. В любом случае существует отчетливая манифестация формы, именуемая законом — речь идет о способе ее присутствия и уведомления о себе. Результатом пребывания устойчивой формы является, например, вещь, сам принцип вещи.

Принцип вещи осуществляет себя как диктат, который слышен, *dictat*, момент *Dictio*, речи Бога, его Слова-Логоса. Хайдеггер, продумывая до конца идею устойчивой формы, резюмирует ее следующим образом: «Вещественность вещи, однако, не покоится в ее представляемой предметности и вообще определяется совсем не предметностью предмета».<sup>2</sup> Мастер вдумчиво и кропотливо изготавливает вещь, являясь в статусе мастера исполнителем непреложности. Годный для вещи субстрат изымается из НПП в соответствии с правилами, путем изоляции фрагмента сущего от безудержных трансформаций тоху-боху. Кожа для обуви дубится долго, чтобы избежать превратностей гниения, дерево для скрипки отмачивается годами, сок винограда закупоривается в бочку.

В формуле  $a - v = c$  мастер занимает позицию «-v», он переносчик Абстракции или проводник вычитаемого; его цель — получение устойчивой разности — «Вещи».

Греческое слово «*poesis*», «про-изведение» означает не только выведение в непотаенность, не только «выведение в», но прежде всего — «выведение из», удаление от хаотических флуктуаций, вычитание из бесконечного порождения. Стало быть вопрос «что?» / что есть вещь, что выводится и про-изводится/ и вопрос «кто?»

/кто выводит?/ следует предварить вопросом «откуда?» / предположим пока, что вопрос «куда?» ясен — в состояние «хорошо весьма»/. Торжество устойчивой формы задается именно размножением вещей или их производством, человек появляется как посредник этого процесса, сверхэффективный оператор вычитания, некая самая последняя модификация, вынесенная вовне, автономизированная до ранга субъекта модификация, усилитель Генератора разнообразия.

11. В сущности, нечто подобное имел в виду и Маркс, говоря, что производство самого человека опосредуется производством орудий труда, т.е. в конечном счете, обретением привилегированной позиции в дистрибуции вещей, позиции про-изводителя, проводника.

Человек есть проводник принципа вещественности, всюду находящийся и порождающий объекты, кристаллик абсорбента, заброшенный в тоху-боху с целью дистилляции воды. Он проводник, по которому свыше передается божественное вычитание, передается «диктат», команда «произвести вычитание и сгруппировать вычитаемое в Вещь», удержав его тем самым от трансформации НПП, загнав в хорошую, устойчивую форму. Насколько успешной бывает трансляция свидетельствуют отдельные примеры сверх-проводимости. Рассматривая как-то в Эрмитаже экспозицию настольных немецких часов XVII века, я испытал странное ощущение, словно бы услышал отзвук Передатчика. У часов с табличкой «работа неизвестного мастера из Аугсбурга» была сломана часть задней крышки; присмотревшись к «внутренностям» часового механизма, я обнаружил, что шестеренки, даже расположенные в самой глубине, и оси, даже самые маленькие, украшены орнаментом, искусной затейливой гравировкой. Что, кроме диктата свыше, могло побудить мастера украшать невидимое и не предназначенное для человеческого взгляда? Сверхпроводимость позволила сохранить остаточный зов зовущего. Сломанная крышка стала местом утечки эманации. Стоя рядом можно было испытать слабый импульс истечения, достаточный для потрясения, но недостаточный для расшифровки смысла. Ибо сверхпроводимость утрачена.

Я пытаюсь восстановить единый дискурс, в котором соединяются Платон, Маркс и Хайдеггер. Речь идет о самовозрастании вещей, потребовавшем обособление позиции — вообще, интереснее всего было бы проследить цепочку приключений прогрессирующей автономизации, в результате которой «проводник» стал субъектом.

Во всяком случае, положительная полярность накопления, постулированная Марксом как коллектор предметов и предметности /

принцип собственности/ носит явно вторичный характер. Ей предшествовала отрицательная полярность раздаривания. После исследований Марселя Мосса и структурной антропологии Леви-Строса стало ясно, что первоначальная дистрибуция вещей осуществлялась путем раздаривания. Потлач, господствующая система доэкономического поэзиса, означала, что вещи не задерживаются у «владельца», а непрерывно переходят из рук в руки; отчуждаемые вождю в виде добычи или приношения, они вновь отчуждаются благодаря атрибуту щедрости, главному атрибуту вождя, а впоследствии и короля.<sup>3</sup> Вещи не притягиваются к полюсу собственника /это позднее приобретение/, а отталкиваются функциональными дарителями и тем самым совершают круговорот. Борис Поршнев, изучая хозяйство раннего европейского средневековья, обнаружил, что почти повсеместно огромная роль принадлежит специальным указам, законодательно запрещающим или ограничивающим дарение.<sup>4</sup> То есть мы имеем дело с мерами принудительными и даже насильственными — как еще назвать эти свидетельства легитимации происходящей смены полярностей?

Но потлач, предшествующий экономической дистрибуции, определял только внутренний круг циркуляции, он не достаточен для объяснения экспансии вещественности. Что было мотивацией изготовления, когда не было собственности?

И здесь придется постулировать трансцендентальный источник вытяжки, осуществляющий систематическое изъятие и уничтожение излишков и создающий тем самым нехватку, субстанциональную пустоту. Должна существовать черная дыра, отсасывающая уже воплощенные вещи во имя экспансии принципа вещественности; похоже, что новая вещь могла создаваться только после освобождения места, занимаемого прежней вещью.

Местом топографической привязки черной дыры служил алтарь жертвенника, своеобразный «минус-коллектор», куда тысячелетиями притягивались несметные ценности и сжигались в огне всеожжения. Вещь, уничтоженная таким или каким-то подобным образом, считалась посвященной /адресованной/ Богу, ибо, тем самым, реализовывалось ее внешнее, трансцендентальное предназначение. Забившиеся ячейки хороших форм регулярно прочищались, чтобы извлечение эссенции из НПП могло продолжаться.

Так, через трансцендентальный отрицательный полюс происходил сброс готового продукта, и вновь приходится вспоминать трубку Торичелли как наиболее точную модель происходящего. Циркуляция вещей регулируется неким гигантским вакуумным насосом,



создающим тягу. Чем лучше тяга, тем сильнее пылают на жертвенниках богатства царей, знати, воинов, и праведников, тем сильнее стимул для каждого из них к новому про-изводству, изведению сущего в форму вещественности, и через нее дальше, в небытие. В этом процессе мы узнаем изначальный творческий акт вычитания, самую яркую и характерную манифестацию Логоса.

Мы начинаем понимать, что пыталось высказать напряжение мысли натурфилософов-досократиков, пока развитие математики не приучило к безобидности комбинаторики, абстрагировав круг вторичных операций. «Огонь живет воды смертью...» и т.д. — это Гераклит пытается объяснить себе и нам осуществляемое из трансцендентного источника вычитание, сквозную тягу Божественного выдоха. Демиург не похож на гончара, создающего чашу. Господь размножает чашу, используя гончара как рабочий орган, вдоль которого смещается круг сущего и уходит дальше, получив отпечаток чашности. И сам круг есть Колесо Лао-цзы, о котором китайский мудрец сказал: «44 ступицы сходятся к центру колеса, но пользоваться им можно только благодаря пустоте посередине». «Поэзис» связан с ускорением естественного хода вещей: ход вещей сменяется их бегом благодаря продуваемой аэродинамической трубе сквозного вычитания, трубе, в которую вылетает все, все что изводится в про-изводстве.

12. И вот мы приближаемся к кульминации нашей истории, к загадочному пункту смены полярностей. Нам предстоит объяснить нечто удивительное: как заработал коллектор-накопитель, остановивший вытяжку вещей через черные дыры жертвоприношений и завертевший колесо в обратную сторону? Как стала возможной комбинаторика накопительства, не только не замедлившая *poesis*, но и увеличившая обороты изведения?

Решающим открытием антропологии было опровержение изначальности «собственнических задатков». Наивные представления разумного эгоизма рухнули, как только выяснилось, что стремление к приумножению материальных благ представляет собой весьма сложную конструкцию, не только лишенную всеобщности, но прямо-таки уникальную на широком историческом фоне. Спектр эгоистических устремлений, хотя и прикрыт иновидностью, отнюдь не достигает «сущностных глубин» человеческого; он сам есть прикрытие, он вторичный результат помех, препятствующий сверхпроводимости Логоса. Но если такие экзистенциально-психологические характеристики как «трудолюбие», «алчность», способность к отложенному потреблению, управляемость

ответившимся от вещественности стимулированием являются не предпосылками экономики, как думали Гельвеций и Адам Смит, а скорее ее производными, то в чем тогда сущность радикального изменения поэзиса, повлекшего столь многочисленные последствия?

Макс Вебер связал переориентацию полярностей с особенностями протестантской этики; кажется, и в самом деле ответ лежит где-то рядом. Кратковременное торжество сложения каким-то образом связано с уклонением от миссии, с прогрессирующей глухотой к Божественному Диктату.

13. Теперь, вслед за идеей устойчивой формы, рассмотрим еще одну идею, связанную с манифестацией Демиурга. Вещь есть результат исходной Абстракции, извлечение сущего из тоху-боху. Само сущее отличается от хаоса прежде всего расслоением, прослойками пустоты, пересекающими непрерывность трансформаций. Всматриваясь в топику прослоек, мы сначала реагируем на самые яркие контуры, наиболее отчетливо проступающие из НПП. Человек замечает прежде всего объекты; он натренирован распознавать их и выслеживать, подобно тому как охотничий пес натренирован делать стойку на вальдшнепа.

14. Объекты оче-видны, они «даны сразу», т.е. встроены а priori в структуру предметного восприятия, объектное членение мира даруется субъекту одновременно с присвоением собственной полноты присутствия, с вхождением в Dasein. Но произвольное или непроизвольное расфокусирование натренированного на объект восприятия позволяет взять левее, взять конфигурацию, уклоняющуюся от очевидности или не доходящую до нее.

Так, наряду с традицией Платона и Аристотеля, наряду с доминирующей философской традицией отслеживания и описания хороших форм, существует и иная традиция — работы с видоизмененным оптическим фокусом, в результате чего удается выявить мерцающие фигуры не-очевидного. Таковы, например, гомеометрии Анаксагора или «семена вещей». Сюда же относятся монады Лейбница и ризомы Делёза и Гваттари.

15. Принцип гомеометрии — неразличимость краев в пространственно-временном континууме, общая размытость контура, которая не позволяет удерживать одну и ту же степень реальности.

В гомеометрии реализован иной тип вычитания; операция выполнена здесь таким образом, что остается внутренний глубинный стебелек, соединяющий вычитаемое с первичным бульоном НПП, с уменьшаемым. Через эту горловину трансформации проника-

ют вовнутрь. Получается шевелящийся комочек, голый слизень. Пульсирующая плазма жизни.

16. Если присвоить себе трансцендентную позицию, можно заглянуть в гомеомерию, как в глазок, и тогда мы увидим бушующий первичный расплав, океан тоху-боху. Мы располагаем репортажами тех, кто уже заглядывал в глазок, например, Лейбница. Лейбниц был точен: монада содержит в себе все, но, скажем так, содержит с разной степенью актуальности. Вообще, репортаж может стать поводом для нескончаемых парадоксов: тут же выясняется, что через «любой» глазок мы увидим то же самое; увидеть разное можно лишь в том случае, если мы выглянем изнутри. Более того, взгляд изнутри дает некую бесконечную разность, которая есть не что иное как рельеф самой монады, и в этом смысле «монады не имеют окон».

17. Принцип монады гомеомерии, стоит лишь его продумать до конца, приводит к странной метафизической конструкции, на которой я хотел бы остановиться. Сгустки живой плазмы, если лишить их экземплярно-организменного завершения, то есть последнего штриха, представляют собой гомеомерию в чистом виде. Они суть резервуары тоху-боху, сохранившиеся каким-то образом в упорядоченной слоистости сущего. Как это ни покажется странным, но именно живая плазма несет в себе заряд исходных бесконечных трансформаций, то есть ее «упорядоченность» лежит ниже первой степени порядка.

После первой манифестации Логоса, выразившейся в расщеплении сущего (говоря языком физики — в появлении уровней материи), Демиургом были оставлены сквозные прорехи, в которых пульсация хаоса продолжала биться. Тогда «организм» — не что иное, как колпачок, одетый на прореху и увенчивающий ее.

Сквозные колодцы, наполненные непрерывным порождением, проходят через мир, где вода уже отделена от суши, где путем Абстракции задан минимальный порядок уровней. Стало быть, из двух компонентов, а именно — живой плазмы (субстанции жизни) и окружающей среды — второй компонент заведомо «умнее»; он представлен как организация, как многоступенчатая разность. Архаический живой стебелек, лишенный внутри себя даже уровней, увенчивается, покрывается организмом, как коконом, — но лишь за счет аннигиляции окружающей организованности, за счет считывания алфавита. Греческое слово «стохейон» означает одновременно «стихии» и «буквы», алфавит; абстрагированные друг от друга стихии и составляют зримый дискретный алфавит сущего. Фонтанчик НПП, прорывающийся через скважину, считывает бук-

вы-стихии необратимым образом, стирает дискретный код организации, но благодаря тому, что диаметр разъема ничтожен, подкорка логофагов не наносит видимого ущерба космосу, и он пребывает в состоянии «хорошо весьма».

Рано или поздно биологии предстоит радикальная смена исходной установки. Антропоморфная и мифологическая по своим корням идея, будто жизнь есть завиток организации в дезорганизованности сущего, в стохастической раскладке Вселенной, явным образом исчерпала себя. Целесообразность органического есть не что иное, как целесообразность мира, взятая со знаком минус. «Умное» поведение особи возможно лишь потому, что «мир умен», можно сказать, что «функция ума», все поразительные хитрости, неизменно восхищавшие первых натуралистов, записаны не внутри живой полости, а снаружи. Стратегия адаптивного поведения, включая сюда самые поразительные, квазираасудочные действия — например, гнездо-строительную деятельность птиц, целиком сводится к проеданию божественного порядка. О том, что живая природа целесообразна «не своей» целесообразностью, этология уже начала догадываться, во всяком случае, с появлением пионерских работ Н.Тинбергена.<sup>4</sup> Чайка высидывает яйцо, тщательно поддерживая температурный режим, меняя позу тела и продолжительность высидывания, она избегает перегрева и переохлаждения. Казалось бы, весьма убедительный пример высокой организации. Но если положить в гнездо рядом с ее яйцом искусственное яйцо, параметры которого выдержаны определенным образом, чайка выталкивает собственное яйцо и начинает высидывать подделку. Полностью сохраняя при этом «высокоорганизованное» поведение. Пчела находит дорогу к улью на расстоянии нескольких километров (что уж говорить о том, что она «посрамляет некоторых архитекторов»). Но если вырезать из сотовой ячейки дно, пчела будет продолжать складывать туда взятки как ни в чем не бывало. Она будет подкармливать пустоту.

После Тинбергена были проведены сотни подобных опытов на самых разных представителях животного мира — и все они принесли однозначный результат: стоит лишь немного сдвинуть привычный ход вещей, чуть-чуть подглупить в пустом месте умную среду обитания, и пресловутая целесообразность исчезает мгновенно, манифестация живого обнаруживает тогда свое «внутреннее»; а именно: маятникообразные колебания абсурда. Если скармливать беспорядок ненасытному стебельку (а вернее, не давать «поедать порядок», предварительно разрушая его), он никогда не покроется на поведенческом уровне коконом организма; пульсация живой

плазмы начнет производить череду бессмысленных трансформаций, отличающихся от НПП только остаточной морфологией, то есть функцией времени, результатом уже съеденного порядка. Но и она быстро растворяется подступающим мельканием тоху-боху; заглянув теперь в глазок этой гомеомерии, мы сможем распознать картину, открывшуюся инфраоптическому зрению поэта:

*Если все живое лишь помарка  
За короткий выморочный день,  
На подвижной лестнице Ламарка  
Я займу последнюю ступень.*

*К кольцецам спущусь и к усоногим,  
Прошуршав средь ящериц и змей,  
По упругим сходяням, по излогам  
Сокращусь, исчезну, как протей.*

*Роговую мантию надену,  
От горячей крови откажусь,  
Обрасту присосками и в пену  
Океана завитком вопьюсь.*

*Мы прошли разряды насекомых  
С наливными рюмочками глаз.  
Он сказал: природа вся в разломах,  
Зренья нет — ты зришь в последний раз.  
Он сказал: довольно полнозвучья, —  
Ты напрасно Моцарта любил,  
Наступает глухота научья,  
Здесь провал сильнее наших сил...*

/О.Мандельштам/

Это пример внутреннего созерцания шевелящейся субстанции жизни в момент отлива от восходящей иерархии организмов внутрь, в ризому. Активизированная плазма втягивается в подземный колодец: тигровость покидает тигра, оставляя инерционно движимое чучело: если умная конфигурация среды фальсифицирована, и прежняя форма тем самым вычеркнута для мягкой глины, для мякоти живого, стоит лишь переставить буквы стохейона, и новое считывание не породит организма или создаст бесконечную тератологию — результат перестановки творящих божественных слов,

перверсии слогов и окончаний. Одомашнивание животных и растений — первый результат прикладной тератологии — сводится, в конечном счете, к искажению формулы «да будет так», к метаграмматической перестановке стихий: «да будет этак!». Ведь алфавит ДНК, в котором записан приказ: «Построить организм» состоит из зеркально перевернутого прочтения букв стохейона. Дискретный код букв-стихий, обрамляющий края конфигураций, содержит, по словам Поля Валери, «сплошное безжалостное перечисление, бесконечное и т.д.»<sup>5</sup>, то есть сообщение предназначенное для доразумного считывания, в котором разум стремительно пробегает лишь оглавление, ибо способен вслушиваться в прямой Dictat, наговаривающий парадигму сущего: «да будет так».

18. С целесообразностью живого организма дело обстоит так же, как с «умной» машиной. Интеллектуальность ее деятельности обеспечивается не внутренним устройством, а тем, что поставщик обеспечивает ей регулярную поставку осмысленных, «умных» задач, извлеченных (абстрагированных) из смеси гомеомерий повседневности. Машины, стало быть, пасутся на хорошо культивированном поле и поедают специально выращенные задачи; стоит им отклониться немного в сторону, и в зарослях повседневности они не найдут ни одной «съедобной» задачи. С другой стороны, если имитирована чистая форма задачи, без сохранения смысла, машина проглотит ее за милую душу и выдаст соответствующий, абсолютно бессмысленный результат, доказывая тем самым, что ум записан вовсе не в ее устройстве, не в полости внутреннего, а именно в топике поля задач.

Программисты любят развлекаться конструированием хитроумных задач-ловушек (пожалуй, это своеобразный тест на мастерство). Поглотив такую, соответствующую всем внешним параметрам конструкцию, компьютер продолжает свою работу, свою «активность», но при этом в прогрессирующем масштабе начинает выдавать какую-нибудь абракадабру.<sup>6</sup>

Налицо полное сходство с продолжающейся деятельностью улья: все идет как обычно, но в сотах выломаны доньшки... Стало быть, исходное приложение ума или промысел — как Божественный, так и человеческий, состоит в предварительной прополке поля от всех «не-задач» или «плохих задач, в абстрагировании или дистиллировании вселенской смеси до дискретной иерархии стихий, после чего можно выпускать пастись устройства, которые будут теперь умны, или дозволить просочиться хаотической плазме, которая прочтет в раскладке стохейона приказ «построить организм» — и все будет «хорошо весьма».

Всякий прочитавший сам становится носителем сообщения, видоизменяя исходную конфигурацию; вот почему жизнь есть книга, которая сама себя читает и тиражирует, но пишется кем-то другим.

19. Онтологически гомеомерия-ризома — это контр-эманация НПП в свершившуюся и свершаемую эманацию Бога. Гомеомерия есть то, чему позволено быть, компактное присутствие «всего сразу» (тоху-боху), но в дозволенной дозировке и в окружении абстрагированных из нескончаемого порождения стихий, дискретных уровней сущего. Поэтому ризома «проще» объекта по своей глубинной сути, но она, как бы между прочим, может пребывать и в состоянии объекта, если такой приказ будет фиксирован среди мелькания состояний. Вся поверхность ризомы — сплошная граница, за исключением тонкого стебелька — капилляра, соединяющего ее с океаном хаоса, с недистиллированной питьевой водой. Она и есть живая вода, глубочайшая метафора субстанции жизни. Ее «Свойство» — способность к непрерывной трансформации, ограничиваемой только Логосом, Божественным Промыслом, заключающимся в вычитании-извлечении хороших форм. В «чистом виде», в отсутствии ограничений иностихийностью это свойство чудовищно, оно разворачивает зону сплошной тератологии, и можно сказать, что главная опасность для высокоорганизованной жизни состоит в бесконтрольном разливе живой субстанции, в расширении «стебелька» ризомы и увеличении давления НПП.

Концепция архаического порождения, пока еще не осмысленная современной биологией, присутствует у Эмпедокла:

*«... Как выросло много безвзвизных голов  
Голые руки блуждали, лишенные плеч  
Блуждали одинокие глаза, не имущие лбов».*

/В 57/

По свидетельству Псевдо-Плутарха: «Согласно Эмпедоклу первые поколения растений и животных родились вовсе не целыми, но разъятыми на несросшиеся части; вторые, в результате беспорядочного сращения частей фантомообразными; третьими были поколения цельнорожденных существ» /А 72/.

Идея Эмпедокла едва ли соответствует действительной истории эволюции жизни, но она точно описывает имманентное шевеление живой плазмы в отсутствии приказа «построй организм».

Почему в мифах и сказках, где речь идет о живой и мертвой воде, для воссоздания жизни спрыскивают сначала мертвой а потом живой водой? Что будет, если поступить наоборот?

«... чудища...

Крутоногонерасчлененнорукие» /В 60/ — отвечает Эмпедокл, т.е. активирование нескончаемого пластилинового порождения /НПП/, имманентная манифестация тоху-боху.

Первичное опрыскивание «мертвой» водой (эманация Логоса) производит выборку-фиксацию хороших форм, и тогда вторичное вливание живой воды (контр-эманация НПП) активирует уже не монстров и, строго говоря, даже не сами первичные формы (образующие стохейон, иерархию стихий) — а пустоты, прилегающие к ним. Живая плазма заполняет то, что осталось незаполненным после достижения состояния «хорошо весьма», после произведенного Вычитания.

Современная биология унаследовала мифологему Платона, а не Эмпедокла. По Платону, эйдос, зримый облик живого, создается путем считывания-подражания Первозэйдосам, то есть непосредственной распечаткой матриц Замысла, удержанием нисходящего Логоса.

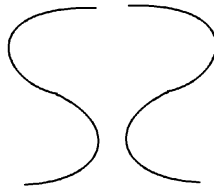


Рис.1

Оживотворение в этом случае — простая разновидность овеществления, и понятие гомеомерии становится излишней сущностью, отсекается бритвой.

Концепция Эмпедокла-Анаксагора круче хотя бы потому, что до сих пор не стала банальностью. Принцип овеществления, или прямого считывания, отвергается. Эйдос живого формируется путем задержания восходящего хаоса (контр-эманации НПП), благодаря перевернутому, изнаночному считыванию заставаемых в мире конфигураций.

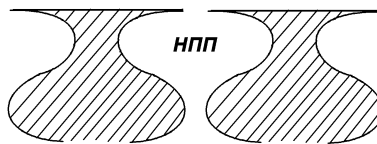


Рис.2



Оба рисунка, воспроизводя один и тот же эйдос, демонстрируют разные способы его получения. При этом второй, иллюстрирующий представления Эмпедокла, объясняет потенциальную бесконечность монады — гомеомерии, которая заселяет промежутки пустоты. Видно, что экспансия гомеомерии к актуальной бесконечности сдерживается встречным давлением четкой иерархии сущего, раскладкой стихий, стохейоном. Зыбкая равнодействующая двух давлений формирует привычный эйдос живого, подкрепляемый механизмом тройного переворачивания. Устойчивый облик ризомы, являющийся изнанкой внешнего мира, прилегающей среды, зеркально кодируется в ДНК, а затем вновь зеркально считывается при выполнении команды «построить организм».

При этом, благодаря инерции, «изнанка» может продолжать свое воспроизводство даже тогда, когда уже распалась матрица, уже отсутствует то, чего она изнанка.

Таким образом, обезьяна есть, в сущности, вывернутый наизнанку банан. Каждая живая форма это отпечаток соответствующего ей пустого просвета в иерархии сущего и происходящего, где «выпуклостям» соответствуют «вогнутости» и наоборот. Делёз и Гваттари справедливо подчеркивают, что ризома имеет бесчисленное количество поверхностей или зон соприкосновения с преднаходимой раскладкой бытия. Эйдос лучше всего рассматривать как фиксированное, продиктованное извне состояние ризомы, кристаллизованное на всех уровнях — от оптики и чистой геометрии до уровня поведения (этологи) и генового трансфера. Поскольку далеко не все преднаходимые ячейки-просветы имеют предложить какую-нибудь целесообразность, втиснутая в них живая плазма проходит по ведомству тератологии; пульсирующий передний край жизни представляет собой царство крутоногонерасчлененнорукости. Правда, его бесчисленные «обитатели» настолько эфемерны, что вновь поглощаются мельканием тоху-боху, не успевая затвердеть в каком-либо эйдосе или, тем более, построить организм. Нужно воображение и проницательность Эмпедокла, чтобы внести это мелькание в поле зримости.

Но зато эфемеры-неудачники, втиснутые «не туда» сглаживают и амортизируют передний край, успевая создать лучшие просветы идущим вслед трансформациям НПП. Банан растет как памятник миллионам поглощенных назад анти-бананов и, одновременно, как пьедестал для изнаночного мета-банана, нашего славного предка.

Как жаль, что уцелели лишь разрозненные фрагменты гениальной поэмы Эмпедокла:

*Но теперь я вернусь назад на тот самый путь песен  
 Когда распря достигла самого дна  
 Вихря, созданного любовью  
 Собиравшего добровольно одно отсюда, другое оттуда  
 В этом смешении отливались мириады племен смертных  
 существ  
 Где многие /части/ остаются несмешанными,  
 Чередуясь с тем, что смешались и смешиваются  
 Удерживаемые Распрей во взвешенном состоянии  
 Ибо она не вся еще изошла из сфайроса-центра  
 К крайним метам круга  
 И насколько она всякий раз вырывалась-вперед-в-беге,  
 Настолько неизменно достигала ее  
 Безупречная любовь в своем ласковом бессмертном порыве  
 Внезапно стали рождаться в виде смертных те,  
 Что прежде навывкли быть бессмертными  
 И разбавляться, сменив пути те, что прежде были  
 беспримесными  
 А от их смешения отливались мириады племен смертных  
 существ  
 Уснащенных всевозможными формами — чудо на вид!*  
 /«О природе». В 35/

20. Мне представляется убедительным понимание организма как определенного типа реакции на мир объектов со стороны монады-гомеомерии. Нечто, поднимающееся из глубин, движимо вверх тягой пустоты, то есть произведенным опустошающим Вычитанием. Оно застаёт преднаходимое устройство сущего и реагирует: прикидывается, оборачивается организмом. Несомненно, в случае другой заставаемой раскладки мира, нашелся бы другой ответ — иной тип реакции.

21. Как следствие такого подхода, тайна происхождения жизни сильно понижается в ранге (хотя и становится более сладострастной, как всякая тайна изнанки). Недавно исследователи А.Вейс и А.Кернс-Смит открыли феномен «глиняной жизни». Известно, что глина состоит из слоев и пластов, которые при избыточном увлажнении начинают разбухать. При этом внутренние слои последовательно копируют топографию внешнего слоя.<sup>7</sup> Вязкая силикатная

грязь имеет почти все аналогии важнейшим органическим процессам, в т.ч. и «квоту искажений» (мутаций), растущую по направлению сверху — вниз, к внутренним пластам, и конкурентную борьбу между пластинами за ассимиляцию первичного раствора. Нусинов и Глейзер делают следующий вывод: «Таким образом, результаты экспериментов указывают на то, что глинистые минералы являются собой природную неорганическую систему, вполне способную к матричному размножению и эволюции» /с.34/.

Мы видим первую, неудачную попытку разрастания жизни из глины и праха, видим безобидных монстров, потомков от первого союза воды и песка. Проницательные авторы шутят: «В пределах глины отчетливо проступает многое, что казалось уникальной особенностью углеродной органики. Может быть, долгий путь эволюции освободил живые организмы из глиняного плена»./Там же/ Может быть. И тогда вполне оправдана песенка о глиняных обидах.

Глиняная, силикатная жизнь зачахла, сменилась унылым вялым бульканьем («бобок, бобок»), когда напор НПП прошел выше, сгущаясь в высокой пустоте уже не в глиняное, а в органическое тело. В Тело-без-органов, открытое Делезом и Гваттари путем уже совсем другой аналитики. Но архетип точен, ибо органы суть временные, выбрасываемые и вновь поглощаемые состояния тела.

Если сделать фотоснимок с огромной выдержкой, порядка миллиона лет, органы будут размазаны вокруг Тела как некая туманность — шлейф облака. Такой фотоснимок, будь он сделан, стал бы подтверждением (или опровержением) концепции Эмпедокла-Анаксагора-Делеза-Гваттари-Секацкого.

22. Биология постепенно подходит к осознанию того факта, что возникновение жизни «не носит однократного характера». Вернее всего будет считать это не событием, а вполне рутинным процессом, простым эпифеноменом прохождения контр-эманации через иерархию сущего, уже упорядоченного до состояния «хорошо весьма». Уникально вовсе не возникновение жизни, а ее длительность или, вернее, «дление», бергсоновское «durite» и уход от крутоногонерасчлененнорукости. Жаль, что Эмпедокл не мог показать своим древнегреческим оппонентам пластилиновых мультфильмов. Тогда они сообразили бы, что воистину чудо состоит в сохранении удачных ответов из бесконечного числа ответов не попад. Способность реагировать организмом — самым подходящим универсальным ответом на превратности бытия и способность воспроизводить ответ при всех попытках сбить с толку.

Мне нравится определение организма, данное Н. А. Бернштейном, проникнутое осмысленностью и пониманием: «Организм — это организация, сохраняющая свою системную самостождественность, несмотря на непрерывный поток как энергии, так и вещества, проходящих через нее. Несмотря на то, что ни один индивидуальный атом не задерживается в составе клеток организма дольше самого краткого времени, организм остается сегодня тем же, чем был вчера».<sup>8</sup>

Едва ли есть в мире большее чудо, чем способность оставаться сегодня таким же, как вчера. Первоабстракция, отделившая воду от тверди, по своей внутренней сути была абстракцией отождествления, обузданием изменчивости. Господь Саваоф отчасти выбил дурь из дурной бесконечности, так сказать, поучил ее уму-разуму. Ум-разум, то есть Логос был явлен в виде кнута. Шесть дней пришлось охаживать тоху-боху бичами, пока оно научилось откликаться на имя «Природа», а потом уже пришел человек и стал наказывать скорпионами.

23. Сфокусируем теперь для дальнейшего рассмотрения следующие темы (или, лучше сказать, ассоциативные ряды): улитка — мякоть — симметрия раковины; непрерывность возникновения как рутина и загадка неизменности; безжизненный объект и живой слизень. Сейчас нам предстоит аналитическое расщепление феномена «жизнь» на две элементарные составляющие.

Составляющая Ж1 представлена как бесформенность и крутоногонерасчлененнорукость живой плазмы; аналитически она задана как принцип монады в противоположность принципу фиксированной формы, в противоположность объекту или вещи. Монада богаче объекта благодаря бесконечности потенциально возможных состояний. Пафос противопоставления достаточно ярко выражен у Делёза и Гваттери, однако бесконечность, переливающаяся в монаде-ризоме-гомеомерии, — какова она: умная или наоборот? Если умная, просчитанная Логосом, содержащая в себе элементы телеологии, то понятие ризомы становится излишним, а ирония Аристотеля в отношении к Эмпедоклу вполне справедливой. Если наоборот (что как раз и имеет место), то излишним становится пафос; Ж1 тогда — остаточная манифестация «варварского», нелогизированного бытия. Составляющая Ж1, предоставленная самой себе, собственному «внутреннему импульсу» не в состоянии породить не только целесообразности живого, но даже элементарный *differance*.

Поэтому «объект», конечно, беден. Но беден он «дурью», той, что имеется в избытке у монады с ее дурной бесконечностью.

Можно сказать, что объект лишен встроенной потенциальности, внутреннего генератора инобытия. А можно сказать, что он избавлен от превратностей НПП.

Объект абстрагирован от (из) шлейфа своей собственной потенциальности, но он абстрагирован свыше, он тем самым, для себя спасен абстракцией отождествления, вынесен творящим вычитанием в мир самотождественности. Вспомним еще раз тот гениальный пластилиновый мультфильм, где чудак-мужичок, схватив волшебную палочку (ясно, что ее функция, как и функция всякого волшебства — отмена Вычитания), был втянут в воронку НПП. Далее моделируется ситуация максимального ужаса и, одновременно, максимального по своей интенсивности желания: «Остановите метаморфоз!». Где угодно, в любой точке, только остановите. Будда говорил: «Прекрасно созерцать всякую вещь, но страшно быть ею». Он умолчал о самом страшном — об ускоряющем круге перевоплощений, сходящимся, как в черную дыру, в жерло НПП.

Сошлюсь еще на Тай Лю-цзин, «Книгу мудрости учителя ЛЮ». «Сказитель пел о мудром и могущественном царевиче Цяо, который летал на белом журавле и обладал магическим даром превращаться в рыбу, в цаикаду, в туфлю.

Очарованные слушатели внимали певцу и поразились мудрости царевича Цяо. Однако присутствовавший Лю заметил, что один из двух лишен мудрости — либо сказитель, либо царевич.

— Но разве волшебные способности царевича не говорят о его великой мудрости? — возразил один из слушавших.

Лю сказал:

— Всякому волшебству есть предел, и если человек добровольно пожелает превратиться в туфлю, никакие силы уже не помогут ему вернуть человеческий облик. Вдобавок, даже путник, пожелавший согреться у ледника, был бы менее глуп. Что же касается способности превращать себя в вещь, то это совсем не редкость. Такими несчастными полна Поднебесная».<sup>9</sup>

Фактически мы имеем дело уже с прирученным метаморфозом, имитирующим и симулирующим мир объектов. Это, стало быть, весьма частный случай, в грандиозной классификации метаморфозов он занимает некую боковую строчку с ярлычком «обратимые метаморфозы с пробегом фиксированных состояний».

Но у этого случая имеются и еще более частные «подслучаи»; один из них, называемый «развитие», провозглашали когда-то общим законом бытия. Что же касается абсолютного метаморфоза (НПП), объемлющего, как океан, островок сущего, то пробег в

нем можно, конечно, назвать необратимым (состояния не запоминаются), но эта характеристика будет, увы, бессодержательной, поскольку в НПП отсутствует различие между «состоянием» и «несостоянием». Как уже было сказано, абсолютная степень лишенности — это лишенность различий.

24. Объект, абстрагируемый из нескончаемого пластилинового порождения в хорошую форму, получает тем самым щедрый дар (present). Он становится чем-то настоящим (present). Дар присутствия, богатство различий. Различий ровно столько, чтобы хватило для самотождественности. Понятно, что для реальности более высокого ранга, чем объект — например, для субъекта и, тем более, для Я — такого запаса различий слишком мало. Но их как раз достаточно для той степени упорядоченности сущего, которую мы именуем объектом. Более того, объекты, извлеченные в вещественность, в онтологическое измерение, помечаемое Абстракцией свыше, обладают даже избытком различий. Именно эту щедрость хорошей формы поэтично описывает Хайдеггер в своем эссе «Вещь».

О наличии избытка говорит и то, что мы можем позволить себе пренебрежение в оценке; мы можем сказать: это «всего лишь объект, всего только абстракция... Древо жизни пышно зеленеет, а абстракция, как известно, суха и мертва».

Мы почему-то не хотим додумывать, что «древо» обязано своей пышностью бесконечности отношений с фиксированной иерархией сущего, говоря топологически — многомерной узорчатой конфигурации проема, куда впрыснута «древесность», еще даже не получившая свое имя. Все состояния, принимаемые древесностью (в смысле — древесностью древа жизни), ограничиваются, то есть определяются сопротивлением преднаходимых объектов — умным полем задач или, напротив, роковыми обстоятельствами.

Действительное богатство жизни даровано извне, оно записано в обстоятельствах происходящего, в моментах взаимного обстояния «песчинок», совершенно сухих и абстрактных, ибо извлеченных Абстракцией из НПП в чистоту стихии. В их абстрактной бедности заключена гарантия многовариантности ризомы, скрыт действительный шифр мощи и размаха живой гомеомерии. Ведь развертывание потенциального, процессуальность жизни, предполагает, по крайней мере, гаранта или эталон для различения состояний и несостояний и для различения состояний друг от друга. Используя комбинаторику стихий, древний метод Фалеса, нетрудно усмотреть главный продукт творения. Нетварные воды поднимаются вверх, заполняя промежутки в преднаходимой отдельности, экземпляры-

ности сущего. Каждая встреча воды и песка порождает свою процессуальность. Что здесь является первым в ряду условий происходящего? Ответ один: пустота.

Она и есть главный продукт творения.

#### ПРИМЕЧАНИЯ

1. Deleuze G, Guattari F. Capitalism and Schizophrenia. V.2. A.Thousand Plateaus. Minneapolis, 1987. P.6.
2. Хайдеггер М. Вещь. // Историко-философский ежегодник. М., 1989. С.270.
3. См. подробнее: К.Леви-Строс. Печальные тропики. М., 1985.
4. Поршнев Б.Ф. Феодализм и народные массы. М., 1964.
5. См. также: Maunard Smith. The Theory of Evolution. Harmondsworth. 1975.
6. П.Валери. Об искусстве. М.-Л., 1936. С.76.
7. Artificial Intellect and Basic Knowledge Simulation. ed.S.Hock. Balt. 1991.
8. См. об этом интересную статью С.Глейзера и М.Нусинова «Ты сам ведь из глины меня изваял». «Знание — сила». 1985, № 9.
9. Н.А.Бернштейн. Очерки по физиологии движений и физиологии активности. М. 1966. С. 313.
10. A.Source Book on Chinese Phylosophy. v.2. Princeton 1972.

© А. Секацкий, 1993

# ЭЙДОС И ЛОГОС ГОРОДА

## Припоминание

*Любава Морева*

*Как бы то ни было, Петербург не только нам кажется,  
но и оказывается — на картах; в виде двух друг  
в друге сидящих кружков с черной точкою в центре;  
и из этой вот математической точки,  
не имеющей измерения, заявляет он  
энергично о том, что он — есть:*

Андрей Белый

Существующие ныне города, когда подлетаешь к ним ночью, кажутся феерическим скоплением огней. Какая-то земная чудо констелляция!

В ранний предрассветный час, когда прозрачные сумерки гасят огни, но еще отсутствуют шаги и голоса, город, как разросшийся в причудливых конфигурациях до необъятности замков, выросший из-под земли и живущий своей независимой жизнью, медленно очерчивает вертикаль своего движения и как бы взлетает сам к небу.

Момент следующей метаморфозы почти неуловим, и тем более разителен: когда это торжественно тревожное пространство вдруг просыпается и, очнувшись, выплескивает на улицы все, что движется, скрежещет, торопится, тормозит, перешептывается, ругается, смеется, кричит и плачет, спрашивает, отвечает, мрачно или безразлично молчит, в каких-то точках напряженно, нервно или расслабленно скапливается, добивается или не добивается желаемого и, в конечном счете, проглатывается обилием дверей, пассажей, некрополей.

Города, как и люди, живут ритмом дня и ночи.

Так, по крайней мере, кажется, если смотреть на них с отдаленной дистанции «птичьего полета».

Людам города могут сниться. Люди могут любить города или их недолюбливать, могут к ним относиться почти равнодушно. О городах люди умеют мечтать и даже создавать непревзойденные пока жизнью Утопии. ⊙ — таким образом обозначил некогда свой «Город Солнца» один из средиземноморских узников и мечтателей. Он пытался мыслить город-совершенство. И при этом с неуклонной последовательностью почему-то моделировал не что



иное, как город-узницу; таков, видимо, неизбежный итог всякого усилия мыслить тотальную завершенность совершенства. Здесь «все наилучшим образом предусмотрено, поскольку этот Город зиждется на учении о метафизических первоосновах бытия, в котором ничто не забыто и не упущено» (1, с. 137). Здесь даже не упущена возможность неоспоримого доказательства присущей человеку свободы: ведь «если в течение сорокачасовой жесточайшей пытки, какую мучили одного почитаемого ими философа враги, невозможно было добиться от него на допросе ни единого словечка признания в том, чего от него добивались, потому что он решил в душе молчать, то, следовательно, и звезды, которые воздействуют издали и мягко, не могут заставить нас поступать против нашего решения» (1, с.124). (Да не потревожим мы духа почтенного Томмазо Кампанеллы кажущейся необязательностью наших воспоминаний!)

Итак, «открытое посредством философских умозаключений, мыслилось некое идеально устроенное пространство — «счастливое и снисходительное» — где все приведено к умеренности (таков для мыслителя синоним «добродетели»). Здесь, конечно же, с логической неизбежностью должен включаться (и включается!) механизм *уничтожения*: в некотором перечислительном ряду «уничтожается жадность — корень всех зол, и обман..., и кражи, и грабежи, и излишество, и уничтожение бедных, а также невежество..., уничтожаются также излишние заботы, труды, деньги, скупость, гордость и другие пороки, которые порождаются разделением имуществ, а равным образом — себялюбие, вражда, козни...» (1, с.154).

Метафизическое стремление, по словам мыслителя, «к нравственности, на которой покоится Город Солнца», поистине создавало *покойный* город, в котором по тому же замыслу оказывается разрешенным (в смысле «решенности») главное, а именно: здесь «находит успокоение совесть». Таковы архетипы сновидческого счастья, этого бесконечного повторения «сна смешного человека». В нем могут слегка варьироваться аллегорические ряды, может происходить некоторое перераспределение главных ролей, но конечная фабула и развязка драмы оказываются неизменными. Мощь, Мудрость и Любовь — три непревзойденных со-правителя во главе с Метафизиком (он же Солнце) — аллегорез тотально контролирующей силы: «ничто не совершается без ее ведома». Город хоть и немногочисленен, но разнообразно населен: Грамматик, Логик, Физик, Медик, Политик, Этик или Моралист, Экономист, Астролог, Астроном, Геометр, Космограф, Музыкант, Перспективист,

Арифметик, Поэт, Ритор, Живописец, Скульптор... — главное, все сочтены. Кратки и ясны их законы: «они вырезаны все на медной доске у дверей храма; ...на отдельных колоннах можно видеть определение вещей в метафизическом, чрезвычайно сжатом стиле; именно: что такое бог, что такое ангел, мир, звезда, человек, рок, доблесть и т.д. Все это определено очень тонко. Там же начертаны определения всех добродетелей» (1, с.100).

Сама архитектура созданного фантазией философа города в металле и камне запечатлевает эмблематику установленных рассудком истин; идеал изготовленных с надежной гарантией клише организует бытийное пространство с заданным алгоритмом физических и ментальных «движений» человека-пчелы, счастливого обитателя фантастического города-улья.

«Смешной человек» Достоевского успел проснуться в своем сне, чтобы воскликнуть: «знание законов счастья — выше счастья» — вот с чем бороться надо!»<sup>2</sup>. Серьезный Кампанелла в своей нелегкой, полной не только испытаний, но и пыток жизни сохранил уверенность, что «памятники в честь кого-нибудь ставятся лишь после его смерти» (1, с.107). Легко сегодня иронически уличать в наивности мудрого философа, но кто знает, не повторится ли в жизни еще раз этот сон?

А если припомнить мечту непревзойденного Плотина, высокую, прекрасную мечту о Городе, то ирония и вовсе исчезнет. «ПЛАТОНОПОЛИС» — таково имя этой мечты. Переплетая две замечательных судьбы — Платона (IV в. до Р.Х.) и Плотина (III в.) — сливая их в один, увы, так и не состоявшийся эксперимент, мечта эта несла в себе целый сонм вопросов, резюмирующихся, в конечном счете, в одном: возможно ли в этих земных пределах по воле и разумению человеческому осуществление метафизических представлений об идеальном устройстве жизни общественной?

В мире платоновских идей Polis (город — государство) поистине обретал к концу творческого пути мыслителя масштабы и глубину бесценного кристалла, фокусирующего в себе богатство жизненной мудрости. Там было свое начало, и был живой голос: «писанные законы и нравы поразительно извратились и пали, — припоминал Платон в письме к своим друзьям, — так что у меня вначале исполненного рвения к занятию общественными делами, когда я смотрел на это и видел, как все пошло вразброд, в конце концов потемнело в глазах» (3, 325). Но что может быть естественнее стремления «быть свободными и жить под управлением наилучших законов», даже если это бесспорный оксюморон? И что может быть

привлекательнее соблазна положиться на разум и опыт в отыскании наилучшей из форм правления?

Известная хрестоматийность прозвучавшего некогда вывода: «человеческий род не избавится от зла до тех пор, пока истинные и правильно мыслящие философы не займут государственные должности или властители в государствах по какому-то божественному определению не станут подлинными философами» (3,326в) — в дне сегодняшнем бесспорно заражена интонацией безнадежности. Но насколько был не прав ученик Сократа, время все еще не успело дать окончательного ответа. Лишь очевидно, что мыслительный эксперимент по нахождению идеальных структур социального пространства, как только входит в сферу регламентирующе жесткого предначертания *должного*, почти неизбежно оборачивается примитивизацией самого *логоса* этого пространства. И поэтому все, что касается конкретизированной иерархии деятельностно-кастового устройства платоновского полиса, неизбежно в конечном счете преодолевается энергией жизненности, сохраняя лишь эйдетический импульс самоочевидного: рождаясь из сущностной самонедостаточности каждого из нас и столь же сущностной нужды во многих, полис для наилучшего своего устройства требует единственного — чтобы каждый, занимаясь *своим* делом, исполнял его наилучшим образом (4, 369с). В этом закон справедливости. — Сколь прост и банален вывод, столь же тяжек и сложен: до неисполнимости. Но задавая меру поистине космической ответственности за исполнение этого фундаментального закона справедливости, философ вводил тем самым требование его онтической неукоснительности. Само состояние Вселенной, космические катастрофы поставлены здесь в зависимость от человеческой жизни, ее деяний и свершений («Политик», 269с — 274d). И все же был в реальной жизни самого Платона некий эксперимент — испытание на прочность философических экзерсисов, который вносил свои нюансы в сферу теоретических размышлений и давал почувствовать не упрощаемое биение перипетий самой жизни.

Отчетливо понимая, что «просьбы тиранов смешаны с принуждением» (3, 329), Платон, дополнив их вереницей самоубеждений: «...я хочу видеть осуществленными свои мысли о законах и государственном строе», «как бы не оказалось, что я способен лишь на слова, а сам никогда добровольно не взялся бы ни за какое дело...» (3, 328с) — откликается на приглашение правителя Сиракуз Дионисия, пожелавшего видеть философа своим наставником и другом. И вот вместо «большой надежды» «без избиений и казней, без всех

совершившихся зол, устроить во всей стране счастливую и справедливую жизнь» (3, 328d) — философ получает окружение, безнадежно зараженное политическими раздорами и клеветой, заговорами, коварством, ненавистью и невежеством. Все это почти естественным образом дополняется слухами о необходимости казнить философа, как виноватого во всем, и расплзающимся, отнюдь не основным страхом. Платону удается спастись, жертвенная участь на этот раз настигает его ученика и друга, брата Дионисия — «Дион зарезан кинжалом словно жертва у алтаря». Описывая случившееся через много лет в письме к сыну Диона, Платон полагал, что при всей «странности и необычности происшедшего» необходимо понять основательность причин для случившегося.

В каком-то смысле все последующее творчество мыслителя было бесконечным отыскиванием этих причин. «Государство», «Политик», «Законы», «Послезаконие»... — мир тонких мыслительных построений, обращенных к возможному, но отнюдь не действительному пространству; он находит свое завершение в самоироничном и мудром признании: «...все это точно рассказ о сновидении, точно искусная лепка государства и граждан из воска!» («Законы», 746a)

Тем более удивительным оказывается обращение Плотина, этого глубочайшего из мистиков, к идее Платонополиса, к идее, наполненной в стремлении Плотина замыслом своего земного воплощения. Речь шла о восстановлении некогда разрушенного города, о наполнении этого вполне реального физического пространства новыми формами духовной и созерцательной жизни. При всей неприязни к любой политической деятельности, Плотин с большой последовательностью вынашивал свою мечту; благие намерения философа, как гласит историческое предание, были бы с легкостью исполнены, «если бы некоторые лица из окружения императора не воспротивились этому из ревности, недоброжелательства или некоего злого умысла» (5, с.110). Поверим преданию. Но не забудем об участии Плотина: в изнурительной болезни, покинутый учениками, наследуя всю полноту испытаний Иова, он мужественно завершал свою жизнь в полном одиночестве. И хотя иногда, обращаясь к Плотину, вспоминают слова Паскаля: «...Человек умирает одиноким. Поступай же так, как если бы ты жил один», — все же итогом его жизненного пути было преодоление границ одиночества в глубинном опыте Любви... Итогом же его неисполненной мечты оказалось прозвучавшее впоследствии замечание: Плотин «не обладал качествами основателя городов» (5, с.110).

\* \* \*

Так, припоминая нечто, казалось бы далеко отстоящее друг от друга, мы подошли чуть ближе к некоторому исходному сюжету, который с определенной долей условности можно, пожалуй, обозначить как «приближение к физическим и метафизическим основаниям «основания» города.

Чем отличается основание города воображаемого от реального основания города? — Видимо, прежде всего тем, что только в первом случае можно на время забыть о принципиальной непредсказуемости и суровости жизни. И тогда эйдос города предстанет как некая «крепость» жизни, устремленной к взаимному благу и «процветанию» некоторого множества объединенных совместными усилиями людей, энергия которых, собственно, и удерживает уникальную определенность этого многомерно структурированного пространства. Именно с этим явленным в глубине образом, его сущностной определенностью и потаенным смыслом, связаны, как правило, метафизические основания города. В *эйдосе* города задается рельефность жизни, характер ее выразительности. Выходя из аморфной *бескрайности* своего пребывания в земном пространстве, человек ищет и находит во взаимоотклике локальные точки приложения собственных демиургических сил. Здесь в глубине души постигается принципиальная незавершенность Творения и онтическая ответственность человека за его продолжение. Здесь же задается энергия дерзновенности, род смелости, открывающий человеку перспективу деятельности-преображения. И здесь мы от *эйдоса* с неизбежностью переходим к Логосу, к самому методу, способу приложения этих сил, и тем самым попадаем в сугубо амбивалентное пространство, сопрягающее сущностный, эйдетически-смысловой план реальности с ее физическим планом. В Логосе города явлены одновременно: «крепость» и слабость, благо и зло, взаимосогласие и неукротимая вражда, «процветание» и богатство, разложение и нищета, жестокость братоубийства и всепрощающая жертвенность — все здесь переплетено, но пребывает во взаимоотноении. Пространство Логоса требует предельной бдительности человека. Здесь нельзя спать.

Но человек, как мы помним, любит сон и любит свои сновидения. Ведь он, как и город, живет ритмом дня и ночи. Так, по крайней мере, кажется...

Именно Город открывает человеку возможность вырваться из бесконечного вращения по периферии мира. Если отвечать на вопрос: рождением чего является рождение города? — в этом кон-

тексте мы могли бы ответить: появление кристаллизующих, центростремительных сил, «оформляющих» энергетически емкие локусы земного пространства в уникальные точки-конфигурации, определяющие места *сосредоточения* множеств людей, порождает города.

Если же от этого предельно абстрактного уровня обратиться к живописной конкретности основания реального города, многое окажется и проще, и сложнее. Рождение Петербурга, например, как и всякое рождение, уникально в своей неизбежности.

В случае с Петром Великим вопрос об «обладании качествами основателя городов» был разрешен почти с природной *демонстративностью*: качества эти сказались даже на внешнем облике героя, подчеркнуто выявляя не ординарность и масштабы его личности.

Метафизические и физические основания в рождении этого города сплетены до неразличимости. Конечно же, здесь не было и быть не могло никаких умозрительных обоснований необходимости нового города, но была сокрушительная, почти умопомрачительная страсть внутреннего убеждения в зримой и очевидной необходимости этой «крепости» и одновременно «парадиза»: и посылаются в Москву одно за другим распоряжения Петра с одинаковой жесткостью требующие срочной присылки солдат и... цветов («не помалу, а больше тех, кои пахнут»). Петр, в некотором роде, создавал свой Город-Солнце. Аналогия эта становится еще более явной и одновременно подчеркивающей различность у-топического и реально конструктивного вхождения в топос рождающегося города, если мы вспомним характер петровских распоряжений. Вот он приказывает всем губернаторам срочнейшим порядком прислать «на вечное житье с женами и детьми» для работ в адмиралтействе и в городе 5000 «мастеровых людей» разного рода: столяров, плотников, резчиков, токарей, бочаров, гончаров, живописцев, прядильщиков канатных, кузнецов, слесарей, каменщиков, каменоломщиков и др.; а вот знаменитый Указ «о хранении прав гражданских», завершающийся повелением: «доску с подножием, на которую оный напечатанный указ наклеить, и всегда во всех местах, начав от Сената, даже до последних судных мест иметь на столе, яко зеркало пред очами судящих» (6, с.159). Вскоре это «зеркало», как известно, приняло форму трехгранной призмы, на трех сторонах которой были напечатаны петровские указы, повелевающие и угрожающие должностным лицам суровыми карами за преступления по должности. Идеальный город всегда требует праведности правления...

То, что воля, ум и чувство, сливаясь в логику действия, преобразили «печальные болотистые места» в Санкт-Петербург, останется несомненным чудом; то, что потребовалось для этого несметное количество жертв, и не в одном поколении — несет в себе тяжесть неискупимого греха. Сколь глубок и лучезарен *эйдос* этого города, столь же тяжек и мрачен его *логос*. Но то и другое суть одно — живое целое глубинного смысла.

Сущностная амбивалентность города оказалась почти изначально спроецирована на личность и судьбу его основателя:

*Великий гений, муж кровавый,  
Вдали на рубеже родном  
Стоишь ты в блеске страшной славы  
С окровавленным топором.  
Могучий муж! Желал ты блага,  
Ты мысль великую питал,  
В тебе и сила и отвага,  
И дух великий обитал.  
Но, истребляя зло в Отчизне,  
Ты всю Отчизну оскорбил;  
Гоня пороки русской жизни,  
Ты жизнь безжалостно давил  
Вся Русь, вся жизнь ее доселе  
Тобою презрена была,  
И на твоём великом деле  
Печать проклятия легла.*

(К. С. Аксаков, 1845)

И отзвуком, словно эхо, звучало:

*Самодержавною рукой  
Он смело сеял просвещение,  
Не презирал страны родной:  
Он знал ее предназначенье.*

Трудно, почти невозможно представить совмещение такого рода взаимоисключающих проекций, и тем не менее они суть одно и об одном!

Топонимическая неоднородность городского пространства, казалось бы, должна научать многокурсному сферическому видению и гибкой смысловой координированности в усложняющейся

многомерной системе, но, увы, этого не происходит; быть может, фокусированность этого пространства центростремительными силами, возникающая при этом принципиальная суженность горизонта вызывает излишнюю фиксированность нашего ментального взгляда, чем и затрудняется его способность охватывать смыслообразующие сущности в глубинном единстве при всей их взаимоисключительности.

И тогда неизмеримо нарастает значимость сказанного одним из известнейших метафизиков века нынешнего: «Чтобы человек мог, однако, снова оказаться вблизи бытия, он должен сперва научиться существовать на безымянном просторе» (М.Хайдеггер).

P.S. Из диалога Платона «Государство»:

— Мне кажется, Сократ, вы спешите вернуться в город.

— Твое предположение не лишено истины...

Остается добавить:

Участь Сократа была предрешена.

«Потому-то Невский проспект — прямолинейный проспект», как было замечено поэтом.

Но несмотря ни на что:

«Душа является и становится тем, что она созерцает.» —

Это знал Плотин, и мы не будем сожалеть о том, что он «не обладал качествами основателя городов».

Будем лишь помнить, что Петербург — город пронзительной, торжественной и неприступной *красоты!*

#### ПРИМЕЧАНИЯ:

1. Кампанелла Т. Город Солнца. М., 1954
2. Достоевский Ф.М. Сон смешного человека. — Рассказы. М., 1985.
3. Платон. Письма. Соч. в 3 х томах. Т.3, ч.2. М., 1972.
4. Платон. Государство. Там же. Т.3, ч.1. М., 1971.
5. Пьер Адо. Плотин или Простота взгляда. М., 1991.
6. Пушкирев С. Петр Великий. «TRANSACTIONS of the Association of Russian-American Scholars in USA». Vol. VII. NY, 1973.

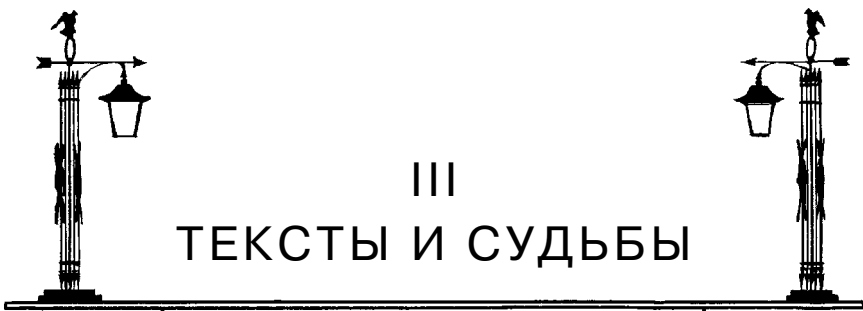


# ТЕКСТЫ И СУДЬБЫ



*Увы, которых быстрый зрак  
Пронзает в книгу вечных прав,  
Которым малой вещи знак  
Являет естества устав,  
Вам путь известен всех планет, —  
Скажите, что нас так мянет?*

**Михаил Ломоносов**



## ПЕТЕРБУРГ И ПЕТЕРБУРГСКИЙ ТЕКСТ РУССКОЙ ЛИТЕРАТУРЫ

Владимир Топоров

(Введение в тему) <sup>1</sup>

**И** призрачный миражный П.\* (Здесь и далее в статье В.Н. Топорова Петербург — П., петербургский текст — П. текст — *ред.*) («фантастический вымысел», «сонная греза»), и его (или о нем) текст, своего рода «греза о грезе», тем не менее принадлежат к числу тех сверхнасыщенных *реальностей*, которые немислимы без стоящего за ними целого и, следовательно, уже неотделимы от мифа и всей сферы символического. На иной глубине реальности такого рода выступают как поле, где разыгрывается основная тема жизни и смерти и формируются идеи преодоления смерти, пути к обновлению и вечной жизни. От ответа на эти вопросы, от предлагаемых решений зависит не только то, каковою представляется истина, но и самоопределение человека по отношению к истине и, значит, его бытийственный вектор. Именно поэтому тема П. мало кого оставляет равнодушным. Далекая от того, чтобы быть исчерпанной или окончательно решенной, она характеризуется особой антитетической напряженностью и взрывчатостью, некоей максималистской установкой как на разгадку самых важных вопросов русской истории, культуры, национального самосознания, так и на захват, вовлечение в свой круг тех, кто ищет ответ на эти вопросы. Прорыв к этой более высокой реальности, вводящий в

действие новые энергии, в случае «иногo» П. осуществляется или с помощью интуитивного постижения целого, или путем вживания в усваиваемые себе образы П. текста, все время соотносимые с самим городом, с «этим» П., но не отвлеченно, а конкретно — *hic et nunc*. П. текст, представляющий собой не просто усиливающее эффект зеркало города, но устройство, с помощью которого и совершается переход а *realibus ad realiora*, пресуществление материальной реальности в духовные ценности, отчетливо сохраняет в себе следы своего внетекстового субстрата и, в свою очередь, требует от своего потребителя умения восстанавливать («проверять») связи с внеположенным тексту, внетекстовым для каждого узла П. текста. Текст, следовательно, обучает читателя правилам выхода за свои собственные пределы, и этой связью с внетекстовым живет и сам П. текст, и те, кому он открылся как реальность, не исчерпываемая вещно-объектным уровнем.

Тема П., как и сама «петербургская» идея русской истории, сильно пострадали и во многих отношениях приобрели искаженный вид из-за чрезмерной идеологизации (чаще эмоциональной, чем рациональной) проблемы и вытекающих из этого следствий. Одним из них является непомерное развитие субъективно-оценочного подхода, полнее всего выступающего в русле плоского историзма. Разумный тезис о немыслимости понимания определенного периода русской истории, культуры и литературы без уяснения феномена П. слишком часто искажался тем, что оценка, как правило, опережала уяснение, которое тем самым становилось все более труднодостижимой задачей. Оценка оказывалась не беспристрастной фиксацией взаимозависимостей между явлениями двух разных сфер, а чем-то первичным, сплошь идеологизированным и в высшей степени субъективным; мотивировка оценки в таких случаях подбиралась задним числом. То, что субъективное начало набирало особую силу в связи с петербургской темой, далеко от случайности и весьма симптоматично. В данном случае, однако, плоха не сама субъективность (более того, можно сожалеть, что в огромном большинстве случаев она оказывалась недостаточно последовательной, уклоняясь с пути максимального самовыявления, прикрывая себя вторичными, «идеологизированными» мотивировками), а ее, так сказать, несuverенность, неуверенность в себе, апелляция к чему-то внешнему, что по условию не может обладать той целостной достоверностью, которая присуща беспримесно чистой структуре Я. Другим следствием, искажающим суть дела идеологизации нужно считать тот вид

дурного историзма, который, с одной стороны, берется судить и рядить о П. в зависимости от общего отношения к создателю П. Петру Первому<sup>2</sup> и ко всему «петербургскому» периоду русской истории, а, с другой стороны, берет на себя ответственность решать, что хорошо и что плохо и, главное, подводить некий нравственный баланс в связи с П.<sup>3</sup> В данном случае речь идет о непреодолимой эгоистической тенденции к нравственному комфорту, об отсутствии мужества стоять лицом к лицу с вопросом, который решить нельзя и в самой нерешенности и нерешаемости которого кроется его последняя глубина: П. — центр зла и преступления, где страдание превысило меру и необратимо отложилось в народном сознании; П. — бездна, «иное» царство, смерть, но П. и то место, где национальное самосознание и самопознание достигло того предела, за которым открываются новые горизонты жизни, где русская культура справляла лучшие из своих триумфов, так же необратимо изменившие русского человека. Внутренний смысл П. именно в этой несводимой к единству антитетичности и антиномичности, которая самое смерть кладет в основу новой жизни, понимаемой как ответ смерти и как ее искупление, как достижение более высокого уровня духовности. Бесчеловечность П. оказывается органически связанной с тем высшим для России и почти религиозным типом человечности, который только и может осознать бесчеловечность, навсегда запомнить ее и на этом знании и памяти строить новый духовный идеал. Эта двополюсность П. и основанный на ней сотериологический миф («петербургская» идея) наиболее полно и адекватно отражены как раз в П. тексте русской литературы, который практически свободен от указанных выше недостатков и актуализирует именно синхронический аспект П. в одних случаях и панхронический («вечный» П.) в других. Только в П. тексте П. выступает как особый и самодовлеющий объект художественного постижения, как некое целостное единство<sup>4</sup>, противопоставленное тем разным образом П., которые стали знаменем противоборствующих группировок в русской общественной мысли.

Впрочем, и эта идеологическая рознь вокруг П. не может быть здесь полностью обойдена и должна быть вкратце обозначена. На одном полюсе признание П. единственным настоящим (цивилизованным, культурным, европейским, образцовым, даже идеальным) городом в России. На другом — свидетельства о том, что нигде человеку не бывает так тяжело, как в П., анафематствующие поношения, призывы к бегству и отречению от П.<sup>5</sup> Но в обоих случаях

подчеркнута исключительность П., его единственность в России, непохожесть на все остальное. На почве этих идей в определенном контексте русской культуры сложилось актуальное почти уже два века противопоставление П. Москве, связанное, в частности, с изменившимся соотношением этих городов<sup>6</sup>. В зависимости от общего взгляда размежевание двух столиц строилось по одной из двух схем. По одной из них бездушный, казенный, казарменный, официальный, неестественно-регулярный, абстрактный, неуютный, выморочный, нерусский П. противопоставлялся душевной, семейно-интимной, уютной, конкретной, естественной, русской Москве. По другой схеме П. как цивилизованный, культурный, планомерно организованный, правильный, гармоничный, европейский *город* противопоставлялся Москве как хаотичной, беспорядочной, противоречащей логике, полуазиатской *деревне*. Сам словарь этих признаков и его структура очень показательны. Наряду с обильными и диагностически очень важными клише и более или менее естественными следствиями из них в виде флуктуирующей совокупности относительно индивидуализированных определений выстраиваются целые ряды образов, предопределяющих логику и стиль сопоставительного анализа двух городов и доводящих антитезу до крайних (нередко с тягой к анекдотизму и парадоксу) пределов<sup>7</sup>. в ряде случаев элементы этого словаря приобретают статус классификаторов в соответствующих описаниях. сопоставления Москвы и П. достаточно многочисленны в русской литературе, и тексты, подобные цитируемым, составляют особый класс или даже сравнительной дескрипции *sub specie* антитезы<sup>8</sup>.

Антитетичности Москвы и П. в сопоставительных описаниях этих городов, как ни странно, лишь изредка соответствует нечто сходное в отношении писателей-москвичей (родившихся или выросших в Москве) к П. и писателей-петербуржцев к Москве (последнее для обсуждаемой здесь темы менее важно; нередко существен учет отношения к П. вообще писателей непетербуржцев). Разумеется, соответствия этого рода все-таки существуют, но они обычно не связаны с П. текстом и относятся к особым случаям — тексты с сильным влиянием идеологических схем, тексты с преобладанием эстетической оценки (тургеневские «Призраки»), «фольклор» бытового обихода<sup>9</sup> и т.п. В действительности же, отношение к П. несравненно сложнее и многообразнее. К сожалению, о нем чаще всего судили по художественным произведениям и пренебрегали свидетельствами бытового характера, которые могли бы составить своего рода антологию. Особенно важны описа-

ния первой встречи с П. — переход от неприязни (или крушения) к любви, от внешнего к внутреннему, от одностороннего к многоаспектному, от необязательных отношений к городу к захваченности им 10. Нередко противоположные чувства к П. уживаются, хотя и оказываются разведенными по разным уровням или по разным жанрам. «Ты разве думаешь, что свинский Петербург не гадок мне? что мне весело в нем жить между пасквилями и доносами» (А.С.Пушкин — Н.Н.Пушкиной. Не позднее 29 мая 1834. Спб.), как настоятельное желание «плюнуть на Петербург», не отменяют поэтической декларации — Люблю тебя, Петра творенье, / Люблю твой строгий, стройный вид... Но смысловая структура особой напряженности создается тогда, когда противоположности вводятся в единый текст, что как раз характерно для П. текста (ослабленный случай — столкновение реального П. с городом мечты, ср. мысли Раскольников, связанные с благоустройством П., или страстью Гончарова «Идеал Петербурга»). Впрочем, и вполне реальный П. нередко приемлем, по-своему удобен и даже необходим при отсутствии каких-либо высоких оснований: «Короче тебе скажу, что петербургская жизнь на меня имеет большое и доброе влияние: она меня приучает к деятельности и заменяет для меня невольное расписание; как-то нельзя ничего не делать, все заняты, все хлопочут, да и не найдешь человека, с которым бы можно было вести беспутную жизнь — одному же нельзя» (Л.Н.Толстой — С.Н.Толстому, нач. 1849 г. Спб.) 11. В конце концов, и на другом социальном полюсе петербургская жизнь рисовалась приемлемой и даже не без удовольствий (Что за славная столица, славный город Петербург! Испроезда всю Россию, веселее на нашел — пелось в лакейской песне). И, однако, доминантой в отношении к П., если говорить о П. тексте, стала та смысловая конструкция, которая была впервые выражена Григорьевым (Да, я люблю его, громадный, гордый град, / Но не за то, за что другие; / ...Я в нем люблю, о нет! Скорбящего душой / Я прозираю в нем иное, — /Его страдание под ледяной корой, / Его страдание больное. / ...Страдание одно привык я подмечать, / В окне ль с богатою гардиной, / Иль в темном уголку, — везде его печать! / Страданье — уровень единый! — «Город») и развита Достоевским.

Не ставя здесь себе целью сопоставительный анализ П. и Москвы или их образов в литературе, уместно все-таки указать один ключевой пункт, в котором П. и Москва резко расходятся. При этом ведущим членом сопоставления в данном случае нужно считать Москву, учитывая, что образ П. в П. тексте во многом стро-

ится как мифологизированная антимодель Москвы. Речь идет о важнейшей *пространственной* характеристике, совмещающей в себе черты диахронии и синхронии и имеющей выход в другие сферы (вплоть до эстетической). Москва, московское пространство (тело), противопоставляется П. и его пространству, как нечто органичное, естественное, почти природное (отсюда обилие растительных метафор в описаниях Москвы), возникшее само собой, без чьей-либо воли, плана, вмешательства, — неорганичному, искусственному, сугубо «культурному», вызванному к жизни некоей насильственной волей в соответствии с предумышленной схемой, планом, правилом. Отсюда — особая конкретность и заземленная реальность Москвы в отличие от отвлеченности, нарочитости, фантомности «вымышленного» П. Ср., с *одной* стороны, образ города-растения («...Замоскворечье и Таганка могут похвалиться этим же преимущественно перед другими частями громадного города-села, чудовишно-фантастического и вместе великолепно *разросшегося* и разметававшегося *растения*, называемого Москвою [...] Во-первых, уж то хорошо, что чем дальше идете вы вглубь, тем более Замоскворечье тонет перед вами в зеленых садах; во-вторых, в нем улицы и переулки расходились так свободно, что явным образом они *росли*, а не делились. Вы, пожалуй, в них заблудитесь [...] Но не в воротах сила, тем более, что ворот, некогда действительно составлявших крайнюю грань городского жилья, давно уже нет, и *город-растение разросся* еще шире за пределы этих ворот». Григорьев. «Мои литературные и нравственные скитальчества») 12, а с *другой* стороны, многочисленные примеры П. как миража, фикции (ср.: «Мне сто раз среди этого тумана задавалась странная, но навязчивая греза: «А что как разлетится этот туман и уйдет кверху, не уйдет ли с ним вместе и весь этот гнилой, склизлый город, подыметя с туманом и исчезнет как дым, и останется прежнее финское болото...?»» (Достоевский. «Подросток») и многочисленные реминисценции этого места; или: «В ту ночь — там, в туманных концах проспектов автомобиль сорвался с торцов, с реальностей перспектив — в туманность, в туман — потому — что Санкт-Питер-Бург — есть таинственно — определяемое, то-есть *фикция*, то-есть *туман* — и все же есть камень». Пильняк. «Повесть Петербургская, или Святой-Камень-Город» и т.п.). Разница в структуре между полновесным пространством Москвы и квази-пространством П. объясняет, почему в Москве живет *удобно*<sup>13</sup>, уютно, свободно» («по своей воле»), надежно (с опорой на семью, род, традицию), а в П. — не по своей воле и безопорно. Учет этих различий важен не только сам по себе,



но и в силу того, что в П. тексте присутствует некий московский компонент, который определяет, как это ни парадоксально, известную «москвоцентричность» П. текста, по крайней мере, в плане некоторой эмоциональной гипертрофированности в описании петербургских реалий; в П. тексте порой обнаруживаются следы языка «московской» модели мира в виде навязывания описываемой петербургской реальности внешних по отношению к ней критериев и оценок. Этот «московский» слой П. текста имеет свое объяснение в самой истории формирования П. текста (о чем см. ниже).

Как и всякий другой город, П. имеет свой «язык». Он говорит нам своими улицами, площадями, водами, островами, садами, зданиями, памятниками, людьми, историей, идеями и может быть понят как своего рода гетерогенный *текст*, которому приписывается некий общий смысл на основании которого может быть реконструирована определенная система знаков, реализуемая в тексте. Как некоторые другие значительные города, П. имеет и свои мифы, в частности, аллегоризирующий миф об основании города и его демиурге (об этом мифе и о его соотношении с исторической реальностью см. работы Н.П.Анциферова и Н.Н.Столянского в первую очередь). Но уникален в русской истории П. тем, что ему в соответствие поставлен особый «*Петербургский*» текст, точнее, некий синтетический сверткест, с которым связываются высшие смыслы и цели. Только через этот текст П. совершает прорыв в сферу символического и провиденциального. П. текст может быть определен эмпирически указанием круга основных текстов русской литературы, связанных с ним, и соответственно хронологических рамок его. Начало П. тексту было положено на рубеже 20-30-х гг. XIX в.<sup>14</sup> (Пушкин — прежде всего «Уединенный домик на Васильевском», 1829, «Пиковая дама», 1833, «Медный Всадник», 1833). В следующее десятилетие — петербургские повести Гоголя (1835-1842) и лермонтовский отрывок «У графа В. был музыкальный вечер», 1839 (ср. также «Княгиню Лиговскую», 1836); 40-е годы — почти весь ранний Достоевский (ср. также Григорьева, Буткова, Некрасова, Гончарова, В.Ф.Одоевского, начавшего несколько ранее, и др.), Белинский, Герцен (публицистический образ П.); 60-е — 70-е годы — петербургский романы Достоевского (ср. Вс. Крестовского и др.). В начале XX в. — Блок, «Петербург» Андрея Белого, Анненский (ср. также Мережковского, Сологуба, Вяч. Иванова, Ремизова); с 10-х годов — Ахматова, Мандельштам (ср. Зоргенфрея, Скалдина, Б.Лифшица и др.); в 20-е — самом начале 30-х — Пильняк, Замятин («Пещера») и прежде всего Вагинов, стихи и проза

которого представляют собой как бы отходную по П., уже по сторону столетнего П. текста<sup>15</sup>. В этом кратком обозрении не упомянуты многие единичные тексты отдельных писателей (Тютчев, Полонский, Панаев, Тургенев, Писемский, Салтыков-Щедрин, Лесков, Случевский, Надсон, Бунин, Коневский, Ходасевич, Гиппиус, Ремизов, Зощенко и т.д.), иногда бросающие свет на некоторые детали П. текста или дополняющие его в части примеров. Но в связи с темой П. текста они не должны быть забыты, как и образы П. в изобразительном искусстве, особенно в эпоху осознания и актуализации петербургской темы в начале XX в. (начиная с художников круга «Мира искусств»), ср. также «Живописный Петербург» А.Бенуа (1902). В связи с петербургской темой в ее мифо-символическом захвате с благодарностью должны быть отмечены имена Евгения Павловича Иванова («Всадник. Нечто о городе Петербурге», 1907) и Николая Павловича Анциферова. Эмпиричность указанного состава П. текста будет в известной степени преодолена, если обозначить наиболее значительные именно в свете П. текста имена — Пушкин и Гоголь как основатели традиции; Достоевский как ее гениальный оформитель, сведший воедино в своем варианте П. текста свое и чужое и первый сознательный строитель П. текста как такового; Андрей Белый и Блок как ведущие фигуры того ренессанса петербургской темы, когда она стала уже осознаваться русским интеллигентным обществом; Ахматова и Мандельштам как свидетели конца и носители памяти о П., завершители П. текста; Вагинов как закрыватель темы П., «гробовых дел мастер». При обзоре авторов, чей вклад в создание П. текста наиболее весом, бросаются в глаза две особенности: исключительная роль писателей-уроженцев Москвы (Пушкин, Лермонтов, Достоевский, Григорьев, Ремизов, Андрей Белый и др.) и — шире — не-петербуржцев (Гоголь, Гончаров, чей вклад в П. текст пока не оценен по достоинству, Бутков, Вс.Крестовский, Лесков, Ахматова и др.), во-первых, и отсутствие писателей-петербуржцев вплоть до заключительного этапа (Блок, Мандельштам, Вагинов)<sup>16</sup>, во-вторых. Таким образом, П. текст мене всего был голосом петербургских писателей о своем городе. Устами П. текста говорила Россия и прежде всего Москва. Потрясение от их встречи с П. ярко отражено в П. тексте, в котором трудно найти следы успокоенности и примиренности. Но не только смятенное сознание, пораженное величием и нищетой П., находилось у начала П. текста. Как повивальная бабка младенца, оно принимало на свои руки *сам город* с тем, чтобы позже усвоить его себе в качестве некоего категорического императива совести.

Именно поэтому через П. текст говорит и сам П., выступающий, следовательно, равно как объект и субъект этого текста (удел многих подлинно великих текстов). Одна из задач, стоящих перед исследователями П. текста, — определение вклада в него двух названных начал, сотрудничающих при создании этого текста.

Возможно, однако, и менее эмпирическое описание сущности П. текста. Первое, что бросается в глаза при анализе конкретных текстов, образующих П. текст, и на чем здесь нет надобности останавливаться особо, — удивительная *близость* друг другу разных описаний П. как одного и того же, так и у различных (но — и это особенно важно — далеко не у всех) авторов, — вплоть до совпадений, которые в другом случае (но никак не в этом) могли бы быть заподозрены в плагиате, а в данном, напротив, подчеркиваются, их источники не только не скрываются, но становятся именно тем элементом, который прежде всего включается в игру. Создается впечатление, что П. имплицитно свои собственные описания с несравненно большей настоятельностью и обязательностью, чем другие сопоставимые с ним объекты описания (напр., Москва), существенно ограничивая авторскую свободу выбора. Однако такое *единообразие* описаний П., создающее первоначальные и предварительные условия для формирования П. текста, по-видимому, не может быть целиком объяснено ни сложившейся в литературе традицией описания П., ни тем, что описывается один и тот же объект. Во всяком случае, единство описаний П. в П. тексте не исчерпывается исключительно климатическими, топографическими, этнографически-бытовыми и культурными характеристиками города (в отличие, напр., от описаний Москвы от Карамзина до Андрея Белого, не образующих, однако, особого «московского» текста русской литературы). Тайный нерв единства П. текста следует искать в другом месте. Подобно тому, как, напр., в тексте «Преступления и наказания» мы «вычитываем» (= формируем) некие новые тексты (или подтексты) или как на основании всей петербургской прозы Достоевского строим единый текст этого писателя о П., точно так же можно ставить перед собой аналогичную задачу на всей совокупности текстов русской литературы. Формируемые таким образом тексты обладают всеми теми специфическими особенностями, которые свойственны и любому отдельно взятому тексту вообще и — прежде всего — семантической связностью. В этом смысле кросс-жанровость, кросс-темпоральность, даже кросс-персональность (в отношении авторства) не только не мешают признать некий текст *единым* в принимаемом здесь толковании, но, напротив,

помогают этому снятием ограничений как на различие в жанрах, во времени создания текста, в авторах (в этих «разреженных» условиях единство обеспечивается более фундаментальными с точки зрения структуры текста категориями). Текст един и связан (действительно, во всех текстах, составляющих П. текст, выделяется ядро, которое представляет собой некую совокупность *вариантов*, сводящихся в принципе к единому источнику<sup>17</sup>, хотя он писался (и, возможно, будет писаться) многими авторами, потому что он возник где-то на полпути между объектом и всеми этими авторами, характеризующимися в данном случае наличием некоторых общих принципов отбора и синтезирования материалов, а также задач и целей, связываемых с текстом. Тем не менее, единство П. текста определяется не столько единым объектом описания, сколько *монолитностью* (единство и цельность) максимальной смысловой установки (идеи) — путь к нравственному спасению, к духовному возрождению в условиях, когда жизнь гибнет в царстве смерти, а ложь и зло торжествуют над истиной и добром. Именно это единство устремления к высшей и наиболее сложно достигаемой в этих обстоятельствах цели определяет в значительной степени единый принцип отбора «субстратных» элементов, включаемых в П. текст. В этом контексте стоит обратить внимание на высокую степень типологического единства многочисленных мифопоэтических «сверхтекстов» (текстов жизни и смерти, «текстов спасения»), которые описывают сверхуплотненную реальность и всегда несут в себе трагедийное начало, подобно П. тексту от «Медного Всадника» до «Козлиной песни» (*tragoidia*, трагедия). Участие этих начал в П. тексте, может быть, четче всего объясняет различие между темами «Петербург в русской литературе» и «П. текст русской литературы». Хотя единство устремления, действительно, в значительной степени определяет монолитность П. текста, нет необходимости преувеличивать ее значение. В любом случае П. текст — понятие относительное и меняющее свой объем в зависимости от целей, которые преследуются при операционном использовании этого понятия<sup>18</sup>. Уместно обозначить крайние пределы его, внутри которых обращение к П. тексту сохраняет свой смысл: теоретико-множественная сумма признаков, характерных для произведений, составляющих субстрат П. текста («экстенсивный» вариант), и теоретико-множественное произведение тех же признаков («интенсивный» вариант). В этих пределах только, видимо, и имеет смысл формировать П. текст русской литературы (следует, однако, заметить, что конкретно оба обозначенных предела могут сдвигаться при условии

включения в игру новых текстов, подозреваемых в принадлежности к П. тексту).

Выше говорилось о конкретных текстах русской литературы, которые выступают как субстратные по отношению к П. тексту. Вместе с тем целесообразно указать субстратные элементы другого типа, относящиеся к природной, материально-культурной, духовно-культурной, исторической сферам. Состав и характер этих элементов определяется и контролируется двояко-реальным присутствием соответствующих особенностей П. и принципами отбора. Ни одна из этих инстанций не обладает абсолютной суверенностью. Компромисс проявляется в своего рода балансировании. Жертва конкретного материала принципам отбора в том, что материал позволяет себя субъективизировать, придать разным, исходно равноправным его частям неодинаковую семиотическую ценность. Жертва со стороны принципов отбора в том, что они вынуждены обращаться и к тому материалу, без которого могли бы обойтись и который может быть дан при наличной установке только с некоторым сдвигом. Как бы то ни было, исследователям П. и П. текста необходимо считаться с двумя ограничениями: внеположенная П. тексту реальность не вполне адекватно отражается в нем и свобода текста в отношении используемого материала относительна. Из субстратных элементов природной сферы формируются *климатическо-метеорологический* (дождь, снег, метель, ветер, холод, жара, наводнение, закаты, белые ночи, цветовая гамма и светопроницаемость и т.п.) и *ландшафтный* (вода, суша «твердь», зыбь, однообразие местности, ровность, отсутствие природных вертикальных ориентиров, открытость «простор», незаполненность «пустота», разъятость частей, крайнее положение и т.п.) аспекты описания П. в П. тексте. Специально подчеркиваются явления специфически петербургские (наводнения, белые ночи, особые закаты)<sup>19</sup> делается установка скорее на космологическое, чем на бытовое, скорее на отрицательно-затрудняющее, чем на положительно-благоприятствующее; многое субъективизируется<sup>20</sup>; элементы антитезируются; наблюдается тенденция к обыгрыванию некоторых тонкостей<sup>21</sup>, знание которых становится иногда своего рода паролем вхождения в П. текст. Среди субстратных элементов, ровно относящихся и к природной и к материально-культурной и исторической сферам, особая роль в П. тексте принадлежит *крайнему* положению П., месту на краю света, на распутье (Предо мною распутье народов, / Здесь и море, и земли все мрет ... / Эта *крайняя* заводь глухая ... Коневской). Этот мотив, многократно отраженный в П. тексте,

впервые со всей основательностью и остротой был сформулирован Карамзиным: «Утаим ли от себя еще одну блестящую ошибку Петра Великого? Разумею основание новой столицы на северном крае государства, среди зыбей болотных, в местах, осужденных природою на бесплодие и недостаток... Сколько людей погибло, сколько миллионов и трудов употреблено для приведения в действие сего намерения? Можно сказать, что Петербург основан на слезах и трупах. Иноземный путешественник, въезжая в Государство, ищет столицы, обыкновенно, среди мест плодоноснейших, благоприятнейших для жизни и здоровья; в России он [...] въезжает в пески, болота, в песчаные леса сосновые, где царствуют бедность, уныние, болезни. Там обитают Государи Российские, с величайшим усилием домогаясь, чтобы их царедворцы и стража не умирали голодом и чтобы ежегодная убыль в жителях наполнялась новыми пришельцами, новыми жертвами преждевременной смерти! Человек не одолеет натуры!» («Записка о Древней и Новой России»). Для П. текста как раз и характерна подобная же игра на переходе от пространственной крайности к жизни на краю, на пороге смерти, в безвыходных условиях, когда «дальше идти уже некуда». И сам П. текст может быть понят как слово об этой пограничной ситуации.

П. текст включает в себя в качестве субстратных элементов и другие особенности города, относящиеся уже к *материально-культурной* сфере — планировка, характер застройки, дома, улицы и т.п. Об этом подробнее писалось раньше, и здесь, пожалуй, стоит только отметить значительную степень изоморфности самого города и его природного пространства, когда в описании того и другого используются общие категории (просторность-обозримость, пустота, разъятость частей, ровность и т.п., что не исключает и противоположных характеристик — теснота, скученность и т.д.), и использование в П. тексте этих особенностей для выражения некоторых метафизических реальностей<sup>22</sup> (ср. непространственные интерпретации геометрических фигур в «Петербурге» Андрея Белого, восходящие в конечном счете к аналогичной семантизации элементов городского пространства у Достоевского), в частности, страха, одного из важнейших маркеров П. текста (ср. ужас — узость)<sup>23</sup>. Но наряду с метафизическим, так сказать, страхом в П. тексте выступает и тот «ужас жизни», который «исходит из ее реальных воздействий и вопиет о своих жертвах» (Анненский. «Господин Прохарчин». — Книга отражений). Этот «ужас жизни», потрясший сознание и совесть, и вызвал в конечном счете к жизни П. текст как противовес ему и продолжение его. Как субстрат, принадлежащий материаль-

но-культурной, экономической, социально-исторической сферам, он вошел в П. текст и хорошо известно, как эта система разыгрывается в нем. Тем не менее, масштаб — относительный и абсолютный — этих «ужасов жизни» чаще всего забывают: удовольствия и удобства П. (развеселая жизнь) заставляют обычно смотреть на ситуацию не так безнадежно. Такой «примиряющий» взгляд не имеет опоры в П. тексте, который при любой антитезе ориентирован на тот полюс, где плохо, где страшно, где страдают. Одна из несомненных функций П. текста — поминальный синодик по погибшим в Петрополе, ставшим для них подлинным Некрополем<sup>24</sup>.

Особое значение для П. текста имеет субстрат духовно-культурной сферы — мифы и предания<sup>25</sup>, дивинации и пророчества, литературные произведения и памятники искусств, философские, социальные и религиозные идеи, фигуры петербургского периода русской истории и литературные персонажи, все варианты спиритуализации и очеловечивания города (тьма моя на стенах твоих..)<sup>26</sup>. Собственно, именно наличие этих элементов образует из П. текста особый класс текстов, не представленный в русской традиции какими-либо другими примерами (анализ этого аспекта П. текста нуждается в специальном исследовании), и формирует внутри него ту атмосферу повышенной, даже гипертрофированной знаковости, которая, с одной стороны, связывает все воедино, уединообразивает текст, минимализирует случайность, а, с другой стороны, обучает своего потребителя правилам пользования этим текстом, толкает его к осознанию некоторых более глубоких структур и уровней. К знаковой перенасыщенности города присоединяется таковая текста, и тот, для кого П. текст реальность, должен усвоить совершенно иную степень детализации, дифференциации, взаимосвязанности, сложнейшей игры, в которую вступают различные тождественное, реальное и мнимое, временные и пространственные планы. Особого внимания заслуживает принципиальная установка «резонантного» П. текста на отсылку к уже описанному прецеденту, к цитате, аллюзии, пародии (в этом отношении пример был задан «Медным Всадником»), к сложным композициям центонного типа, к склеиванию литературных персонажей (или повышению их знакового ранга в целом П. текста, ср. Германна, Голядкина и др.), к переодеванию, переименованию и иного рода камуфляжу (П. как Венеция, Рим, Афины у Мандельштама («в 1920 г. Мандельштам увидел Петербург как полу-Венецию, полу-театр», — по словам Ахматовой), Вагинова («Козлиная песнь», тема Филострата) и ряда других писателей; ср. также самообыгрывание и удвоение П.

в декоративно-театральных опытах — от Гонзага до Бакста), в отдельных случаях анаграммированию ключевых слов (Петербург — Петроград, Нева и т.п.).

Здесь можно кратко очертить лишь один вопрос в связи с той более глубокой структурой, которую можно назвать *сакральной* в том смысле, что она задает новое по сравнению с обычным (профаническим) опытом членение пространства, времени, новые типы соотношения между причиной и следствием и т.п. Эта структура, лежащая в основе П. как результата синтеза природы и культуры и имплицитно содержащаяся в П. тексте, принципиально *усложнена, гетерогенна и полярна*; разные ее звенья не только обладают разными ценностями, но способны к перемене и к обмену этими ценностями. Усложненность и гетерогенность проявляются, в частности, в том, что нет единых правил ориентации в разных узлах этой структуры. Эти правила определяются в контексте соотношений элементов в большей степени, чем субстанционально. Сложность определяется тем, что каждый элемент принципиально обладает всей суммой возникающих в разных ситуациях значений. Отсюда — предельная неопределенность каждого элемента, особенно с точки зрения воспринимающего его «петербургского» сознания, которое также может быть «сдвинутым». Полярность этой петербургской структуры в том, что *природа*, противопоставленная *культуре*, не только входит в эту структуру (сам этот факт, обычно упускаемый из виду, весьма показателен), но и *равноценна* культуре. Таким образом, П. как великий город оказывается не результатом победы, полного торжества культуры над природой, а местом, где воплощается, разыгрывается, реализуется *двоевластие* природы и культуры (ср. идеи Н.П.Анциферова). Этот природно-культурный кондоминиум не внешняя черта П., а сама его суть, нечто имманентно присущее ему.

Типология отношений природы и культуры в П. предельно разнообразна. Один полюс образует описания, построенные на противопоставлении *воды, болота, ветра, тумана, мути, сырости, мглы, мрака, ночи, тьмы* и т.п. (природа) и *шпиля, спица, иглы, купола* (обычно освещенных или — более энергично — зажженных лучом, ударом луча солнца)<sup>27</sup>, *линии проспекта, площади, набережной, дворца, крепости* и т.п. (культура). Природа тяготеет к *горизонтальной* плоскости, к разным видам аморфности, кривизны и косвенности, к связи с *низом* (земля и вода), культура — к *вертикали*, четкой оформленности, прямизне, устремленности *вверх* (к небу, к солнцу). Переход от природы к культуре (как один из вариантов



спасения) нередко становится возможным лишь тогда, когда удастся установить зрительную связь со шпилем или куполом (обычно золотыми, реже просто светлыми, ср. темносерые характеристики природных стихий или белый (мертвенно) снег).

Вместе с тем и природа и культура сами полярны. Внутри *природы* вода (холодная, гнилая, затхлая, вонючая, грязная, стоячая), дождь, слякоть, мокрота, муть, туман, мгла, ночь, холод, духота противопоставлены солнцу, закату, глади воды, взморью, зелени, прохладе, свежести. Когда приобретают силу элементы первого ряда, наступает беспросветность, безнадежность, тоска (зрительно — *ничего не видно* и не различимо; событийно — дурная повторяемость, ориентация на прошлое, отсутствие выхода, безверие). Когда же появляются элементы второго природного ряда, становится *видно* во все концы, с души спадает бремя (свободное, назатрудненное дыхание), наступает эйфорическое состояние (и всегда мгновенно, в отличие от депрессии), новая жизнь<sup>28</sup>, что, собственно говоря, и означает переход к другому измерению времени. Зрительно-*бескрайняя видимость*<sup>29</sup> (простор), чему на более глубоком и внутреннем уровне соответствуют экстатические *видения будущего*, счастливый выход, вера. В этих условиях ход событий ускоряется, они являются так, как от них этого ожидают, или же в самых причудливых и неожиданных конфигурациях (Все, что хочешь, может случиться), обычно, однако, благоприятных человеку.

Внутри *культуры* — жилище неправильной формы и невзрачного или отталкивающего вида, комната-гроб, жалкая каморка, грязная лестница, колодец двора, дом — «Ноев ковчег», шумный переулочек, канава, вонь, известка, пыль, крики, хохот, духота противопоставлены проспекту, площади, набережной, острову, даче, шпилю, куполу. И здесь, как и внутри природы, в одном случае ничего не видно и душно (преобладающее значение приобретают слух, подслушивание, шепот, аморфные акузмы), а в другом — открывается простор зрению, все заполняется свежим воздухом, мысль получает возможность для развития. То, что природа и культура не только противопоставлены друг другу, но и в каких-то частях смешиваемы, слиянны, неразличимы, образует другой полюс описаний П.

Из этого соотношения противопоставляемых частей внутри природы и культуры и возникают типично петербургские ситуации: с одной стороны, *хаос*, в котором ничего не видно, где сущее и не-сущее меняются местами, притворяются одно другим, смешиваются, сливаются, поддразнивают наблюдателя (мираж, сновидение, при-

зрак, тень, двойник, отражения в зеркалах и под.), с другой стороны, *космос* как идеальное единство природы и культуры, характеризующийся логичностью, гармоничностью, предельной видимостью (ясностью) — вплоть до ясновидения и провиденциальных откровений. Соответственно этой структуре и строится внутреннее пространство П. текста, оказывающееся таким образом идеально приспособленным как к «разыгрыванию» неопределенности, двусмысленности, призрачности, т.е. всего того, что связано с максимальной омонимичностью, энтропией, так и к заключениям провиденциального характера («сверхвидимость» как гипертрофия определенности). Хаотическая слепота (невидимость) и космическое сверхвидение образуют те полюсы, которые определяют не только диапазон П. текста, но и его интенциональность и сам характер основного конфликта, который послужил образцом для его перекодирования в культурно-историческом плане. Любопытно, что петербургская мифология и эсхатология исходят из аналогичных начал. История П. мыслится замкнутой; она не что иное как некий временный прорыв в хаосе. Миф сначала рассказывает о том, как из хаоса был образован космос, из преисподней (ср. др.-греч. *aides* как «невидимый»: \*n-uid=) — «парадиз» в виде петровского П. Миф конца, отражение которого хранит и фольклорная (с самого основания П.) и литературная (Шевырев, Лермонтов, М.А.Дмитриев, Белый и др., ср. также Нервала и Мицкевича) традиции описывает, как распался космос, побежденный хаосом, бездной. Эсхатологичность П., его связь с преисподней и смертью во многом объясняют тему дьяволизма в П. тексте — от Варфоломея в «Уединенном домике» до Варфоломея в рассказе Зоргенфрея о дьяволе, а также апокалиптическую числовую символику П. текста<sup>30</sup>.

В заключение несколько наблюдений о критериях выделения в русской художественной литературе особого П. текста. Один из наиболее простых и объективных — способы языкового кодирования основных составляющих П. текста. Уже на этом уровне открываются необыкновенно богатые возможности, связанные с поразительной густотой языковых элементов, выступающих как диагностически важные показатели принадлежности к П. тексту. В качестве некоего конкретного итога можно привести часть наиболее употребительных именно в П. тексте элементов (легко заметить, что преимущественное внимание уделено прозе Достоевского; объясняется это не только соображениями большей простоты и наглядности, но и двумя обстоятельствами: как было показано раньше, «петербургский» словарь Достоевского, с одной

стороны, аккумулировал данные складывавшейся традиции, а с другой, послужил часто и разнообразно эксплуатируемой основой во многих продолжениях П. текста после Достоевского). Приводимые ниже данные представлены фрагментарно, но каждый из упоминаемых элементов мог бы быть подкреплён многочисленными примерами как из Достоевского, так и из многих других авторов.

*Внутреннее состояние:* а) отрицательное — раздражительный, как пьяный, как сумасшедший, усталый, одинокий, мучительный, болезненный, мнительный, безвыходный, бессильный, бессознательный, лихорадочный, нездоровый, смятенный, унылый, отупевший...; напряжение, ипохондрия, тоска, бред, полусознание, беспамятство, болезнь, лихорадочное состояние, бессилие, страх, ужас (ср. мистический ужас), уединение, апатия, отупление, тревога, жар, озноб, грусть, одиночество, смятение, страдание, пытка, забытье, уныние, нездоровье, боязнь, пугливость, нестерпимость, мысли без порядка и связи, головокружение, мучение, чуждость, сон...; уединяться, замкнуться, углубиться; не знать куда деться; не замечать, говорить вслух, опомниться, шептать, впадать в задумчивость, вздрагивать, поднимать голову, забываться, не помнить, казаться странным, тускнеть (о сознании), надрывать сердце, чувствовать лихорадку, жар, озноб, тосковать, очнуться, быть принятым за сумасшедшего, мучить, терять память, давить (о сердце), кружиться (о голове), страдать...; б) положительное — едва выносимая радость, свобода, спокойствие, дикая энергия, сила, веселье, жизнь, новая жизнь...; глядеть весело, внезапно освобождаться от..., потянуться к людям, дышать легче, сбросить бремя, смотреть спокойно, не ощущать усталости, тоски, стать спокойным, становиться новым, придавать силу, преобразиться, ощутить радость, размягчиться (о сердце)...

*Общие операторы и показатели модальности:* вдруг, внезапно, в это мгновенье, неожиданно...; странный, фантастический...; кто-то, что-то, какой-то, как-то, где-то, все, что ни есть, ничего, никогда...

*Природа:* а) отрицательное — закат (зловещий), сумерки, туман, дым, пар, муть, зыбь, дождь, снег, пелена, сеть, сырость, слякоть, мокрота, холод, духота, мгла, мрак, ветер (резкий, неприятный), глубина, бездна, жара, вонь, грязь...; грязный, душный, холодный, сырой, мутный, желтый, зеленый (иногда)...; б) положительное — солнце, луч солнца, заря, река (широкая), Нева, взморье, острова,

зелень, прохлада, свежесть, воздух (чистый), простор, пустынность, небо (чистое, голубое, высокое), широта, ветер (освежающий)...; ясный, свежий, прохладный, теплый, широкий, пустынный, просторный, солнечный...

*Культура:* а) отрицательное — середина, дом (громада, Ноев ковчег), трактир, каморка-гроб<sup>31</sup>, комната неправильной формы, угол, диван, комод, подсвечник<sup>32</sup>, перегородка, ширма, занавеска, обои, стена, окно, прихожая, сени, коридор, порог, дверь, замок, запор, звонок, крючок, щель, лестница, двор, ворота, переулок, улицы (грязные, душные), жара-духота, скорлупа, помои, пыль, вонь, грязь, известь, толкотня, толпа, кучки, гурьба, народ, поляки, крик, шум, свист, хохот, смех, пенье, говор, ругань, драка, теснота-узость, ужас, тоска, тошнота, гадость, Америка...; душный, зловонный, грязный, угарный, тесный, стесненный, узкий, спертый, сырой, бедный, уродливый, косой, кривой, тупой, острый, наглый, нахальный, вызывающий, подозрительный...; теснить, стеснять, сгучиваться, толпиться, толкаться, шуметь, кричать, хохотать, смеяться, петь, орать, драться, роиться...; б) положительное — проспект, набережная, мост (большой, через Неву), площадь, сады, дворцы, церкви, купол, шпиль, игла, фонарь...; распространить(ся), расширяться.

*Предикаты* (чаще с отрицательным оттенком): ходить (по комнате, из угла в угол), бегать, кружить, прыгать, скакать, летать, сгигать, мелькать; юркнуть, выпрыгнуть, скользить, шаркнуть, шмыгнуть, ринуться, дернуть, вздрогнуть, захлопнуть, сунуть, топнуть, встрепенуться; ползти, течь, валить, собираться, смешиваться, сливаться, пересекать, проникать, исчезнуть, возникнуть, утонуть, рассеяться, кишеть, чернеть, умножаться, подмигивать, подсматривать, подслушивать, слушать, подозревать, шептать, потупить, переступить, перейти, открыть, закрыть...

*Способы выражения предельности:* крайний, необъяснимый, неизъяснимый, неистошимый, неопиcуемый, необыкновенный, невыразимый, безмерный, бесконечный, неизмеримый, необъятный, величайший...

*Высшие ценности* — жизнь, полнота жизни, память, воспоминание, детство, дети, вера, молитва, Бог, солнце, заря, мечта, пророчество, волшебная греза, будущее, видение, сон (пророчески-указующий)...

Фамилии, имена и числа, см. в другом месте.

*Элементы метаописания:* театр, сцена, кулисы, декорация, антракт, публика, роль, актер, куколки, марионетки, нитки, пружины

(иногда сюда же: тень, силуэт, призрак, двойник, зеркало, отражение...)...

Эти же языковые элементы, данные в приведенных выше списках парадигматически, могут быть аранжированы и *синтагматически*, с чем практически и приходится иметь дело, формируя фрагменты П. текста или читая его конкретные отражения. Принцип комбинации на синтагматической оси задан основным мотивом — *путем* (выходом) из центра, середины, узости-ужаса на периферию — на простор, широту, к свободе и спасению (в другой геометрической интерпретации — снизу вверх или даже с периферии [окраины] к центру, ср. последний мотив в романе Андрея Белого).

В П. тексте русской литературы отражена квинтэссенция жизни на краю, над бездной, на грани смерти и намечаются пути к спасению. Вместе с тем, нельзя забывать о прогнозирующей и предсказующей роли этого текста, выступающего как дивинация и пророчество на тему русской истории, рассматриваемой *sub specie* П. Именно в этом городе сложность и глубина жизни — государственно-политической, хозяйственно-экономической, бытовой, относящейся к развитию чувств, интеллектуальных способностей, идей, к сфере символического и бытийственного, — достигла того высшего уровня, когда только и можно надеяться на получение подлинных ответов на самые важные вопросы. В то столетие, когда складывался П. текст, другого такого города в России не было.

#### Послесловие

Воспроизводимая здесь статья представляет собою сокращенный вариант части более обширной работы, посвященной Петербургу и петербургскому тексту. Вместе с тем, она входит в контекст ряда других «петербургских» исследований автора этих строк. Наиболее крупные из них — «О структуре романа Достоевского в связи с архаичными схемами мифологического мышления («Преступление и наказание»)» (в кн.: *Structure of texts and Semiotics of Culture. The Hague-Paris, 1973, pp.225-302*), «Петербургские тексты и петербургские мифы» (заметки из серии) (в кн.: *Сборник статей к 70-летию проф. Ю.М.Лотмана. Тарту, 1992, 452-485*), а также статьи, посвященные «петербургскому» слою в русской литературе (Достоевский, Ремизов, Андрей Белый, Ахматова, Мандельштам и др.), «петербургским» урочищам («Аптекарский остров как городское урочище» (в кн.: *Ноосфера и худо-*

жественное творчество. М., 1991, 200-279), ранней петербургской топонимии, наконец, «инокультурному» элементу в Петербурге («Италия в Петербурге» — в кн.: Италия и славянский мир. М., 1990, 49-81; «индийский» Петербург и др.). В той или иной мере все эти работы имеют отношение к реконструкции так называемого «Петербургского текста», текста города или — несколько в ином ракурсе — самого города как своего рода текста в семиотическом и теоретико-информационном смысле. Петербургский текст в понимании автора, будучи неким метафизическим конструктом (впрочем, подкрепляемым, контролируемым, верифицируемым «реальными» эмпирическими текстами), сам выступает как сверхуплотненная и сверх-эмпирическая реальность высшего порядка, сверх-реальность, которая позволяет увидеть в ее зеркале и соответствующий и конгениальный ей «фантастический» (как говорил Достоевский) город, его последнюю смысловую глубину, которая, в свою очередь, открывает телеологическую провинциальную доминанту города.

Но, разумеется, дело не исчерпывается одной «петербургской» метафизикой, но последняя настоятельно возвращает нас к самому городу, к роли, которую он *должен* еще играть в русской истории, русской культуре и русской жизни. На этом пути тема Петербурга и Петербургского текста приобретает самые реальные очертания и возвращает нас к уровню реалий и практических решений, к свободному и ответственному выбору. Петербургский текст в контексте подобных задач и решений *путеводителен* — и в коллективно-историческом, и в лично-экзистенциальном плане. В заключение — несколько слов о нем под углом зрения *будущего*.

Формирование того, что теперь называют Петербургским текстом было одним их наиболее весомых вкладов русской литературы в ноосферическое творчество. В синтетически сгущенной и напряженно-усиленной симфонии Петербургского текста легко распознаются лейтмотивы города и возникают его персонологические образы — цари и бунтари, святые и бесы, великие люди слова, искусства, мысли, науки и те «маленькие» люди, о которых нам сохраняет память именно Петербургский текст. Все, что вовлечено в этот текст, равно реально, и по всему его пространству «на равных» бродят тени Германна и Пиковой дамы, Медного Всадника и бедного Евгения, Акакия Акакиевича и капитана Копейкина, Макара Девушкина и Голядкина, Прохарчина и Раскольникова, Маракулина и Неизвестного поэта и многих других,

кто навечно прописан в вечном городе, в котором, как и в его тексте, все связано и все возможно. По отношению к городу Петербургский текст *напоминателен*, и по малейшему, иногда почти тайному знаку ясно — *Какой-то город, явный с первых строк,/ Рас-тет и отдается в каждом слоге и ясно какой.*

Петербургский текст — мощное полифоническое резонантное пространство, в вибрациях которого уже давно слышались тревожные синкопы русской истории и леденящие душу «злые» шумы времени. Значит, этот великий текст не только «напоминал» о своем городе, а через него и обо всей России, но и предупреждал об опасности, и мы не можем не надеяться, по крайней мере, не предполагать, что у него есть еще и спасительная функция, знаменения которой были явлены уже не раз за последние без малого два века. Поэтому-то, вслушиваясь в эти вибрации мы чаем услышать и некую гармоническую ноту, в которой можно было бы опознать намек на еще неизвестный спасительный ресурс и сделать свой подлинный и благой выбор.

На пороге трехсотлетнего юбилея города и третьего тысячелетия христианской эры мысль о *промыслительной* роли Петербурга, провиденциально обретшего свое, казалось бы, навсегда потерянное и забытое имя (теперь — вопреки автору поэмы о петербургской эсхатологии — мы твердо знаем: это имя нам *не чужое и не позабытое давно, и оно памятно* нам именно потому, что оно *родное*), все чаще посещает нас. Это не значит, что спасение нужно искать только здесь, и что оно придет само собой. Но предварительно надо понять смысл и почувствовать и усвоить себе дух города: Петербург Петербургского текста еще и «учителен», и он-то как раз и учит, что распад, хлябь, тлен для их преодоления требуют духа творческой инициативы, открытости, верности долгу и веры, надежды, предчувствия или просто ясного и неуклончивого сознания, что сейчас и в этом «анти-энтропическом» устремлении — Петербург может оказаться нашим ближайшим и надежнейшим ресурсом, если только мы окажемся достойными того вечного и благого в нем, что было открыто нам Петербургским текстом.

Но сейчас город тяжело болен, и ему должна быть оказана помощь.

## ПРИМЕЧАНИЯ

1. В данном тексте ряд важных вопросов по необходимости обойден или только обозначен в самых общих чертах. Но и то, о чем говорится несколько подробнее, поневоле представлено в очень неодинаковом масштабе. Примеры из текстов (именно здесь пришлось пойти на наибольшие жертвы) в данном случае имеют не столько доказательную, сколько напоминательную функцию (следует помнить, что более полный набор примеров образует самостоятельную ценность, восстанавливая те или иные фрагменты П. текста и обозначая густоту соответствующего образного строя). Ссылки документирующего характера сведены к минимуму. — Понятие «Петербургского текста» введено в более ранних работах автора (там же названы важнейшие элементы П. текста).
2. В настоящее время есть достаточно надежные возможности реконструировать замысел Петра Первого в отношении П., сняв искажающий эффект петербургского мифа государственного происхождения о заложении града.
3. История как нечто уникальное, неповторимое и, главное, необратимое не знает нравственного критерия, всегда предполагающего выбор, которого в данном случае нет по условию. Этот критерий, однако, существует в условиях т. наз. «исторических игр», когда в мысленном эксперименте по-разному «проигрывается» некая реальная историческая ситуация. Эта теоретическая вариативность *res gestae*, образующих тело истории, предполагает типологию исторических персонажей (и самих *res gestae*). В этой сфере выбор уже возможен, в связи с чем формируется нравственный аспект истории (менее благоприятна ситуация выбора в исторической синтагме, поскольку в ней обычно персонажи занимают разные позиции по отношению к одному и тому же историческому акту). Однако и в этих «исторических играх» обсуждалась лишь альтернатива Москва — П., но никогда не «проигрывались» другие варианты, в частности, и такие, которые по своей нестандартности и неожиданности мало отличались бы от выбора столицей П. (еще более западные и морские варианты). Уже в силу этого заключения о том, хорошо или плохо (правильно или неправильно) было создавать столицу на месте П., не могут быть признаны вполне корректными.
4. Эту особенность П., кажется, первым зафиксировал Батюшков («Смотрите — какое единство! как все части отвечают целому! какая красота зданий, какой вкус и в целом какое разнообразие, происходящее от смешения воды со зданиями». — «Прогулка в Академию Художеств»). Косвенным образом она отражена и в негативно ориентированных описаниях, где П. выступает как образ безжизненной (доорганической) упрощенности, механического единообразия частей целого.
5. «Питер имеет необыкновенное свойство оскорбить в человеке все святое и заставить в нем выйти наружу все сокровенное. Только в Питере человек может узнать себя — человек он, получеловек или скотина: если будет страдать в нем — человек; если Питер полюбится ему — будет или богат или действительным статским советником» (Белинский. Полн. собр. соч. 11, 418); — «Нигде я не предавался так часто, так много



свободным мыслям, как в Петербурге. Задавленный тяжкими сомнениями, бродил я бывало, по граниту его и был близок к отчаянию. Этими минутами я обязан Петербургу, и за них я полюбил его так, как разлюбил Москву за то, что она даже мучить, терзать не умеет. Петербург тысячу раз заставит всякого честного человека проклясть этот Вавилон [...] Петербург поддерживает физически и морально лихорадочное состояние» (Герцен. «Москва и Петербург», 1842) или даже: «Первое условие для освобождения в себе пленного чувства народности — возненавидеть Петербург всем сердцем своим и всеми помыслами своими» (И.С.Аксаков) и т.п.

6. И перед младшею столицей / Померкла старая Москва, / Как перед новою царицей / Порфироносная вдова — в развитии карамзинского образа Москвы: «...когда татары и литовцы огнем и мечом опустошали окрестности российской столицы и когда несчастная Москва, как беззащитная вдовица, от одного Бога ожидала помощи в лютых своих бедствиях» («Бедная Лиза»); ср. вдова: столица, царица у Пушкина при вдовице у Карамзина.
7. Ср. лишь несколько примеров: «Москва — старая домоседка, печет блины, глядит издали и слушает рассказ, не подымаясь с кресел, о том, что делается на свете; Петербург разбитной малый, никогда не сидит дома, всегда одет и похаживает на кордоне, охорашиваясь перед Европой [...] — Петербург весь шевелится, от погребов до чердаков; с полночи начинает печь французские хлебы, которые назавтра все съест немецкий народ, и во всю ночь то один глаз его светится, то другой; Москва ночью вся спит, и на другой день, перекрестившись и поклонившись на все четыре стороны, выезжает с калачами на рынок. Москва женского рода, Петербург мужского. В Москве все невесты, в Петербурге все женихи [...] Москва всегда едет завернувшись в медвежью шубу, и большей частью на обед; Петербург, в байковом сюртуке, заложив обе руки в карман, летит во всю прыть на биржу или «в должность...» (Гоголь. «Петербургские записки 1836 года») или «...Петербург — ходячая монета, без которой обойтись нельзя; Москва — редкая, положим, замечательная для охотника нумизма, но не имеющая хода [...] В Петербурге все люди вообще и каждый в особенности прескверные. Петербург любить нельзя, а я чувствую, что не стал бы жить ни в каком другом городе России. В Москве, напротив, все люди предобрые, только с ними скука смертная [...] Оригинального, самобытного в Петербурге ничего нет, не так как в Москве, где все оригинально — от нелепой архитектуры Василия Блаженного до вкуса калачей. Петербург — воплощение общего, отвлеченного понятия столичного города; Петербург тем и отличается от всех городов европейских, что он на все похож; Москва — тем, она вовсе не похожа ни на какой европейский город, а есть гигантское развитие русского богатого села...» (Герцен. «Москва и Петербург»). — Впрочем, иногда допускалась мысль о снятии антитетического в будущем синтезе: «Везде есть свое хорошее и, следовательно, свое слабое или недостаточное. Петербург и Москва — две стороны или, лучше сказать, две однородности, которые могут со временем образовать своим слиянием прекрасное и гармоническое целое, привив друг другу то, что в них есть лучшего. Время это близко: железная дорога деятельно делается...» (Белинский. «Петербург и Москва»).

8. Показательно, что развернутую форму этот «жанр» получает на рубеже 30–40-х годов 19 в., в обстановке идеологического размежевания западничества и раннего славянофильства. Впрочем, существуют тексты о городах и иного рода, сохраняющие однако, антитетический принцип композиции, с помощью которого сталкиваются кажущееся (мнимое, поверхностное) и подлинное (истинное, глубинное). Ср. разыгрывание ситуации обманутого ожидания, с одной стороны, в батюшковской «Прогулке по Москве» («...Этот, конечно, англичанин: он разиня рот, смотрит на восковую куклу. Нет! Он русак и родился в Суздале. Ну, так этот — француз: он картавит и говорит с хозяйской о знакомом ей чревоуещателе... Нет, это старый франт, который не ездил далее Макарья... Ну, так это — немец... Ошибся! И он русский, а только молодость провел в Германии. По крайней мере жена его иностранка: она насилу говорит по-русски. Еще раз ошибся! Она русская, любезный друг, родилась в приходе Неопалимой Купины и кончит жизнь свою на святой Руси»), а с другой стороны, гоголевский «Невский проспект» со сквозной темой мнимости петербургской жизни (О, не верьте этому Невскому проспекту! ...Все обман, все мечта, все не то, чем кажется!) — и далее по той же схеме: «Вы думаете, что этот господин, который гуляет в отлично шитом сюртуке, очень богат? — Ничуть не бывало: он весь состоит из своего сюртучка. Вы воображаете, что... — Совсем нет...» и т.п.; ср. также И пусть горят светло огни его палат, / Пусть слышны в них веселья звуки — / Обман, один обман! Они не заглушат / Безумно-страшных стонов муки! — в самом «петербургском» стихотворении Апполона Григорьева «Город»).
9. Ср.: «Между Петербургом и Москвой от века шла вражда. Петербуржцы высмеивали »Собачью площадку» и «Мертвый переулок», москвичи попрекали Петербург чопорностью, несвойственной «русской душе» (Г.Иванов. «Петербургские зимы»; ср. здесь же обозначения петербургско-московских гибридов — Петросква. Кузневский мос-пект). — Показательны мотивировки в диалоге княгини Веры Дмитриевны («партия» Москвы) и дипломата («партия» П.) из «Княгини Лиговской» (1836): — «Так как вы недавно в Петербурге — говорил дипломат княгине, — то, вероятно, не успели еще вкусить и постигнуть все прелести здешней жизни. Эти здания, которые с первого взгляда вас только удивляют как все великое, со временем сделаются для вас бесценны, когда вы вспомните, что здесь развилось и выросло наше просвещение, и когда увидите, что оно в них уживается легко и понятно. Всякий русский должен любить Петербург; здесь все, что есть лучшего русской молодежи, как бы нарочно собрались, чтоб дать дружескую руку Европе. Москва только великолепный памятник, пышная и безмолвная гробница минувшего, здесь жизнь, здесь наши надежды... Княгиня улыбнулась и отвечала рассеянно: — Может быть со временем я полюблю и Петербург, но мы, женщины, так легко предаемся привычкам сердца и так мало думаем, к сожалению, о всеобщем просвещении, о славе государств! Я люблю Москву, с воспоминанием об ней связана память о таком счастливом времени! А здесь, здесь все так холодно, так мертво... О, это не мое мнение... это мнение здешних жителей, — Говорят, что въехавши раз в петербургскую заставу, люди меняются совершенно».

10. Ср. различные традиции: «J'ai vu la Neva, tous les magnifiques batiments qui bodents, Pierre le Grand, l'église de Casan, en un mot tout ce qu'il y a de beau a Peterbourg... Mais j'aime mieux laisser murir ou du moins croire ces impressions. Je ne suis pas encore de coeur a Petersbourg et les souvenirs de Moscou m'occupent beaucoup trop pour que je puisse contempler avec toute l'attention necessaire et jouir franchement de ce que je vois» (Д.В.Веневитинов — С.В.Веневитиновой, 11 ноября 1826. Спб.); — «Москву оставил я, как шальной, — не знаю, как не сошел с ума. Описывать Петербург не стоит. Хотя Москва и не дает об нем понятия, но он говорит более глазами, чем сердцу» (Д.В.Веневитинов — А.В.Веневитинову, 20 ноября 1826. Спб.); — «Я стал бродить по городу, размышляя о своей судьбе. Петербург, который впоследствии очаровал и пленил меня, казался мне в эти дни скучным и неприветливым. Был сезон стройки и ремонта. Леса вокруг домов; перегороженные тротуары; кровельщики на крышах, известка, маляры, висящие в ящиках, подвешенных на канатах; развороченные мостовые: все это было буднично, уныло и внушало человеку чувство его собственной ненужности» (Г.Чулков. «Годы странствий»); — «Сейчас под угрозой сердце. Вообще жду околеванца. Подвел меня Петр. Прорубил окно, сел я у окошечка полюбоваться пейзажами, а теперь приходится отчаливать. Финляндия! Почему я в Финляндии? Конечно, первое тут — тяга к морю. Потом близость к Петербургу [...] Но была и смутная мысль: сесть на какой-то границе [...] Москва, которую только и узнал в дни моего писательства [...], слишком густа по запаху и тянет на быт. Там нельзя написать ни «Жизни Человека», ни «Черных масок», ни другого, в чем емь. Московский символизм притворный и проходит как корь. И близость Петербурга (люблю, уважаю, порою влюблен до мечты и страсти) была хороша, как близость целого символического арсенала: бери и возобновляйся [...] тогда верил и исповедовал Петроград... по собственным смутным переживаниям, сну прекрасному, таинственному и неоконченному...» (Л.Андреев. Из дневника, от 16 апреля 1918 г.) и др.
11. Характерно отношение к П. Карамзина, который в истории русской культуры был первым, кто понял самостоятельную ценность города и выделил город как таковой в качестве независимого объекта переживаний («В каждом городе для меня любопытнее всего самый город»); он же был первым, кто «почувствовал» Москву и дал ее описание в этом новом качестве (несколько статей о Москве, отдельные места в «Истории», замечательный московский пейзаж в экспозиции «Бедной Лизы» и т.п.). Переехав в 1816 г. в П. (предполагалось, что на время), Карамзин до конца жизни продолжал любить Москву и душевно стремиться к ней. Вместе с тем он не только умел отдать должное П. («Меня еще ласкают; но Московская жизнь кажется мне прелестнее, нежели когда-нибудь, хотя стою в том, что в Петербурге более общественных удовольствий, более приятных разговоров» — из письма И.И.Дмитриеву от 27 июня 1816 г. или, потрафляя московскому патриотизму своего адресата: «Берега Невы прекрасны; но я не лягушка и не охотник до болот», в письме от 28 января 1818 г.), но и, несомненно, понял, что ось русской истории проходит через П. и что он сам связан с П. на всю жизнь («Я жил в Москве; не придется ли умереть в Петербурге?», в письме от 3 августа 1816 г.). Следует, однако, принять в расчет особую

деликатность Карамзина при обсуждении петербургской темы с Дмитриевым. Еще отчетливее сходное отношение к П. реконструируется для Достоевского.

12. Сходные метафоры Москвы обычны как в XIX, так и в XX в. Ср.: «Из русской земли Москва »выросла и окружена русской землей, а не болотным кладбищем с кочками вместо могил и могилами вместо кочек. Москва выросла — Петербург выращен, вытасчен из земли, или даже просто «вымышлен» (Мережковский. «Зимние радуги») или известный отрывок из тыняновского «Кюхли»: «Петербург никогда не боялся пустоты. Москва росла по домам, которые, естественно сцеплялись друг с другом, обрастал и домишками, и так возникали московские улицы. Московские площади не всегда можно отличить от улиц, с которыми они разнствуют только шириною, а не духом пространства; также и небольшие кривые московские речки под стать улицам. Основная единица Москвы — дом, поэтому в Москве много тупиков и переулков. В Петербурге совсем нет тупиков, а каждый переулок стремится быть проспектом [...] Улицы в Петербурге же образованы ранее домов, и дома только восполнили их линии. Площади же образованы ранее улиц. Поэтому они совершенно самостоятельны, независимы от домов и улиц, их образующих. Единица Петербурга — площадь». Художественно убедительная антитетическая схема, отраженная здесь, в иных случаях может быть выражена корректнее и, так сказать, историчнее. Существенно, что речь идет о двух типах освоения «дикого» пространства — органичном (в частности, постепенно) и неорганичном (типа «Landnahme»). В первом случае центром иррадиации является точка (напр., Кремль в Москве; ср. подчеркнутость отсутствия кремля в стих. Анненского «Петербург») и распространение происходит относительно равномерно по всему периметру (с учетом, конечно, естественных преград). Во втором случае такого центра нет, но есть некая исходная точка за пределами подлежащего освоению пространства. Необходимость быстрого «захвата» большого пространства заставляет намечать линии как наиболее эффективное средство поверхностного знакомства с пространством (раннепетербургские «перспективы»); периметр же городского пространства оказывается размытым, а подпространства между линиями-перспективами на первых порах вовсе не организованными или оформленными наспех, напоказ. Площади гипертрофированных размеров в П., позже вторично освоенные как важнейшие градостроительные элементы имперской столицы, по сути дела, отражают неполную переработанность пространства в раннем П. (не случайно, что Башмакина грабят на широкой площади, тогда как в Москве это делалось в узких переулках). В этом контексте московские площади возникали органичнее и с большей ориентацией на заданную конкретную функцию городской жизни.
13. Частое слово в старых описаниях московской жизни (ср., напр.,: «И тут вы видите больше удобства, чем огромности или изящества. Во всем и на всем печать семейственности: и удобный дом, обширный, но тем не менее для одного семейства». — «Петербург и Москва»). В Москве живут как принято, как сложилось, как удобно сейчас; в П. — как должно жить, т.е. как может понадобиться потом. Естественно, эта схема имеет и свой инвертированный вариант («петербургоцентричный»).

- Упреждающая идея «как должно быть» (а не «как есть») отражается во многих проявлениях — от подчеркнутой фасадности (ср. разрисованные слепые окна на здании Главного Штаба — фасад, выходящий на Дворцовую площадь, слева) до «завышенных», идеализированных планов и изображений (ср. махаевские) П.
14. Петербургская тема в литературе XVIII в. — первой четверти XIX в., строго говоря, к П. тексту не относится, хотя ее разработки (образ идеального П., чудесного города, вызывающего восторженные чувства) были учтены в П. тексте, особенно в той его части, которая относилась к «светлому» П., но основательно переработаны. Особое значение для П. текста имели те произведения, которые цитатно или в виде реминисценций отразились позже в текстах, принимавших участие в формировании самого П. текста (ср., напр., упоминавшуюся статью Батюшкова или идиллию Гнедича «Рыбаки», 1821 г., широко использованные в «Медном Всаднике»; из 18 в. ср. стихотворение М.Н.Муравьева «Богине Невы» и некоторые другие).
15. Здесь не рассматривается специально вопрос о закрытости П. текста, хотя очерченный его объем вполне может рассматриваться как самодовлеющее целое. При обсуждении же этого вопроса нужно помнить о нескольких категориях текстов: имитации (А.Н.Толстой, Гынянов, Федин и др.); тексты, которые могут рассматриваться как субстрат П. текста или его «низкий» комментарий (петербургские повести о бедном чиновнике, петербургский фельетонизм и анекдот, низовая литература типа петербургской беллетристики Вл.Михневича или «Тайн Невского проспекта» Амори); тексты с более или менее случайными прорывами в проблематику или образность П. текста, которые будут неизбежно всплывать (актуализироваться) по мере выявления и уточнения особенностей этого текста. Наконец нуждаются в определении по отношению к П. тексту петербургская тема в поэзии 30-60-х годов (Мандельштам, Ахматова). Особо должен решаться вопрос о соответствующих текстах Набокова. Тем более это относится к прозе Андрея Битова («Пушкинский дом» и др.). Основная трудность в решении вопроса об открытости или закрытости П. текста лежит не в формальной сфере. Главное зависит от наличия конгениальной этому тексту задачи (идеи), если исходить из того, что в течение века определяло П. текст. При отсутствии ее — неизбежное вырождение этого текста. При конкретной же оценке нужно помнить возможности более позднего втягивания (или постредактирования) несовершенных заготовок в целое текста.
16. Следует напомнить, что писатели-петербуржцы впервые заметно появляются на поприще русской литературы с конца XIX в., ср. поколение 60-х г. — Надсон, 1862, Фофанов, 1862, Соллогуб, 1863, Мережковский, 1865 и т.л. вплоть до первого великого писателя петербургской темы Блока, 1880 (исключения редки — Вельтман, 1800, Бенедиктов, 1807, И.И.Панаев, 1812, В.А.Соллогуб, 1813, А.К.Толстой, 1817, Дружинин, 1824, Случевский, 1837, Шеллер-Михайлов, 1938 и др.). Длительное время (до послереформенной эпохи) П. был трудным местом для рождения писателей. Зато они в нем легко умирали.
17. Эта ситуация отчасти аналогична соотношению типа сказки и ее вариантов. Во всяком случае концепция П. текста, будучи приятной, как бы обучает умению

видеть за разными текстами этого круга некий единый текст, ориентирует на анализ под углом зрения единства. Действительно, многие тексты, образующие П. текст, обладают высокой степенью структурной конгруэнтности и остаются «семантически» (в широком смысле) правильными при их мысленном совмещении. В этой связи не может быть сочтено случайным настойчивое стремление обозначить произведения, входящие в П. текст, именно как «петербургские». Такое сходство в названиях, имеющее длинную и характерную историю, делает правдоподобным предположение о том, что эпитет «петербургский» является своего рода элементом самоназвания П. текста. Ср. «жанроопределяющие» подзаголовки «Медного Всадника» («Петербургская повесть») и «Двойника» («Петербургская поэма», ср. также «Петербургские сновидения»); рано закрепившееся название гоголевского цикла «Петербургские повести». В кругу «Отечественных записок» в 40-е годы считали возможным говорить об особой «петербургской» литературе (ср. в воспоминаниях А. Григорьева: «Волею судеб или, лучше сказать неодолимою жаждою жизни я перенесен в другой мир. Это мир гоголевского Петербурга, Петербурга в эпоху его миражной оригинальности, в эпоху, когда существовала даже особенная петербургская литература...»). В те же годы появляются два сборника — «Физиология Петербурга» и «Петербургский сборник» (1845-1846). Рассказ Некрасова «Петербургские углы» в первом из этих сборников перекликается с «Петербургскими вершинами» Я. П. Буткова (1845), «Петербургскими трущобами» Вс. Крестовского и др., ср. «Петербургская быль» П. П. Гнедича. Та же традиция продолжается и в 20 в. — «Петербургская поэма», цикл из двух стихотворений Блока (1907) в альманахе с характерным названием «Белые ночи»; «Повесть Петербургская» как подзаголовок «Ахру» Ремизова (о Блоке; ср. его же «Петербургские буераки»); «Повесть Петербургская, или святой-камень-город» Пильняка; «Петербургские дневники» З. Гиппиус, «Петербургские строфы» Мандельштама, «Петербургская поэма» Ландау, «Петербургские зимы» Г. Иванова, «Noctes Petropolitanae» Карсавина, ср. «Петербургские негативы» Сигмы, «Петербургская повесть», название одной из частей «Поэмы без героя» Ахматовой; многочисленные «Петербургги» (в их числе роман Андрея Белого; ср. также рассказ Зоргенфрея «Санкт-Петербург: Фантастический пролог», 1911) и т.п. Эта спецификация («петербургский») как бы задает некое кросс-жанровое единство многочисленных текстов русской литературы.

18. Тем не менее, практическая натренированность в работе с П. текстом обеспечивает достаточно высокий коэффициент точности в заключениях о принадлежности тех или иных элементов к этому тексту и восстанавливает описанную поэтом ситуацию — Какой-то город, явный с первых строк, / Растет и отдается в каждом слоге.
19. Явления, связанные с северным положением П., особо остро воспринимались выходцами из глубины России. Ср., напр.: «До тех пор я никогда так ясно не представлял себе, что значит северное положение России, и какое влияние на ее историю имело то обстоятельство, что центр умственной жизни на севере, у самых берегов Финского залива...» (Кропоткин. «Записки революционера»). Как известно, П. — единственный из крупных городов, который лежит в зоне явлений, способ-

твующих возникновению и развитию психофизического «шаманского» комплекса и разного рода неврозов.

20. Жара, духота, холод в П. описываются как особенно сильные и изнурительные (соответствующие микрофрагменты становятся в П. тексте почти клише); ничего подобного нет, напр., в московских описаниях, хотя объективно в Москве летом температура заметно выше, а зимой ниже, и соответственно число жарких и холодных дней значительно больше. Неудобства петербургского климата постоянно подчеркиваются в литературе (ср. цикл Некрасова «О погоде»). Нередко они оказываются губительными: «...была такая нездоровая и сырая зима, что умерло множество людей всех сословий», — сообщает в феврале 1782 г. петербургский чиновник Пикар в письме в Москву А. Б. Куракину.
21. Ср., напр., мотив «весенней осени» (И весенняя осень так жадно ласкалась к нему. Ахматова): «Весна похожа на осень» (Блок VIII, 280); «Со двора нечувствительно повеяло возвращением с дачи или из-за границы, черная весна похожа на осень» (Вагинов. «Козлиная песнь»); «Червонным золотом горели отдельные листочки на черных ветвях городских деревьев, и вдруг неожиданно тепло разлилось по городу под прозрачным голубым небом. В этом нежном возвращении лета мне кажется, что мои герои мнят себя частью некоего Филострата, осыпающегося вместе с последними осенними листьями» (Там же) и др.; впрочем, этот мотив распространен шире. Ср. и другие примеры: Днем дыханьями веет вишневыми... (Ахматова); Рябое солнце. Воздух пахнет вишней (Вагинов. «Бегу в ночи над Финской дорогой»), оба примера из описания П. в годы разрухи; — И кладбищем пахла сирень (Ахматова); «Возьму сирень, трупом пахнет» (Вагинов. «Храм Господа нашего Аполлона»). Особенно показательны совпадения в изощренных тонкостях при описании закатов в П. или погодных явлений. Ср., напр. Лишь две звезды над путаницей веток, / И снег летит, откуда-то не сверху, / А словно подымается с земли (Ахматова) при: «Прощание навеки: в зимний день с крупным снегом, валившим с утра, всячески — и отвесно, и косо, и даже вверх» (Набоков. «Дар»).
22. Ср.: «Перспективы проспектов Санкт-Петербурга были к тому, чтобы там, в концах, срываться с проспектов в метафизику» («Повесть петербургская», дважды).
23. Речь идет не о том чувстве страха, который вызывает зрелище человеческого страдания (страшная нищета, страшное горе), стихийных бедствий (страшная вьюга, страшная метель, страшный холод) или социальных катаклизмов (Революционных пург / Прекрасно-страшный Петербург. Гиппиус, с отсылкой к образу основателя П.: Лик его ужасен, / Движенья быстры, он прекрасен; или уже бескрылый страх молитвы: Помоги, Господи, эту ночь прожить. / Я за жизнь боюсь — за Твою рабу — / В Петербурге жить — словно спать в гробу), но о страхе как таковом, беспричинном, безобъектном, метафизическом: «Еще с детства, почти затерянный, заброшенный в Петербурге, я как-то все боялся его; Петербург, не знаю почему, для меня всегда казался какой-то тайной», — писал Достоевский в «Петербургских сновидениях» (ср. описание в «Записках Мальте» страха, вызываемого Парижем, где «страшное разлито в каждой частице воздуха»). В связи с П. такой страх засвиде-

тельствован многими — Григорьевым (о «страшно-пошлом мире»), Мережковским («Было страшно, как во сне» — об одном петербургском вечере осенью 1905 г.; «...ни даже эта страшная тоска на лицах, — о, конечно, всероссийская, но которая именно здесь, в Петербурге, достигает каких-то небывалых пределов безумия». — «Зимние радуги»). Вяч. Ивановым (о страхе, охватывающем человека в «полярном мареве» П.), Блоком (ср. VII, 72; VIII, 287 и многие другие примеры), Чулковым (о страшных и пленительных петербургских снах), Мандельштамом, Ахматовой, Вагиновым и др. Правдоподобно предположение хотя бы о частичной связи подобного страха с непривычной, и главное, не вполне понятной организацией пространства и некоторых других структур (по крайней мере, для петербуржцев).

24. «Можно сказать без преувеличения, — говорится в книге Статистического Комитета, выпущенной в начале 70-х гг. XIX в., — что значительный процент этого люда (речь идет о переселенцах в П. извне, за счет непрерывного и все возрастающего наплыва которых росло население города. — В.Т.) приходит только умирать в Петербурге». Смертность в П. всегда была очень высокой (во всяком случае наивысшей в России для городов, в отношении которых существуют статистические данные). Перевес смерти перед рождаемостью громаден (в 1872 г. соответственно 29912 и 20791). При этом следует помнить, что эта разница сильно возрастает, если принять во внимание, что очень значительное количество старых людей, десятки лет проживших в П., уезжали умирать к себе на родину, в провинцию. Другой аномалией было большое, устойчивое, сохранившееся во всяком случае до революции преобладание мужского населения над женским. В год смерти Пушкина в П. женщины составляли лишь 30% населения. Отсюда — огромный процент безбрачных и бездетных мужчин в низшем, а отчасти и в среднем сословии (бедный чиновник русской литературы обычно бессемен), и сильное развитие проституции и предшествующих ей форм (институт «душенек» и «кум»); в 70-е гг. XIX в. четверть всех детей в П. приходилось на незаконнорожденных; подбрасывание младенцев также было частым явлением, что способствовало развитию особого «питомнического» промысла; беспризорность и безнадзорность, как бы выключенность многих детей из городской жизни (социологи начала века отмечали, что в Петербурге немало детей, никогда не видевших Невы!), становились чем-то привычным; наконец, хулиганство как особое социальное явление и соответствующий тип хулигана возник именно в Петербурге на рубеже XIX-XX вв., о чем писал А.Свирский. П. надежно шел впереди всей России по венерическим и душевным болезням, по чахотке, алкоголизму, по числу самоубийств. В 70-е гг. XIX в. каждый год кончалось самоубийством 140-170 человек, причем среди самоубийц поражает большое количество женщин (в некоторые годы до 30%). См. статистические данные, приведенные в книге В.Михневича «Петербург как на ладони» (СПб., 1874). Войны, революция и их последствия внесли свой вклад в петербургский «ужас жизни».
25. Ср. миф основания П. и его гибели, мифологизированные предания, связанные с Михайловским замком и Исаакиевским собором, со статуей Петра работы Фальконе и сфинксами, с домами, населенными привидениями, роковыми местами,



- с персонажами-покровителями и их культом (Павел, Ксения Блаженная, Иоанн Кронштадтский и др.) и т. п.
26. Все это в аккумулярованном виде оживляется в том жанре «прогулок» по П., обладающих не столько историко-литературной мемориальной функцией, сколько функцией включения субъекта действия в переживаемую им ситуацию прошлого. В таких случаях он как бы «подставляет» себя в ту или иную схему, уже отраженную в тексте, отождествляет себя с соответствующим героем, вживается в ситуацию и переживает ее как свою собственную. Рекреация прецедента не только связывает субъекта действия (здесь и теперь) с тем, что было (и делает его как бы участником сценария, отраженного в тексте), но и, возможно, дает ему некоторые полномочия продолжать и развивать ту событийную линию, которая потенциально служит субстратом возможным продолжениям П. текста. Особую роль играют так называемые «Аккумулярующие» маршруты, когда синтезируются несколько ситуаций и суммируются соответствующие переживания. Один из возможных вариантов — «Если бы раздавали для описания петерб[ургские] места, я бы взяла трешинку — от конюш[енной] площади до храма. 1 — Вынос тела П[ушки]на. Лития. Конюш[енная] пл[ощадь]. 2 — Убийство Ал[ександра] Второго (Екат[еринский] канал). — 3 — Павел смотрит из окна комнаты, где его убили, на павловц[ев], которые все курносые и заgrimир[ованные] им. 4 — Цепной мост («Здание у Цепного моста»). 5 — Дом Оливье (Пант[елеймоновская], кв[артира] Пушкина). 6 — Ворота, из кот[орых] вывезли народов[ольцев] и Достоевского. 7 — Дом Мурузи (Клуб поэтов и стих[отворная] студия 1921). 8 — Конюш[енная] пл[ощадь]. Заседание Цеха [поэтов] у Лизы [Кузьминой-Караваевой] (1911-1912) и церковь на месте избы, откуда Лизавета [Петровна]...» (Ахматова, из записных книжек).
27. Ср. многочисленные примеры у Гнедича, Пушкина, Тютчева, Гоголя, Достоевского, Некрасова, Блока, Андрея Белого, Ахматовой, Мандельштама и многих других.
28. Помимо хорошо известных примеров из Гоголя, Достоевского, Белого, ср. «Обыкновенную историю» Гончарова и некоторые другие.
29. Собственно, подобная идея скрыта в названии проспекта («перспективы»), столь характерного элемента П., ср. pro-specto, смотреть вдаль («созерцать»), «открывать вид» (т.е. как бы подготавливать условия для эпифании). Мотив легкой «просматриваемости» П. (на фоне Москвы воспринимаемой как почти идеальная), обеспечиваемой прямыми проспектами, широкими площадями, открытыми пространствами вдоль Невы, имеет существенные продолжения уже в плане трактовки жителем города своего положения по отношению к опасности. В отличие от Москвы П. весь открыт и просматриваем (степень «просматриваемости» могла бы определяться количеством идеальных наблюдателей, расставленных в нужных точках города и обладающих «бесконечным» зрением по прямой (до упора или поворота, изгиба), которые в сумме просматривают весь город; в этом случае выяснилось бы, что количество таких наблюдателей для П. в десятки раз меньше, чем для Москвы в сопоставимых размерах, так как их «дальнозоркость» соответственно в десятки раз больше; так, наблюдатель, поставленный у главного входа в Адмиралтейство, только

по трем основным перспективам видит одновременно более чем на 6 км(!); немало и других подобных случаев; в Москве же подобная ситуация невозможна как из-за высокой степени кривизны улиц и переулков, так и из-за перепадов по вертикали. Преследуемому негде укрыться. Вместе с тем и прийти на помощь жертве часто тоже нелегко (ср. разьединенность частей при достаточном обзоре <<ситуация, когда наблюдатель и жертва разделены, напр. пространством Невы>>). Отсюда — особая непереносимость ситуации присутствия при страдании, которому нельзя помочь. — Интересно, что и П. и Москва обладают, тем не менее, некими внутренними резервами компенсации своих отличий друг от друга (так, анализ маршрутов городского транспорта показывает, что в «кривой» Москве он в принципе движется по кратчайшему расстоянию между конечными точками, т.е. как бы «по прямой», а в «прямом» П. стремится к пробегу по возможно более длинному пути, не исключающему и частичных возвращений; ср. также московскую манеру срезать углы при роли проходных дворов в П.). Дуги малых рек на Адмиралтейской стороне и извиляющийся Екатерининский канал (Кривуши) перекликаются с концентрическим принципом московской планировки и как бы реализуют идею «петербургской» кривизны. Такие же компенсации известны и в других областях (ср. бледно-разноцветную окраску домов в П., рассчитанную на особое «излучение» именно в пасмурную погоду <<эффект подсвечивания>> или роль сияющих вод при солнечной погоде, контраст зеленых островов с колоритом самого города и т.п.).

30. Ср. «звериное число» 666, связываемое народной молвой с Петром как антихристом, «окаянным, лютым, змиеподобным зверем, гордым князем мира сего», как раз в контексте основания П.; это же число повторяется в петербургской гофманиане Пушкина. — «Герман сошел с ума и сидит в 17 номере. Кстати число 17-ть — Петербургское: глава Апокалипсиса, в которой говорится о сидящей на водах многих, сидящей на звере Блуднице — глава 17-ая; высота «Медного Всадника» — 17 1/2 футов, и вот номер, в котором Герман сидит — 17-ый номер: «Семерка» участвует...» (Е.П.Иванов. «Всадник»); ср.: «Я же пошел на «Дункан» с Сашей. И сидела между нами Волхова на стуле N 313. «Тройка, семерка, дама». (Е.П.Иванов — А.А.Кублицкой-Пиоттух, 14 декабря 1907, Спб.); ср. также роль 1954 г. в нумерологии «Петербурга» Белого.
31. Показательно, что и сам по себе гроб, как и похороны, могила, кладбище, выступают как важные маркеры П. текста.
32. Сюда же отчасти входит весь мир вещей, создающий второй, внутренний, так сказать, «культурный» хаос, который изнутри подкарауливает человека и ложится на его душу дополнительным бременем. Эти вещи приближают человека к ситуации абсурда. В П. тексте они начинают играть особую ни с чем не сравнимую роль: они выходят из первоначальных своих границ в пределах художественного текста, обнаруживают тенденции к гипертрофии, навязчивому повторению и чрезмерной детализации, в результате чего теряют свою разумную определенность, сужают возможность быть понятыми и использованными человеком и, следовательно, также способствуют возрастанию энтропии (ср. воротник, который застегивается на се-

ребряные лапки под апплике или табакерка Петровича, «Шинель»), фальбала, канзу, крошь, тамбур, цвет масака в «Бедных людях», домино или «сардинница ужасного содержания» в «Петербурге» и т.п.). В конце П. текста — бессмысленное, выморочное вещеведение героев Вагинова и «неудавшееся домашнее бессмертие» («милый Египет вещей»), хотя и согретое душевностью и памятью, в мандельштамовской прозе.

© В. Топоров, 1993

## ИЗГНАНИЕ ЗНАКА

/Египетские мотивы  
в образе Петербурга у О.Э.Мандельштама/

*Анатолий Барзах*

Петербургский миф — петербургский текст — не дан раз и навсегда, он принципиально не окончен, неокончателен; его наращивает история, его трансформирует не только постоянно меняющаяся культурная ситуация, но и каждый хотя бы в чем-то новый взгляд, новое слово о нем. После нашей речи он должен стать иным: быть может, лишь чуточку, но иным — если, конечно, это будет не пересказ чужих слов, но понимание — понимание не только «культурного» объекта, не только Города, но и города: из камня, улиц, площадей, набережных — это понимание ляжет несмываемой пылью на эти дома, эти статуи, изменяя их — может быть лишь чуть-чуть, но все же осязяемо меняя. Как не впасть в пустое фантазирование, в произвольную медитацию «по поводу», которыми столь грешат постструктуралистские «мотивные анализы»? Убедителен, доказателен должен стать сам текст, стремящийся быть допущенным в «библиотеку Петербурга» — ниточки, связи и переклички должны удержать его на весу, опутать сетью взаимозависимостей с иными текстами — и, кроме того, он не должен только цитировать и комментировать — даже если это всего лишь камуфляж для сравнительно вольных измышлений — он должен быть не только ведением, но и литературой, не только о стихах, но и стихами, включая собою в петербургскую книгу, в петербургскую «библиотеку» новую улицу, или новый дом, или новый ракурс; еще немало мест почти «нечитаемых», нечитанных, но вместе с тем, столь заросших пылью культуры, что небольшого усилия может быть вполне достаточно, чтобы ощутить ее шевеление, ее трепет — не смахнуть, не дай Бог, но почувствовать именно ее теплоту и шершавость, прочесть ею опущенный абрис, не теряя, ни в коем случае не теряя его самого из виду в погоне за пляшущими пылинками — материализующими время в песочных часах петербургского пустынного мифа.

Я хочу прочесть всего один дом — удивительное создание эпохи модерна на улице Каляева — бывшей улице Каляева, которая была бывшей Захарьевской — дом, отягченный древнеегипетскими мотивами: серые, промозглые фараоны-кариатиды, тяжелые,

пасмурные объемы, орлиный рельеф ворот, орнамент темной и гулкой подворотни и гигантское человекоподобное изображение с воздетыми к небу руками в унылом петербургском дворе вплотную к прилепившейся к пустынной стене вздыбленной оранжерее грузового лифта. Прочсть — не выдумать, не сочинить — прочсть то, что осело на нем — помимо воли его архитектора, помимо желания поэта, навсегда связавшего сухой и пустынный Египет с сырым и пустым Петербургом: «Мы еще поглядим — почитаем».

Вот с этого мы и начнем: с перевода такого голландского, такого венецианского, такого римского — такого русского города на язык шампольоновых идеограмм — с новым розетским «Камнем» в руках — подстрочником нищего иудея-самоучки, который и обнаружил этот «подспудный пласт», и разгадал — начал разгадывать — эту загадку. Только после такого чтения смысл нового знака — серого, каляевского — может приоткрыться нам; вернее, только так он и может быть создан, вернее, не создан, но обнаружен, открыт: он существует и без нас, и, однако же, возникает впервые именно в акте понимания, в конце запутанного пути по лабиринтам семантики, истории, поэзии: словно бы в слякотную петербургскую метель, когда плутаешь среди знакомых и уже затаптываемых переименовывающим изгнанием революционеров и демократов: Рылеев, Белинский, Чернышевский, Петр Лавров, Каляев — пробираясь к тяжелому египетскому дому. Начнем.

Уже первое, что я когда-то давно прочел о Манделъштаме — рисунком допустить неслучайность того, что именно это стихотворение Тарковского было первым: вернее, вот здесь, сейчас, в этом тексте данный факт становится и осмысленным и необходимым — уже первое, что я прочел о нем, отбрасывало таинственную египетскую тень: «говорили, что в обличье // у поэта нечто птичье // и египетское<D> есть...» — таинственную тень, и нельзя было еще распознать, «что это — крыло надвигающейся ночи или тень родного города» — как ни странно, именно тень родного города: тень Петербурга.

Что может быть египетского в этом петербургском иудее — смутное пасхальное воспоминание о Пленении и Исходе? или о рабстве и возвышении его прекрасного тезки, «проданного в Египет», в тоску чужой и враждебной пустыни? — Нет, отнюдь не «смутное воспоминание» — но абсолютно реальное и все нарастающее ощущение выталкивания, отторжения, отчуждения от страны, от времени, от жизни: прозябание в плену, в осаде, в пустоте — в египетской «пустыне немых площадей» ночных иудейских кошмаров — в

саркофаге Петербурга. Вспомним несчастную Анджиолину Бозио из «Египетской марки», загубленную Россией, Петербургом — даже языком русским /«Защекочут ей маленькие уши «Крещатик», «щастие» и «шавель». Будет ей рот раздирать до ушей небывалый, невозможный звук «ы»/, — ту самую «голубку, Эвридику», судьба которой, гибель которой в Аиде Петербурга так влекла к себе Мандельштама: все той же аналогией плена — но оканчивающегося не Исходом, не сказочным разгадыванием фараоновых снов, а смертью. И главный герой «Египетской марки» Парнок, alter ego автора, не желающего быть на него похожим, но непоправимо просвечивающего сквозь эту тесную оболочку, рубашку, визитку — потерянный в чужом, враждебном мире, времени, городе: «Выведут тебя когда -нибудь, Парнок, — со страшным скандалом, позорно выведут...

— неизвестно откуда, — но выведут, ославят, осрамят...» — Парнок, «прилепленный душой ко всему ненужному», — и сам столь же ненужный, нелепый «усыхающий довесок», «к современности пристегнутый как-то сбоку» — «лимонная косточка», «трамвайная вишенка» — с таким таинственным и многозначительным школьным прозвищем: «египетская марка». И русская литература, «бородатые литераторы», в широких, как пневматические колокола, панталонах» — да ведь это же весь цвет, вся редакция «Современника»! — знаменитая фотография, набрасываемая в странной фантазии Мандельштама на Ипполита из «Идиота»: «Тоже выискался Руссо!» — на «бедного родственника» Парнока, «обормота в размахайке» — из того самого «четвертого сословья», которому так «чудно присягал» Мандельштам — ведь это они и о «Египетской марке», и о «Шуме времени», и о «Четвертой прозе» — «тоже выискался Руссо!» — ведь это та самая литература, что глазами писателей русских «с собачьей нежностью» глядит на автора «Четвертой прозы» и «умоляет: подохни!» — враги не только Ипполита, не только Мандельштама, но и самого Петербурга: «Они не видели и не понимали прелестного города с его чистыми корабельными линиями». Возникает странное отождествление Петербурга с его «бедными сынами» — при том, что одновременно Петербург — это убийца, «объявивший себя Нероном». Это соскальзывание неслучайно: мы еще встретимся с подобным явлением.

Мандельштам и ему подобные — это «потерпевшие крушение выходцы XIX-го века, волею судеб заброшенные на новый исторический материк», «черствые пасынки» чужого, египетского века: «В жилах нашего столетия течет тяжелая кровь чрезвычайно отда-

ленных монументальных культур, быть может, египетской и ассирийской» — «хрупкое летоисчисление» его эры, их эпохи, эпохи христианской — «пошло к концу». Мы понимаем, что, когда он восклицает: «Попробуйте меня от века оторвать» — то это лишь хорохорящееся отчаянье: оторвут, как миленького, а шею свернут при этом отнюдь не себе... Чтобы написать: «Мне на плечи кидается век-волкодав» — надо ощущать этот век как нечто чуждое, навязанное: если для тебя время, какое бы паршивое оно ни было, это все-таки «кожа, а не платье» — то трудно вообразить эту кожу бросающейся из-за угла тебе же на плечи; это изгнанник, изгой, колодник «живет, под собою не чужа страны». /Здесь подчеркивается изгойство не социальное и тем более не национальное, но культурное, историческое; в других контекстах акцентируется, как мы увидим, иные аспекты — то есть важна инвариантность самой темы изгнания, переживания чужести *самого по себе*, независимо от его «причин» и «содержания». И, конечно, здесь проявляется уникальный дар Мандельштама сопрягать в едином переживании-слове метафизическое, культурно-историческое, «филологическое» и сугубо бытовое содержания./

О-чуждение становится тотальным: эстетическая риторика 1913-го года, сопровождавшая то, первое воспоминание-предчувствие об «Иосифе, проданном в Египет», проклятием русского «реализма» обретает страшную плоть: «отравлен хлеб» — в его предсмертном лагерном бреде; «и воздух выпит» — в навязчивом мотиве удушья, не только символического /«воздух прожиточный», «ворованный воздух»/, но и просто физического задыхания.

Неприкаянность, изгойство Парнока оттенено и его возрастной изоляцией: он из тех, «кто никогда себя не почувствует взрослым», из тех, кого всю жизнь называют «молодым человеком». Все «двойники» Мандельштама несут на себе эту печать своеобразного инфантилизма, одним из следствий /или функций/ которого является отчуждение от окружающего «взрослого» мира, скандальное выпадение из навязываемого порядка: вот и Франсуа Вийон, «любимец кровный», — это «наглый школьник» /здесь «детский» мотив возникает как бы невзначай, при неосторожном превращении школяра в школьника/; Андрей Белый — «шегленок, студентик, студент»; отчехвощенный «господами литераторами» Ипполит — «бедный юнец»; даже себя Мандельштам в «Разговоре о Данте» называет «бородатым школьником». И если для самого Данта детской характеристики не нашлось, то для его языка, для языка «Комедии» Мандельштам раздражается целым фейерверком «уменьши-

тельных» сравнений: «...инфантильность итальянской фонетики, ее прекрасная детскость, близость к младенческому лепету...» и т.д. Возрастная изоляция сопровождается изоляцией социальной: все эти школьники, недоросли — к тому же еще и плебеи, разночинцы, попадающие в нелепые, тягостные ситуации скандала из-за своей неуместности, неумелости, заброшенности во враждебную, чужую им среду, в описании которой нет-нет и проскользнут как бы не вполне мотивированные египетские черты: и портик банка, столп «державного мира», с которым поэт был «лишь *ребячески* связан» становится *египетским*, что, конечно же, не следует воспринимать как всего лишь повод к краеведческим изысканиям. /А ведь стихотворение «С миром державным...» — о Петербурге, и «египетская тень» ложится на весь Город, сопрягаемый со страшным образом одиночества и беззащитности — образом леди Годивы с «детской» — заметим — «картинки»./ И не просто скандал — знак отторжения — как у Парнока, Ипполита, даже у мандельштамовского Данта — но нечто уже и подсудное, преступное, грозящее тюрьмой, а то и чем похуже: как у Вийона, разночинца XV-го века, как у автора «Четвертой прозы». Оторванность и заброшенность усугубляется исторической неукорененностью: «там, где у счастливых поколений говорит эпос гекзаметрами и хроникой, там у меня стоит знак зиянья...» — это о себе; а вот Парнок: «Вот только одна беда — родословной у него нет». Впрочем, некое подобие родни тут же и отыскивается: это «маленькие люди» петербургской литературы — пушкинский «чудак Евгений», герои Достоевского, начиная с того же Ипполита, «старейший комсомолец — Акакий Акакиевич» /обратим внимание на преднамеренную возрастную путаницу, вполне аналогичную «бородатому школьнику»/, бедный Попришин, тенью проскальзывающий в заурядной петербургской парикмахерской. А ведь «маленький человек» — это неотъемлемая часть петербургского мифа, петербургского текста, он рожден этим текстом: в Москве нет «маленьких людей», они, по убеждению Мандельштама, «живут обязательно на Песках» — таким образом, мотив изгнания сопрягается с этим текстом, вернее, в знакомых темах этой симфонии начинают где-то в басах звучать некие новые — восточные, что ли? — созвучия. Отметим, что любимые мандельштамовские герои — Дант, Вийон — это изгнанники, причем, изгнанники именно Города: Флоренции, Парижа. И Чаадаев наделяется своеобразным ореолом изгнанности, не говоря уже о классическом изгнаннике — Овидии, столь привлекавшем к себе внимание Мандельштама в начале 20-х годов. Даже в собственные



его взаимоотношения с Городом вплетается нота изгнания, бегства и возвращения: «от рева событий мятежных // я убежал к нереидам...»; «я вернулся в мой город»; «в Петербурге мы сойдемся снова». Тема изгнанничества сплетается с петербургским Текстом не только через тему «маленьких людей»: «неприличная молодость» мандельштамовских «двойников» внятно перекликается с одним из самых устойчивых атрибутов Петербурга, «ювенильностью», или, как говорит сам Мандельштам, «моложавостью». И скандал как не только литературная и социологическая, но почти метафизическая категория — это ведь, по слову Мандельштама, петербургский, достоевский бесенок, присяжный поверенный с Разъезжей, накрепко привязанный к этому «скандалезному» в своей нарочитости и неуместности городу.

И тут на пересечении, на стыке — рождается одно из самых удивительных мест «Египетской марки» — почти стихотворное бормотание «коллежского ассессора из города Фив» — неприкаянного отщепенца — уже не просто «бородатого школьника», юнца, дитяти, но в отчаянии самоумаления сбегаящего все ниже по «подвижной лестнице Ламарка», превращающегося в насекомое — даже не в комара, но в комарика, уменьшительный суффикс которого — как малость малости, грань ничтожества — да он еще и: «маленький князь-раскоряка», он еще и «безделица», от него «так мало осталось», и нужно-то ему всего-ничего: «на копейку». Он — последний — «последний египтянин», «хранитель древностей», именно ему, «концертной душонке» «концертного, нахохленного Петербурга» в последний раз звучит музыка, потускневшим сознанием извлекаемая из горячего казенного шума пожарного обоза, из петербургского инфлуэнчного бреда: «Прощай, Травиата, Розина, Церлина...» И как бы еще более настраивая камертон на «Концерт на вокзале», на этот поминальный плач по культуре, по музыке, по поэзии — а, стало быть, и по Петербургу, по гибнущему Петрополю — в «Египетской марке» мелькнет сравнение роля с «умным и добрым комнатным зверем» — напоминая «звериную символику» «рокота фортепьянного», звучащего «на тризне милой тени». Музыка, опера, Мариинский театр, постановка руки по системе Лещетицкого — и «легкий театральный шорох», и «призрачная сцена», и даже «оперные мужики» — все это опознавательные приметы мандельштамовского «концертного» Петербурга. Не случайно в петербургский бред, в петербургскую «мерзость» «Египетской марки» врываются вдруг беспричинные рассуждения о нотном письме, о характере нотной графики различных композиторов: не

последняя, а после последней, после вокзальной музыка — уже не звучащая, не слышная, уже только лишь зримая на пяти нотных линейках — как бы и не музыка почти — а какое-то увядающее воспоминание о ней — стертая монета, ощущение тяжести, остающееся в руке, «хотя кувшин наполовину расплескался, пока его несли домой»: продленное за грань, послесмертное существование — и как насущны здесь именно египетские, чреватые мощной метафизикой смерти, аллюзии — последний, выброшенный на чужой берег, проданный в Египет: и какая головокружительная инверсия — не Иосиф в палящей пустыне Египта, но «коллежский ассессор из города Фив», который «на севере стал ничем» — в царстве мертвых, в Петрополе, где «царствует... Прозерпина» — царица Аида, настойчиво, и как бы невпопад поминаемая все в той же «Египетской марке». Здесь мы сталкиваемся с важнейшим для понимания мандельштамовского Петербурга образом умирающего, мертвого Города, с образом послесмертного, продленного за грань гибели существования, с мотивом перехода в небытие — и возвращения оттуда, совмещения бытия и небытия. Анализ всего этого сложнейшего семантического узла увел бы нас слишком далеко от цели нашего путешествия. Отметим лишь, что в отчаянной попытке удержаться на краю бездны, сохранить хотя бы осколки гибнущего Времени, Мандельштам вновь апеллирует к опыту культуры, сделавшей смерть центром своей мрачной вселенной — к культуре Египта. Пытаясь «европеизировать и гуманизировать XX столетие, согреть его телеологическим теплом», он взывает к эллинизму, превращающему безразличный предмет в теплую утварь, неожиданно вспоминая при этом «могильную ладью *египетских* покойников, в которую кладется все нужное для продолжения земного странствия человека, вплоть до ароматического кувшина, зеркальца и гребня» — невольно вскрывая истинный смысл всех этих безнадежных порывов — это лишь тризна, лишь послесмертие. Все, однако, совсем не так просто. Ведь и сама поэтическая речь уподобляется им «египетской ладье мертвых», «где все для жизни припасено, ничего не забыто»: одна из основ поэтического переживания, единство бытия и небытия, накрепко привязывается здесь к «Египту». /С этими парадоксальными образами перекликаются тезисы Мандельштама о христианстве как «эллинизации смерти» /«Скрябин и христианство»/. В странно трепещущий узел увязывается смерть, Эллада, христианство, Рим, иудаизм и Египет — и, быть может, самое главное — не в распутывании этого узла, но в самом его причудливом и неоднородном сплетении/. Именно этот «милый Египет вещей»

навсегда утраченной жизни, навсегда погибшего дома, безвозвратно вымершего Города — эту послесмертную ладью — имеет в виду Мандельштам в самом начале «Египетской марки» — этому Египту, этой ладье вся повесть, в сущности, и посвящена, и недаром сразу вслед за «милым Египтом» он именуется вполне прозаичные Кокоревские склады Валгаллой: это просто еще одно наименование загробного царства.

«Египетская марка» — самое «петербургское» произведение Мандельштама, типичная «петербургская повесть» с такими узнаваемыми пушкинскими, гоголевскими, Достоевскими стигматами — не говоря уже об А.Белом — насыщена египетскими «детальями» и помимо звенящего в самом конце комариного плача, упомянутого выше; начиная, естественно, с самого названия. Эти детали как бы случайны, проскальзывают в перечислениях, среди прочего, но в совокупности своей именно они и порождают тот новый египетский оттенок мандельштамовского Петербурга, который мы пытаемся реконструировать. Мимо барбизонских пейзажей Эрмитажа и жирных роз Сицилии проскальзывают полотеры «с египетским и телодвижениями». Среди неперменных мест свиданий петербуржцев наряду с павильоном Росси и Ахматовской аркой в устье Галерной, проходя, «во-вторых», упомянуты Фиванские сфинксы. В разгар дикой сцены самосуда на Фонтанке, чтобы еще больше унижить эту реку — «орудие убийства», Парнок вспоминает «фальшивый» Египетский мост и еще почему-то Калинин — как вообще *несуществующий*. И рассуждая все о том же скандале, об этом исчадии Петербурга, Мандельштам невзначай добавляет: «... когда на плечах у человека вырастает собачья голова» — а ведь это типичный египетский образ, и осознается он Мандельштамом именно как таковой — как раз «отборной собачиной» украшается у него «египтян государственный стыд». Здесь важна собственная вязь этих «намеков» — непосредственной знаковой функции они сами не несут — важна некая тональность, предуготовляющая «комариный, египетский плач», египетская краска, не имеющая локальной дешифровки, вбирающая в себя в предельно редуцированном виде тени тех взаимоисключающих значений, которые мы пытаемся эксплицировать. Прихотливые лейтмотивные цепочки, в которые включаются — и одну из которых образуют — египетские детали, столь далеко уводят от первоначальных смыслов, что служат скорее расщеплению знака, раззнаковлению. Конструкция этих цепочек сама по себе и есть первостепенный эстетический объект прозы Мандельштама — наряду с «имманентным» переживанием слова,

понятия /в данном случае это «Египет», «египетское»/, по ту сторону его знаковой функции. Но переживание это возможно не вне, не сверх, но после, через возможно более полный семантический анализ, лишь как его результат: хотя сам анализ лишается при этом самоценности и становится путем <D> к десигнифицированному бытию текста — но путем необходимым.

Египетская краска в петербургской палитре Мандельштама, как мы видели, теснейшим образом связана с мотивом нарастающего отчуждения, изгойства. На этом фоне особенно рельефно выделяется у позднего Мандельштама тема возвращения, — точнее, тяги возвращения — Исхода своего рода, венчающего египетское изгнание, к иудейскому самосознанию, к «гордости почетным званием иудея», возвращения блудного сына в «край небритых гор». Вспомним в связи с этим, какое значение для духовного, поэтического возрождения Мандельштама после почти шестилетнего молчания имело путешествие в другой горный край — в Армению. Не случайно книга об этом путешествии кончается вольным пересказом одного из эпизодов исторической хроники Фавстоса Бюзанда, прямо интерпретируемым как повествование о собственной судьбе. В этом пересказе персидский царь Шапух превращается в ассирийца — трансформация вполне естественная: именно Ассирия для Мандельштама, равно как и Египет — это воплощение античеловеческой, антиличностной цивилизации, «тяжелая кровь» которой течет в жилах XX-го столетия /«Ассирийские пленники копошатся как цыплята под ногами огромного царя, воины, олицетворяющие враждебную человеку мощь государства,.. убивают связанных пигмеев, и египтяне и египетские строители обращаются с человеческой массой как с материалом...»/ Эра христианская сменяется эрой египетской. /Любопытно, что эти образцы Мандельштама перекликаются с мыслями Николая Аполлоновича Аблеухова, главного героя романа А.Белого «Петербург»: Николай Аполлонович «в XX-ом столетии... провидит — Египет»./ Вместе с этой эрой гибнет и «христианская музыка» — воплощенная «уверенность в окончательном торжестве личности». То же противопоставление суверенной до озорства, «утешительно-грешной» личности безликому, песьеголовому египетскому «государственному стыду» — в финале «Воронежских тетрадей» /«Украшался отборной собачиной»/. Характерно, что историческое местоположение главного героя этого стихотворения, Франсуа Вийона, определено по отношению к архитектуре: «рядом с готикой жил...» /равным образом и для Египта здесь использован архитектурный опознавательный знак — «пус-

тячок пирамид»/. Антитеза эта, «готика-Египет» раскрывается в тех же статьях 20-х годов, где египетской «социальной пирамиде» противопоставлена «социальная готика: свободная игра тяжестей и сил, человеческое общество, задуманное как сложный и дремучий архитектурный лес, где все целесообразно, индивидуально...». Образы готики, «готической мысли», «готической души» являются одними из центральных в «поэтической идеологии» Мандельштама — и напрямую связаны с Петербургом и его архитектурой. Для нас сейчас важно противопоставление «дремучего архитектурного леса» готики /вспомним, кстати, «рошу портика» Казанского собора, «стеклянный лес» Павловского вокзала — концертного Элизия/ и античеловеческого начала египетских пирамид. Однако, вполне бессмысленной и безнадежной задачей была бы попытка сконструировать любое подобие «словаря символов» Мандельштама, жестко закрепляя, скажем, «египетское» за антигуманистическим. Внутренняя логика смыслового рисунка его поэзии не укладывается в сетку бинарных оппозиций, даже если их полюсам придать предельно размытый и самодетерминирующий характер /как это делали Ю.И.Левин и Ю.К.Жолковский/. Альтернатива «Египту» по Мандельштаму — гуманизм, эллинизм, но эллинизм Мандельштама — это, как мы видели, «могильная ладья *египетских* покойников», «милый Египет вещей». И данный парадокс не может быть понят лишь в рамках мифологических отождествлений или семиотических нейтрализаций. Что происходит? Одно и то же семантическое поле, один и тот же образ оказывается причастен к противоположным полюсам, оказывается «синонимичен» — двум *антонимам* — одновременно! При этом речи быть не может ни о какой «медиации» или «среднем термине». Более того, изолированно «Египет», скажем, статьи «Гуманизм и современность» однозначно античеловечен, враждебен, Европе, Элладе, а «милый Египет» «Египетской марки» однозначно гуманистичен, «эллинистичен», наполнен теплом и заботой «вещного мира». /Примечательно, что в той же «Египетской марке» как бы невпопад упомянуты чистильщики сапог — айсоры, то есть *ассирийцы*: вполне безобидные «маленькие люди», поддерживающие своим появлением инверсию египетско-ассирийской символики./ Амбивалентность рождается в тот момент, когда творчество Мандельштама рассматривается в качестве цельного текста — что более чем естественно, учитывая уникальную устойчивость мандельштамовских образов и даже словесных формул, многочисленные переключки и соответствия в его стихах, прозе, статьях. «Слово-Психея» Мандельштама почти де-

монстративно стремится прилепиться на время к противоположным «идеям», чтобы тем самым еще нагляднее зафиксировать свою автономность от мира вещей, в том числе и вещей «идеальных»: «Разве вещь хозяин слова?.. Живое слово не обозначает предметы, а свободно выбирает как бы для жилья, ту или иную предметную значимость, вещьность, милое тело». Отношение сигнификации взорвано: что означает «Египет» Мандельштама — как некая парадигма индивидуального поэтического языка? И в связи с бессмысленностью такой постановки вопроса радикально трансформируется и существо вполне «нормальной» локальной сигнификации: наличие противоположного варианта ставит под вопрос ее однозначность и определенность: означаемое и означающее в тени неприемлемой инверсии непоправимо расщепляются, знак становится проблематичен, слово выходит за знаковые рамки, возвращаясь в себя: оно теперь в большей степени «означает» себя самого, а не нечто внеположенное ему — что подрывает самую основу знакового отношения. Подчеркнем, что первый, сигнификационный план при этом никоим образом не разрушается — он лишь ставится под вопрос, вскрывается не исчерпываемая им глубина — но сам он не отменен: зачем тогда писались эти стихи, эти статьи, эта проза, ведь *смысл*, вкладываемый в них, был для Мандельштама не просто важен, но жизнеопределяющ, и было бы по меньшей мере легкомысленно так запросто «преодолевать» его. «Новое бытие» слова возникает как предел понимания его конкретного смыслового наполнения — не вместо него, но лишь на одно мгновение надстраиваясь над ним, чтобы вновь пропасть, ибо в этой точке теряется всякая возможность осмысленной коммуникации: мы обречены на этот плен, на это изгнание.<sup>1</sup>

Но Мандельштаму удается сделать шаг даже за эту, казалось бы непреодолимую грань — грань молчания и безумия; в полубессвязном бормотании «комариного плача» маленький, жалкий последний египтянин, последний «маленький человек» — «коллежский ассессор из города Фив» — символ гуманистического пафоса петербургской литературы умирающей христианской эры — вымаливающий у «холерных гранитов» Петербурга тепла «египетской каши», «девической шейки» — плакальщик на тризне «милых теней» — и вдруг: «нищий Рамзес-кровопийца»: тщедушное кровососущее насекомое внезапно вызывает к жизни фараона-народоубийцу, из тех самых, для кого человеческая масса — лишь материал, кирпич, цемент: полюса слиплись — уже не в идеальном пространстве совокупного Текста, а в толчее единственной фразы.

Борьба со знаком, бессмысленная, обреченная на поражение борьба — сознающая эту безнадежность и приемлющая ее: поскольку победа означала бы молчание — эта борьба составляет одну из доминант творчества Манделъштама. И Петербург был в ней его союзником и, возможно, Учителем. Будучи высоко семиотичен, Петербург позволяет интерпретировать себя — и был реально интерпретируем — столь противоречиво, и при этом всякий раз без грубых несообразностей, что именно здесь, в единстве этого Текста — в распаде его парадигм — заложены те интенции десигнификации, что были реализованы в слове-Психее Манделъштама. / Вспомним хотя бы Медного Всадника — от Мицкевича до Маяковского. Или мотив «призрачности», «эфмерности», «миражности» Петербурга, которому отдал дань и сам Манделъштам, щедро сопрягая его то с сугубо личными переживаниями «хаоса иудейства», то с «дифтеритной пленкой» над невербализуемым ужасом, то с «детской болезнью» «маленького человека», то с образом прозрачного послесмертия. / Но не только поливалентность, полифония, петербургской символики «учит» Манделъштам. Можно предположить, что многие основополагающие узлы его «поэтической идеологии» сформировались под непосредственным влиянием как самого города, так и петербургского Текста русской культуры — существует, по крайней мере, отчетливый параллелизм, если не причинная обусловленность. Ограничимся здесь лишь перечислением принципиальных моментов диалога Манделъштам — Петербург. Это, во-первых, архитектура, «демон которой сопровождал Манделъштама «всю жизнь» — как альтернатива хаосу, как имманентная рациональность и соразмерность /«хищный глазомер»/, как преодоление тяжести. И сама тема тяжести, тема камня, победы над временем, simultантности и вытекающая отсюда тема единства, как одной из наивысших культурных ценностей берут свое начало в теме архитектуры и петербургской архитектуры прежде всего /«Архитектурная идея Петербурга неизбежно приводит к представлению мощного центрального единства», «самый стройный город» и т.д./ Во-вторых, это тема пространства, прозрачности, пустынности, пустот, пробелов как ступков свернутой энергии, как редуцированной предметности и сокращенной осмысленности — и одновременно, в соответствии с общей десигнифицирующей тенденцией — как ужаса провала и зияния /В «Петербурге» Яхонтова, говорит Манделъштам, «все время чувствуется страх пространства, стремление заслонится от набегающей пустоты» и т.д./ «Внутренний избыток» пространства непосредственно увязан

и с камнем, и с архитектурой, и с Петербургом /напр.: «и вот разорваны трех измерений узы»/. В-третьих, это тема зиждательной смерти, тема единства бытия и небытия, перехода через границу, их разделяющую, тема загробного, послесмертного существования, вытягивания за грань — тема, имеющая очевидные социологические, исторические, культурософские и собственно поэтические /«десигнификационные»/ аспекты — эта тема естественно вырастает на петербургской почве, в городе, чреватом гибелью, в городе, пограничном между бытием и небытием, «проклятое» существование которого является одной из наиболее стандартных и широко эксплуатируемых его характеристик. В «летейских стихах» Мандельштама данная связь связь осознана и явно тематизирована /«В Петрополе прозрачном мы умрем...», «Твой брат, Петрополь, умирает», «В Петербурге мы сойдемся снова...» и т.д./

Но вернемся к «Путешествию в Армению» — книге, тонкими, но вполне осязаемыми нитями связанной с темой изгнания и Исхода: несвершающегося Исхода, запретного бегства — вместо него — ассирийский, египетский плен — возможен лишь «добавочный день, полный слышания, вкуса и обоняния», праздничная передышка, Суббота: «...и двести дней провел в стране субботней, // Которую Арменией зовут» — вновь, чуть-чуть иначе звучит здесь иудейская тема. Вспомним, что сопряжение этих мотивов: Исход-Армения-Иудаизм завязано еще в «Четвертой прозе», где затравлено юродствующий «китаец» Мандельштам мечтает о несвершившемся тогда бегстве в Эривань, мечтает улизнуть из «дремучего светского леса», чтобы явиться в «стране армянской — этой младшей сестре земли иудейской» со стариковской палкой — «еврейским посохом» — в руке. Дело не только в фактической немыслимости побега, не только в том, что ассириец — «начальник волос (его)... и ногтей (его)...», не только в том, что этот деспот, этот фараон «взял... (весь) воздух себе» — словно во исполнение того давнего пророчества о выпитом воздухе проданного в рабство Иосифа — дело не только в этом: побег, отказ, разрыв — это не для него; его слова — его судьба — Верность, Единство, Возвращение — возвращение в ад, в небытие, путешествие Орфея — в «город, знакомый до слез», где можно отыскать лишь «мертвецов голоса» — чаадаевское возвращение в чуму бесформенного русского рая, возвращение и верность как подвиг выбора...

А впрочем, есть ли выбор? Не выпустят, не отпустят — этот Город, эта история, этот язык. Изгнание — всюду, во всем. От него — от него-то — и не убежать, не увернуться. Как нельзя убежать от себя, как не отпускают нас объятия сигнификации...



Круг замыкается. Возвращаются старые, еще пахнувшие небытием названия: Петербург, Миллионная, Захарьевская. Я стою на углу этой улицы: ну что, прочли? расшифровали? — не дать однозначную интерпретацию, но ввести в некое силовое поле, обозначить сигнификационные интенции — и изгнать их, редуцировать — сохраняя их тягу, их тени — а потом вновь сложить, срифмовать осколки — и вновь сократить, застыдившись: это и есть мое, именно мое понимание — быть может, отнюдь не столь богатое, как мне хотелось бы; это и есть моя страничка, строчка, буква...

Снег липнет на обнаженный фараонов торс; грузная, мокрая пыль петербургской пустыни — и дикая неуместность, невозможность «египетского Петербурга» становится так ясна, что каким-то немислимым бредом оборачивается все это нагромождение аллюзий, цитат, лейтмотивов: таким же немислимым бредом, как и сам это до содрогания реальный дом, такой чужой на этой страшной улице, — свидетель, понятой — нашей судьбы, нашей истории, нашей поэзии...

#### ПРИМЕЧАНИЕ

1. Сходную функцию выполняет и склонность Мандельштама к «амбивалентным конструкциям» /типа «горячие снега» или «тяжесть и нежность»/, которая подробно анализировалась в целом ряде работ Ю.И.Левина. /Ср. также приведенные раньше примеры «совмещения противоположностей» вроде «бородатого школьника», инверсий и т.п./ Несмотря на семантическую обоснованность этих конструкций, непосредственно данное переживание /«первое впечатление»/ парадоксальности не может быть полностью устранено в результате сколь угодно исчерпывающего анализа, понимания, вчувствования. Смысл подобных конструкций в рамках поэтики Мандельштама определяется в значительной степени тем же импульсом десигнификации, который лежит в оснований отмеченного выше «отождествления антонимов»: здесь распад знака провоцируется столкновением оппонирующих друг другу качеств одного и того же «предмета» /тяжесть vs нежность/, тогда как там одно и то же обозначение /Египет/ приписывалось противоположным «предметам» /гуманистическое vs античеловеческое/.

**СЕМЕЙНЫЙ РОМАН «НЕВРОТИКА»**  
(Опыт психоаналитического прочтения романа  
Ф.Достоевского «Преступление и наказание»)

*Лидия Кирсанова*

Насколько атмосфера романа Ф.Достоевского пропитана именно Петербургом давно и хорошо известно. Более того, могла ли родиться такая оптика: взгляд на реальность сквозь фантазмы раздраженного болезненного сознания, в каком-либо ином городе, кроме Петербурга? Ни Москва, ни Киев, ни тем более губернский город Н., событиями которых полна русская литература, не дали столь невротичного субъекта как Раскольников. Если пространство города не считать свалкой разнообразного человеческого материала, а полагать его динамическим центром, который обладает непосредственным воздействием на структуры Я, то свойства характера, им сформированного, окажутся связью и выходом из реального мира. Отношение «город — свойства характера», проблема пространства как человеческой судьбы, не являются только теоретической фикцией: это реальное отношение. Пространство города, как и пространство леса или поля со свойственными им историей равнины и паранойей леса, усваиваются во внутреннем мире человека, т.е. начинают действовать, производить работу как общение между элементами личности. Поле, лес — это почвенные пространства, с которыми человек находится в «растительной» связи, в отношениях, распределяемых по горизонтали: герой народного эпоса измеряет пространство равнины, двигаясь от ее центра к краям и обратно. Сельский богатырь присваивает пространство поля, вспахивая его плугом, и тем самым делая его своим. Завоеванное пространство, поле, политое кровью врагов и своею собственной, вспаханная земля уже не существуют отдельно от человека, они утрачивают свою независимость и не могут более равнодушно взирать на человека. Изменяется и отношение человека к ней, пахаря и воина: земля перестает для него быть чуждой силой, проявлением случайности, которой он не владеет. К растительным пространствам, аналогичным полю, равнине или пустыне, относится лес. Известно, что первобытный человек всегда боялся леса, он был для него вместительным страхом, что отразилось в мифологии: именно лес человек населил колдунами, кикиморами, лешими, ведьмами, злыми духами и т.п. Человек мог справиться со своими страхами, расчистив простран-

тво, вырубив лес так, чтобы поле простиралось перед ним в пределах ближайшей видимости, доступной человеческому глазу. И так, в поле, лесу, на равнине человек ощущает себя частью растительного пространства, он движется по его поверхности, измеряя его пешим ходом, с плугом, на коне, вырубая лес, превращая его в пашню, сад, парк и т.п. Иное дело город: это вос-ставшее поле — он всегда загораживается от человеческого взгляда городской стеной, он принципиально непроницаем для любопытного, полного страхов путешественника, гостя, завоевателя. Вражда кочевника-номада к городу объясняется, отчасти, тем, что он не может разгадать это пространство: его археструктура остается непроницаемой, потому что это не взгляд вдаль, к которому привычен номад, а — вверх — на городскую стену или с городской стены. Город — это вертикаль, в отличие от горизонтали поля, леса. Поэтому первое дело для номада — сжечь город, сделать его ровным пространством, простирающимся до горизонта. Сделать чистым полем, т.е. пространством, свободным от нечистой силы, в котором враждебным духам негде укрыться, затаиться, спрятаться.

Город не обладает большим свойством враждебности для человека, чем лес или степь, например, скорее, его невротизм иной: вертикаль города, опрокинутая на плоскость, обернулась для сознания страхом черты, страхом пересечь границу. Страх черты в бессознательном — одна из распространенных характеристик невроза городского человека. Многие в человеческой психике являются непонятым, многие суждения кажутся гипотетичными, на этом и остановимся.

Поскольку первоначально город возникает как центр ремесленной и торговой жизни, окруженный посадами, сохраняющими привычки и связь с сельской жизнью, то входя в новое пространство, горожанин принужден был бороться, расставаться со своими деревенскими привычками. Однако, результат никогда не был окончательным, поэтому до настоящего времени тело горожанина, его сознание — это борьба сельского и городского ландшафтов, а следовательно, остаточные комплексы (истерия равнины, паранойя леса, невротизм города) продолжают в нем свою работу. Сохраняется, в частности, противоречие диалекта как материнского языка и городской столичной нормы языка, различия стратегий движения тела, привычек одежды и т.п. Совмещение двух пространств, двух языков, двух стратегий телесности является отчасти, причиной изначальной двойственности или множественности сознания горожанина. Сознание городского жителя — рассеяно: оно стре-

мится к привычному кочевью номада, что выражается в потребности «бесцельно» бродить по городу, странничество вообще один из феноменов русского сознания, а с другой — город с его строгой архитектурой пространств улицы, дома, площади ограничивает желание кочевать. Город накладывает запрет на кочевье, что и формирует страх черты в бессознательном, страх пересечения границы как страх быть наказанным за нарушение нормы. Суждение по ассоциации: осуждение советским судом поэта И. Бродского за желание бродить, кочевать, свободно перемещаться — только крайнее проявление города как тотальности власти. Желанию, проистекающему из бессознательного, нельзя воспрепятствовать, как свидетельствует психоанализ, сознание изобретает обходные пути, находит уловки, чтобы достичь удовольствия, в том числе, пересекать границы, измерять пространство. Город прерывает желание кочевать, но человек стремится присоединиться к прерванному общению... с помощью фантазмов.

Город — это вертикаль, опрокинутая на плоскость, создает пространство лабиринта, в который можно войти по многим дорожкам, тропинкам, подобно тому, как сельские тропинки стекаются к городской стене, но он не выводит к краю, к выходу, он водит по кругу как фантазм. Город кружит, заманивает в ловушки, провоцирует на ложные ходы, так Раскольников изменяет принципу экономии пути и поворачивает на Сенную площадь, где случайно узнает, что Лизавета Ивановна, сестра старухи-процентщицы, уйдет из дому вечером, и следовательно, само собой устранится препятствие к совершению преступления. Город ведет себя как фантазм; ставит ловушки, намекает, уклоняется, галлюцинирует, и все это служит одной цели: уклониться от реальности. Город рождает галлюцинирующее сознание, которое не следует рассматривать как некоторую болезнь, подобно тому, как это квалифицирует медицина или психиатрия, это, скорее, субъективно-переживаемый, субъективно-значимый симптом, который возникает только у конкретного человека. Раскольников невротичен не потому, что проявления его сознания объективно располагаются в ряду патологий психики, но потому что он сам осознает, что он безумен. Город в этом смысле не провоцирует никакого общего для всех неразумия, напротив, у каждого человека — свой симптом, выражающийся в конкретных фантазмах, снах, навязчивых состояниях, ошибочных действиях и т.п.

Однако безумие продуцируется не только индивидуально, здесь имеет значение и семейное окружение; влияние родителей может

стать решающим в происхождении симптома. Я предлагаю рассмотреть фантазмы Раскольникова как «семейный роман», полагая что основное противоречие разворачивается в плоскости семья — остальной мир, а не в оппозиции Родион Раскольников — остальной мир. Его безумие есть болезнь семьи, т.е. является результатом семейного общения и окружения, пришедшего к конфликту в фигуре Раскольникова, только обнаружившей этот конфликт. Раскольников не является автором своего фантазма — желание превосходства над людьми, — а его носителем, обнажившим полюс насилия, тогда как его сестра обнаруживает полюс жертвы.

XIX век в русской литературе, оставивший прекрасные образцы семейного романа, свидетельствует, что конфликт происходит между двумя разными началами в семье, т.е. в сфере общения. Фантазмы продуцируются не областью бессознательного индивида, а тем бессознательным, которое формируется в коммуникации. Когда внутренняя коммуникация нарушается, т.е. семья перестает воспроизводить «семейный фантазм» как супруги Каренины, то она распадается. Если семья сохраняется и живет, то она либо обслуживает фантазм одного из членов семьи, как в случае Раскольникова, либо продуцирует его совместно без выделения фигуры тирана, являющегося его источником. Это различие, отчасти, можно проследить, взяв для примера семьи Болконских и Ростовых из «Войны и мира».

Семейный роман остается выражением внутреннего конфликта личности, противоречием между влечением, которое не принимается миром окружающих людей и потому нашедшим отражение в фантазме, и «здоровой» частью Я-личности. Роль семьи состоит в том, что она является источником фантазма (мать Раскольникова) и поддерживает его воспроизводство (сестра Раскольникова не имеет своего фантазма, она обслуживает фантазм брата, избрав себе функцию жертвы). Поскольку сознание того, что остальной мир, Другие не разделяют фантазма Раскольникова (т.е. представление о норме сохраняется), его следует считать невротичным субъектом, а не истеричным.

Раскольников руководствуется или, по крайней мере, честно пытается руководствоваться в своей жизни фикцией своего превосходства над другими людьми. Схема его суждения такова: если один человек — существо неполноценное (тварь), то в сообществе всегда найдется другой, который имеет право подчинить его себе. Философия превосходства сама по себе была бы нейтральной, если бы она разворачивалась в перспективе самоусовершенствования

личности. Фантазия о Наполеоне, находящаяся на службе у этой цели, оставалась бы безобидным идеалом «как если бы я был великим человеком», и работала бы в направлении совершенствования.

Однако вследствие неблагоприятных внешних обстоятельств (безденежье, невозможность продолжать образование, постоянная нищета, плохое питание и т.п.), а также полученного воспитания, влияния семьи Раскольниковов пытается самоутвердиться за счет других, стремится к тотальной власти над другими. Раскольников неоднократно подчеркивает, что он хочет убить старуху-процентщицу не как единичное зло, а идею осуществить — идею абсолютной власти над тварями, утвердить себя в праве на такую власть. Откуда возникают такие фантазии и куда они ведут?

Вопрос об истоках фантазма интересен, потому что он, едва ли выводим из умственных построений Раскольникова, скорее всего, это более поздняя рационализация детского желания или детского фантазма. Как известно, психоаналитическая критика происхождения фантазма, его стратегию, ходы, уловки и т.п. ищет в снах, оговорках, навязчивых действиях, открывающих содержание детского желания. Обратимся с этой целью к сну Раскольникова, назовем его сном о лошади. Поскольку его материал обширен, нам придется делать купюры. «В большую телегу была впряжена маленькая, тощая клячонка». «Этакая кляча да повезет!». «Кругом в толпе тоже смеются, да и впрямь, как не смеяться: этака лядащая кобыленка, да такую тягость вскачь везти будет!». «Кобыленка не вынесла учащенных ударов и в бессилии начала лягаться». Далее в описании романа следует безобразная, безумная сцена убийства лошади. Отец уводит мальчика, говоря, что на это не надо смотреть. Попытаемся прочесть этот сон, исходя из того, что сон всегда чей-то, а это сон Раскольникова и, следовательно, свидетельствует только о нем. Законы сновидения отличаются от реальности сознания тем, что последнее сохраняет свою столпность, т.е. различает Я и не-Я. Во сне «сознание» пребывает в акте де-централизации или рас-сеяния, различие между Я и не-Я утрачивается. Сон — это Я, которого нет, точнее его нет в центре, оно пребывает на периферии сна. Исходя из этих предпосылок, когда мы задаемся вопросом, где «Я» Раскольникова в этом сне, ответить непросто. Во-первых, одну из идентификаций предлагает автор романа: «Боже, да неужели ж я в самом деле возьму топор, стану бить по голове, размножу ей череп... буду скользить в липкой теплой крови и т.п.» Следовательно, первое «Я» Раскольникова отождествляет себя с ситуацией сна,

в самом деле, случается, что сновидение, вызываемое внешними причинами, сновидит о будущем, «как если бы» в реальности происходили некоторые события. В этом случае сон является отражением мыслей дня. Второе «Я» Раскольникова во сне отождествляет себя с лошастью, которая попыталась потащить большой груз да надорвалась. Возникает вопрос о том, кто возложил на него такие большие надежды, чье огромное желание он должен исполнить, только ли свое собственное? Является ли этот груз его собственным желанием, а если не одного его, то каков вклад родителей, семьи и его собственный в эту сверхтяжелую повозку? Напомню, что во сне ситуация, когда нечто дополнительно нагружается на повозку лошади, тщательно обыгрывается, и таким образом груз все более увеличивается и становится в конце концов непереносимым. Сон кинематографичен в своей основе, поэтому, если сознание замыслило совершить нечто грандиозное, если оно имеет чрезмерное желание, то во сне оно тотчас получает тяжело груженную лошадь. Если во сне некто желает иметь зонтик, то он тут же его имеет, а если он опасается, что он не раскроется, то сознание сна отказывает и делает пропуск. Сон исполняет желание того, кто сновидит, потому что сон — всегда чей-то сон, а не абстрактная идея. В данном случае, свернутая в сон информация о Раскольнике показана примерно так: взвалила лошадь тяжелый груз, только и смогла, что лягнуть да и надорвалась. Так и Раскольников, исполненный гнева, возникшего на месте непризнания его великой личностью, только и смог, что лягнуть мир, а большего не сделал. Что могло бы быть этим большим в его преступлении — это получить удовольствие, а этого он, как раз, и не смог.

Третье «Я» Раскольникова во сне — это маленький мальчик, которому до слез жаль лошади, которую бьют, он обращается за помощью к отцу, а тот не может его утешить. Он уводит его и говорит, что на это не надо смотреть. Отец не способен устранить последствий, вызванных этой ситуацией, этим потрясением для мальчика, он не может защитить сына, точнее, дать ему другое место в этой сцене, кроме лошади. Дать другое место — это означает переструктурировать содержание, переозначить ситуацию, объективировать ее, например: сказать, что назначение лошади — перевозить грузы, а дело хозяина — кормить ее и следить за тем, чтобы она не теряла силу. В данном случае мы имеем плохого хозяина, который не бережет свое добро. Возможно, что у нерадивого хозяина лошадь погибла бы, сколько таких случаев происходит каждый день и не только с лошадьми, но и с людьми тоже. В любом случае, необходи-

мо вывести ребенка на другой уровень понимания ситуации, и тем самым разорвать круг идентификации с лошадью. Отец не может этого сделать, он оставляет ребенка один на один с его проблемой.

Из последующих событий жизни Раскольникова проясняется, что мать не только выполняет функцию кормления в отношении сына (присылает деньги, заботится о нем и т.п.), но и переносит на него ту часть ожиданий, которая не была реализована мужем. Она желает получить большое означающее, смысл жизни с помощью мужчины, как это только и возможно в патриархальном обществе, но муж оказывается по каким-то причинам несостоятельным. Автор романа не дает нам повода к обсуждению причин, но только к возможной констатации факта неспособности отца быть абсолютным означающим для жены и сына. Мать переносит желание получить смысл жизни на сына: она делает его в своем воображении единственным мужчиной, способным реализовать ее фантазм. Ради этого она готова пожертвовать дочерью — выдать замуж за пошлого человека, доказывая тем самым, как мало ценится женщина в патриархальной среде. Мать при этом не желает считаться с реальностью ни в коей мере, она до последнего держится за свой фантазм, она сжилась с ним, она его любит, расстаться с ним — значит погибнуть, и поэтому она предпочитает реальности безумие. Она скрывается в болезнь, в безумие, чтобы не расставаться со своим фантазмом. Большое означающее, которым стал для нее сын, занимает такое место в сознании, к которому она не может относиться как к чему-то внешнему, отделенному от нее: это ее собственный фантазм, он находится в ней, неотделим от нее.

В Раскольникове нашло воплощение честолюбие матери, не уравновешенное реальным скептицизмом отца. Женщина хочет иметь мужчину в качестве абсолютного означающего, но только он знает, каким способом удовлетворить это желание. Сказка «О рыбаке и рыбке» и о старухе с разбитым корытом есть только выражение посредством символического принципиально неудовлетворимых желаний женщины. Ни один мужчина, ни деньги, ни царство не могут выступать в роли абсолютного означающего, ибо женщина — это дар. А дар не имеет цены, за него нельзя назначить приз. Однако умеренное, вообще вне всякой меры, желание женщины вследствие патриархального характера цивилизации, переносится ею на мужчину, именно он должен выступить в качестве средства для удовлетворения абсолютного желания. Отчего женщина усваивает этот взгляд, не присутствует ли в нем желание самого мужчины — быть абсолютным означающим, вопрос сложный, поэтому остановимся на констатации факта. Мать Раскольникова переносит свои честолюбивые



желания с мужа на сына, делая его заложником своих желаний, хотя я не склонна преуменьшать личный вклад Родиона в свою ситуацию жизни. Почему женщина отказывается или не умеет соразмерить свои желания с пределами возможных притязания по отношению к сыну, дочери, жизни в целом? От сына она желает, чтобы он стал великим человеком, от дочери — безусловной жертвы ради брата. Мать неумеренностью желаний (дурной вкус имеет место и в воспитании) или, желая компенсировать неспособность мужа стать большим означающим, заставляет детей зарабатывать идеальную духовную надстройку, чтобы добиться желаемого совершенства — совершенства великой личности и совершенства жертвы. Характерно то, что именно мать поощряет дочь на жертву, заставляя ее отказаться от любовных переживаний (Лужина она не любит и в принципе не может полюбить), причем сделать это она должна не ради собственного благополучия, а ради брата. Надо пожертвовать девочкой (дочерью), чтобы спасти сына — таков закон патриархального общества. Это свидетельствует о неустрашимом, извечном стремлении цивилизации ограничить чувственность (женственность) в угоду рациональности (мужественности). Ожидания в отношении рациональности и предпочтение мужчины за счет ограничения женщины сбылись в XX веке — войнами, тоталитаризмом, тупиками научно-технического прогресса, угрожающей ситуацией в экологии, феминизмом и т.п.

Если комплекс большого означающего, честолюбие, желание власти, перешедших от матери, не принимать во внимание, то как объяснить сон, в котором ребенок обливается слезами из-за невозможности исполнить... чье-то огромное желание. Отец в этом желании не принимает участия, хотя присутствует как свидетель, но не может переструктурировать желание, и тем изменить ситуацию для сына. Раскольников в свои студенческие годы, когда мы застали его размышляющим субъектом, пытается избавиться от остро переживаемой им неполноценности, унижения гордости. Он хочет преодолеть свою слабость, он желает суверенности, независимости, власти над людьми. В его мыслях о Наполеоне присутствует сладостный фантазм о том, что великая личность может посылать на смерть тысячи других, не только не испытывая угрызений совести, но даже не задумываясь об этих жертвах. Известно, что именно это презрение к цене, которая заплачена за победу, Толстой поставил в вину Наполеону в романе «Война и мир», так что рассуждения Раскольникова о Бонапарте характеризуют русскую ментальность, а не французскую или немецкую, например. Отождествляя себя с Наполеоном, Раскольников принимает примерную формулу: я хочу

стать настоящим человеком. Невроз характеризует только чрезмерность этого желания: достичь цели любой ценой. Раскольников не хочет быть объектом своей жизненной ситуации, он желает во что бы то ни стало сделаться субъектом, поставить себя в центр мира.

Когда задаешься вопросом, почему Раскольников не может отказаться от своей цели (кстати, он несколько раз находится в ситуации радикального отказа, в частности, после своего сна о лошади), то ответ состоит в том, что отказаться — значит потерпеть поражение. Заметим, такова природа фантазма: он сначала создает желание, превышающие всякие возможности реальности, а потом удерживает сознание в своих границах, т. е. человек не способен отказаться от фантазма, ибо это бы значило потерпеть поражение. Так фантазм создает свой замкнутый круг, который невозможно разорвать, и сознание принуждено вращаться в нем вплоть до эксцесса — убийства, который, кстати, не разрушает фантазма, а вовлекает его в новый круг, изменяя объект желания. На короткий миг у Раскольникова возникает желание убить следователя Порфирия Петровича, чтобы избавиться от его точной критики, разоблачения фантазма. Желание убить следователя возникает на месте попадания в цель: он затронул существо фантазма Раскольникова — желание власти над другими. Раскольников не хочет расстаться со своим фантазмом, потому что даже после убийства старухи он остается для него средством избежать поражения (не признаться ни в коем случае) и тем подтвердить свое бытие сильной личности.

Сначала Раскольников не может перестать думать об убийстве старухи-процентщицы, потому что находится во власти своего фантазма, а его научная статья о праве на убийство остальных со стороны сильной личности, является рационализацией желания бессознательного, а потом он держится за свой фантазм, не желая признаться... Раскольников боится не признания в убийстве, он даже проговаривает свое преступление в беседе в трактире, — он не может признаться в том, что фантазм захватил в его сознание и бессознательное. Он не может проговорить фантазм, это вместо него делает следователь Порфирий Петрович, который выводит его к реальности. Стратегия поведения усваивается от родителей на бессознательном уровне, что определяет источник и содержание фантазма, но личность всегда вносит свой вклад в его реализацию, вписывает его (материнское имаго) в контекст личной жизни. Поэтому человек ответственен за свой фантазм.

Родион Раскольников много фантазирует, как если бы.., когда я стану великим человеком, и далее — пустота, обнаруживающая

всю непродуктивность, принципиальную неконструктивность фантазма. Он не становится героем, спасителем сестры и матери, его вклад в их ситуацию совершенно случайный. Он прогоняет Лужина, жениха своей сестры, инстинктивно обнаруживая в нем непорядочного, пошлого человека, но не разрешает ее проблемы. Разумихин оказывается для нее подходящей фигурой в качестве объекта желания, скорее, по своим собственным причинам, нежели с помощью брата.

После убийства, нелепого и страшного, он обнаруживает свою полную неспособность распорядиться реальностью: ничего не доказано и не опровергнуто, муки фантазма продолжают.

Фантазм, навязанный матерью (мне было плохо, пусть сын добьется успеха, признания и власти), переносится с отца на сына, усваивается им и дочерью, и именно фантазм становится тираном семьи. Почему навязывание фантазма происходит как травма, как в данном случае, ведь все родители желают благополучия своим детям, почему столь рядовое событие семейного воспитания приобретает болезненный характер? На эти вопросы нельзя дать сколько-нибудь определенного ответа. Ясно только, что отношения в семейном кругу сложились для Раскольникова так, что он не может вступить с матерью и сестрой в открытый диалог, предполагая и совершенно справедливо, что его признание станет для них катастрофой. Невозможность откровенного диалога обнаруживается, когда сестра, получившая сообщение о брате от Свидригайлова, предпочитает убить своего собеседника, нежели знать правду и считаться с реальностью, а мать вообще предпочитает укрыться в безумии. То, что девушка хватается за пистолет, чтобы спасти свою честь, повод, конечно, уважительный, однако это не является действительным источником ее побуждения, ее бессознательное хочет убить Свидригайлова, исходя из его сообщения о том, что ее брат — убийца, которое ранит гораздо сильнее, чем угроза утраты невинности. Знать, что твоя жертва напрасна (согласие на замужество, данное нелюбимому человеку), что брат — просто уголовный преступник, а не великая личность — непереносимое для нее испытание. Это сообщение ставит под угрозу семейный фантазм, который они все так любят, и в котором вполне определенным образом устроились. Сестра Раскольникова, правда, остается из них троих самым «здоровым» человеком, способным к выходу к реальности: она переструктурирует фантазм. Причина этого (разоблачение брата играет периферийную роль) кроется в возможности иметь новый объект заботы и любви — другого мужчину. Мать же остается в

плени семейного фантазма, что лишний раз доказывает, что это ее собственный фантазм, который развивается дальше в картину безумия. Как последовательно и настойчиво утверждает психоанализ, фантазм не разрушается и не исчезает, будучи реализованным в экссессе: бред ревности или мания преследования не прекращаются с убийством или иным устранением объекта, фантазм избирает новую жертву. В случае Раскольникова убийство старухи ничего не изменило в доминировании фантазма величия в бессознательном и отчасти сознании, что означает, что для того, чтобы избавиться от фантазма, его необходимо переструктурировать, перевести в другую психическую форму. Многие исследователи творчества Ф. Достоевского обращали внимание на ту роль, которую в судьбе Родиона Раскольникова сыграл следователь Порфирий Петрович. Он не столько произвел изобличение преступника, хотя этот детективный момент имеет место в романе, сколько обнаружил и сформулировал фантазм субъекта, вывел на сцену сознания манеры бессознательного — желание господствовать, подчинять, свойственное слабым, безвольным людям.

Все мечты Раскольникова об идентификации с Наполеоном обнажились, показав свою несостоятельность, бесчеловечность и пошлость. Злодейство, замысленное маленьким, пошлым человеком, маленьким по своим человеческим масштабам, заканчивается пошлостью, все равно как человек, решившийся на самоубийство, бросается вниз головой с лестницы, кроме разбитого носа и конфуза, как правило, больше ничего не случается. Мало сказать, что Раскольников пошлый человек. Достоевский пытается понять, может ли он не быть пошлым и ведет его к покаянию. Об его союзе с блудницей, вполне достойном евангельского сюжета, написано достаточно, чтобы повторяться.

Однако позволю себе усомниться в том, что встреча Раскольникова с Сонечкой является поворотным моментом в его жизни. Полагаю, что ключевой фигурой в разрушении фантазма и его переструктурировании является следователь Порфирий Петрович. Он выполняет роль Отца в отношении Раскольникова, т.е. вводит его, наконец, в стадию психического развития или становления личности, которая в психоанализе называется эдиповой. Следовательно, он переструктурировал материнский фантазм, доказав с исключительно мужской логикой (логика Аристотеля с ее законами — это логика реальности), что с убийством старухи для Раскольникова жизнь не закончилась, что надо продолжать жить, работать, чтобы потом совершить много хороших дел. Нужно научиться понимать

людей, а не просто жалеть их (Раскольников способен пожалеть, это «материнское» в нем, но не способен понять людей), Порфирий Петрович посылает его в реальность, т.е. делает то, что в сне Раскольникова не смог сделать отец.

Родители для ребенка являются тем Другим, с которым производится первичная идентификация, при этом идентификация с матерью на стадии первичного нарциссизма обеспечивает «систему кормления»; когда ребенок подрастает, связь с материнским комплексом ограничивается, чему служат разные формы инициации мальчиков, и сын переходит к идентификации с отцовским миром. Это обычный путь становления личности: от отождествления с матерью через разрыв с нею и выход на идентификацию с отцом, поэтому Другой для ребенка всегда имеет второе лицо, он поворачивается к нему другой своей стороной. Другой — это всегда предатель, в определенном смысле, потому что вместо уютного и мягкого материнства, он оборачивается системой, которая требует послушания, которая запрещает и наказывает — отцовский мир культуры, согласно З.Фрейдю. Мать, которая ласкает и кормит, неожиданно для ребенка присоединяется к требованиям отца или его заместителя (sibling) и наказывает его. Однако общий путь в становлении индивидуальности прерывается, и личность развивается по нарциссическому типу, т.е. ребенок не преодолевает стадию первичной идентификации с матерью, и остается в лоне материнского комплекса, что зачастую уводит все дальше от реальности жизни с помощью фантазмирования. Таков путь Раскольникова — путь нарциссического ребенка, где все члены семьи играют в то, что ему уготована великая будущность, успех на научном или юридическом поприще и т.п. Фантазм настолько разрастается, что однажды герою приходится выбирать между реальным действием и семейным фантазмом. Всякое реальное действие подвергает угрозе существование общей иллюзии, и он отказывается от продолжения обучения в университете (отказ от реальности), чтобы сосредоточиться, замкнуться в своем фантазме. Достоевский последовательно описывает, как Раскольников утрачивает связи с реальностью, действительное общение пресекается, фантазм заполняет все пространство сознания, оно перестает быть отражением действительности. Ситуация отягощается тем, что одержимость будущим величием сына и брата — это их общий семейный фантазм, который они избрали. Теперь они вынуждены друг перед другом играть спектакль о том, что Родя — великая личность, что он будущий гений, поэтому ему позволительны многие странности, например, бросить родных в

чужом городе без помощи и отказать во встречах матери. Мать же в это время читает его статью в научном журнале — весьма обычное занятие для провинциальной женщины с соответствующими ее сословию и образованию духовными возможностями. Сестра же готовится выйти замуж, чтобы на деньги мужа учить брата в университете. Воистину среди них нет нормальных людей, они все невротичны, галлюцинируют, бредят.

Если люди справляются со своими фантазмами, любя их, умеют с ними жить, да пусть себе, да и кто может позволить себе претензии к матери, желающей сыну великого будущего, или к сестре, согласной ради этого на жертву. Иное дело Раскольников, который, ради того, чтобы мысль разрешить, убивает человека, его фантазм нуждается в разоблачении, переструктурировании. С таким фантазмом величия и права на жизнь других, пожалуй, и не остановиться, пока не начнешь убивать.

Задача «излечения» состоит в том, чтобы довести Раскольникова до конфликта эдиповой стадии, т.е. отождествления с отцом, формирования опорного объекта либидо, как писал З.Фрейд, т.е. до любви к женщине. Следовательно Порфирий Петрович обнаруживает бедность и пошлость фантазма Раскольникова, как его убийства, так и его запирательства, молчания и т.п., он сталкивает его с реальностью, он дразнит Раскольникова (дескать, и деньгами-то старухиными распорядиться не сумел, и держать-то себя не умеет, нетерпелив, горяч), т.е. доводит ситуацию до переноса (трансфера). Родион ненавидит Порфирия и желает убить (т.е. сделать все то, чего он желал в отношении старухи), также как, впрочем, своим молчанием запирательством мечтает возвыситься над следователем, быть господином ситуации. Он страстно желает устранить влияние следователя, потому что признание его правоты грозит депрессией. Устранить следователя психологически — это значит бороться против призрака депрессии. По существу, это отчаянная и последняя борьба за свой фантазм. Надо отметить, что Раскольников борется долго и с упорством отчаявшегося, которому нечего терять.

Психологи и психоаналитики знают, что в ходе диалога с невротичной личностью из-за вскрытых маневров субъекта, невротик может впасть в глубокую депрессию или агрессию. Поскольку состояние психотичной личности характеризуется амбивалентностью, то замена депрессии агрессией производится достаточно скоро, в течение одного дня они могут следовать одна после другой, сменяя друг друга. После убийства, как, впрочем, и до него, Раскольников

несколько раз впадал в состояние то депрессии, подавленности, то в состоянии чрезвычайного раздражения, агрессии. С введением фигуры следователя ситуация радикально меняется: Порфирий Петрович становится объектом переноса. Раскольников доверяет ему и боится его, не может скрываться от него и лжет из самолюбия, т.е. проходит все состояния, характерные для отношений отца и мальчика. С переходом на эдипову стадию фантазм, связанный с матерью, навязанный ею его бессознательному, разрушается, переструктурируется, реальность вступает в свои права, происходит формирование нормального объекта либидо. Раскольников, наконец, испытывает эротическое желание в отношении женщины, т.е. ведет себя как мужчина, тогда как до стирания фантазма его желание было инфантильным, что характеризует нарциссический комплекс. Раскольников в тюрьме или ссылке — это уже не тот субъект, поглощенный своим фантазмом, которого мы застали в начале романа, это человек, вышедший к реальности, который, в частности, понял, что уважение людей, как и любовь Сони нужно заслужить. То, что в материнском мире даруется, дается ни за что, то в отцовском мире необходимо заслужить, научиться примиряться с его требованиями, ограничениями, понимать людей, а не навязывать миру свои желания, иллюзии, фантазии.

Всякая литература больше, чем литература, в особенности, хорошая, потому что она дает образец человеческой жизни, которая нуждается в понимании. Поскольку Раскольников не является все-таки представлением конкретного случая, то психоаналитическое прочтение не затрагивает никого слишком интимно, чтобы вызвать болезненные переживания, и каждый волен сказать, Я — не Раскольников, и ничего подобного со мною не может быть.

© Л. Кирсанова, 1993

# ОТКРОВЕНИЕ ИВАНА КАРАМАЗОВА

*Александр Бокшицкий*

«Послушайте, любите вы музыку? Я ужасно люблю. Я вам сыграю что-нибудь, когда к вам приду».

*Ф. М. Достоевский, «Подросток»*

## ПРЕДИСЛОВИЕ

Для понимания образа Ивана Карамазова и его поэмы о великом инквизиторе, которое приблизило бы нас к авторскому замыслу, очень важны рассматриваемое Бахтиным слово у Достоевского как «двуголосое слово» и появившееся в переработанной книге о Достоевском разграничение «внешнего композиционно выраженного диалога», «микродиалога» и «объемлющего их большого диалога романа в его целом». Основа для этого разграничения была заложена уже в первом издании книги о Достоевском: «Повсюду — пересечение, созвучие или перебой реплик открытого диалога с репликами внутреннего диалога героев. Повсюду — определенная совокупность идей, мыслей и слов проводится по нескольким неслиянным голосам, звуча в каждом поиному. Объектом авторских интенций вовсе не является эта совокупность идей сама по себе, как что-то нейтральное и себе тождественное. Нет, объектом интенций является как раз проведение темы по многим и разным голосам, принципиальная, так сказать, неотменная многоголосость и разноголосость ее. Самая расстановка голосов и их взаимодействие и важны Достоевскому.

Идеи в узком смысле, то есть воззрения героя как идеолога, входят в диалог на основе того же принципа. Идеологические воззрения, как мы видели, также внутренне диалогизованы, а во внешнем диалоге они всегда сочетаются с внутренними репликами другого, даже там, где принимают законченную, внешне монологическую форму выражения. Таков знаменитый диалог Ивана с Алешей в кабачке и введенная в него «Легенда о великом инквизиторе». Более подробный анализ этого диалога и самой «Легенды» показал бы глубокую причастность всех элементов мировоззрения Ивана его внутреннему диалогу с самим собою и его внутренне полемическому взаимоотношению с другими. При всей внешней стройности «Легенды» она, тем не менее, полна перебоев; и самая форма ее построения как диа-



лога великого инквизитора с Христом и в то же время с самим собою и, наконец, самая неожиданность и двойственность ее финала говорят о внутренне диалогическом разложении самого идеологического ядра ее. Тематический анализ «Легенды» обнаружил бы глубокую существенность ее диалогической формы»<sup>1</sup>.

Но мы не находим в «Проблемах творчества Достоевского» ни «более подробного анализа этого диалога», ни «тематического анализа «Легенды» — цитата взята нами с последних страниц книги. В «Проблемах поэтики Достоевского» также в конце книги почти дословно повторяется первый абзац приведенной цитаты<sup>3</sup>, но второй абзац сокращается до 4-х строчек и оказывается совсем в другом месте (ПпД, 1979, 290).

Почему же Бахтин, разгадав (по нашему предположению) поэму о великом инквизиторе, не поделился своим открытием с читателями? Один из возможных ответов мы видим в следующих словах Бахтина: «Не принимает Достоевский и таких мировоззрений, которые признают право за высшим сознанием брать на себя решения за низшие, превращать их в безгласные вещи.

Я перевожу на язык отвлеченного мировоззрения то, что было предметом конкретного и живого художественного видения и стало принципом формы. Такой перевод всегда неадекватен»<sup>4</sup>. Весьма примечательно, что эта запись была сделана Бахтиным в 1961 г. — когда он занимался доработкой книги 1929 г. для нового издания.

Итак, просматривая тексты Бахтина, мы убедимся, что исследование поэмы о великом инквизиторе он не занимался и не сказал непосредственно о поэме ничего нового. Если же мы будем *читать* те же самые тексты и читать внимательно, то убедимся, что на самом деле о поэме сказано *все* — все, что мог сказать исследователь поэтики Достоевского. Он нашел для этого вполне адекватный язык. Среди жанровых источников творчества Достоевского Бахтин называет «сократический диалог», в основе которого лежало сократическое представление о диалогической природе истины и человеческой мысли о ней. Двумя основными приемами «сократического диалога» являлись синкриса и анакриса. «Под анакрисой понимались способы вызывать, провоцировать слова собеседника, заставлять его высказывать свое мнение, и высказывать до конца. Сократ был великим мастером такой анакрисы: он умел заставить людей *говорить*, облекать в слово свои темные, но упрямые предвзятые мнения, освещать их словом и тем самым разоблачать их ложность или неполноту; он умел вытаскивать ходячие истины на свет божий» (ПпД, 1979, 127).

Собственно о поэме Бахтин говорит очень мало, провоцирующе мало, но если мы учтем, что слово Бахтина диалогично и живет по тем же законам, что и слово Достоевского, то мы увидим в «Проблемах поэтики Достоевского» не только внешний композиционно выраженный диалог», который ведут Бахтин и Достоевский, но и «большой диалог», требующий активного подключения к нему читателя. У последнего предполагается наличие способности увидеть в текстах не лежащие рядом друг с другом вещи, но смыслы, которые должны внутренне соприкоснуться, взаимоориентироваться и взаимооплотняться. Чтение в этом случае превращается из процесса считывания готовых смыслов в процесс рождения новых смыслов.

Достоевский: «Я никогда еще не позволял себе в моих писаниях довести некоторые мои убеждения до конца, сказать самое последнее слово... Да человек и вообще как-то не любит ни в чем последнего слова, говорит, что «Мысль изреченная есть ложь».

Бахтин: «Ответственность возможна не за смысл в себе, а за его единственное утверждение-неутверждение. Ведь можно пройти мимо смысла и можно безответственно провести смысл мимо бытия»<sup>4</sup>.

Слово может быть несказанным, но может быть и несказанным — по тем или иным причинам, подобным спрятавшемуся ребенка, — будет радоваться, если найдут не сразу и обидется, горько заплачет, если вообще не найдут и забудут.

#### «СТОЛИЧНЫЙ ГОРОД». ПРОЛОГ

События романа «Братья Карамазовы» разворачиваются в городе, который называется Скотопригоньевск. Поэму о великом инквизиторе Иван рассказывает в трактире «Столичный город».

Достоевский не любил Петербург, считал его «мертвым», «умышленным». «Преступление и наказание»: «Необъяснимым холодом веяло на него всегда от этой великолепной панорамы; духом немым и глухим полна была для него эта пышная картина».

«Подросток»: «Мне сто раз, среди этого тумана, задавалась странная, но навязчивая греза: »А что, как разлетится этот туман и уйдет кверху, не уйдет ли с ним вместе и весь этот гнилой, склизкий город, подыметя вместе с туманом и исчезнет как дым, и останется прежнее финское болото, а посреди его, пожалуй, для красоты, бронзовый всадник на жарко дышащем, загнанном коне?(...) мне часто задавался и задается один уж совершенно бессмысленный вопрос: «Вот они все кидаются и мечутся, а почему знать, может быть, все

это чей-нибудь сон, и ни одного-то человека здесь нет настоящего, истинного, ни одного поступка действительного? Кто-нибудь вдруг проснется, кому это все грезится, — и все вдруг исчезнет».

Не-любовь к городу переходит в не-любовь к его жителям. Или наоборот? Раскольников: «Одно новое, непреодолимое ощущение овладевало им все более и более почти с каждой минутой: это было какое-то бесконечное, почти физическое отвращение ко всему встречавшемуся и окружающему, упорное, злобное, ненавистное. Ему гадки были все встречные, — гадки были их лица, походка, движения».

«Петербургские сновидения...»: «Кто-то гримасничал передо мною, спрятавшись за всю эту фантастическую толпу, и передергивал какие-то нитки, пружинки и куколки эти двигались, а он хохотал и все хохотал!» Герой этого «фельетона» встречает на улице недавно умершего старичка, «нового Плюшкина»: «После смерти Соловьева, умершего на лохмотьях, посреди отвратительной и грязной бедности, найдено в его бумагах 169 022 рубля серебром...» Живые мертвецы — бесплодные зерна, брошенные в землю, но не способные ни умереть, ни возродиться обновленными, — появляются во всех произведениях Достоевского. Чаше всего они скрываются под различными масками, но могут и по-карнавальному отбросить всякий стыд, «заголиться и обнажиться» («Бобок»).

«Люди на земле одни — вот беда!(...) Все мертво и всюду мертвецы. Одни только люди, а кругом них молчание — вот земля!» («Кроткая»).

Мертвый город населяют мертвецы. Почему же именно с Петербургом связана (в символическом плане романа) поэма о великом инквизиторе? Идею этой поэмы Достоевский вынашивал долгие годы; степень ее важности была соизмерима для него со всем романом; поэма общепризнанно является вершиной творчества Достоевского; Алеша называет поэму «хвалой Иисусу»... Кто же ошибается?

#### «ИВАН-МОГИЛА...»

Во время разговора с Алешей в трактире Иван дважды характеризует свое слово как исповедальное; объявляет о своей задаче «как можно скорее» объяснить ему свою «суть»; говорит о желании «исцелить» себя Алешей. Действительно, его речь здесь как никогда откровенна, предельно откровенна, и мы ощущаем этот предел — не позволяет что-то назвать его речь исповедью.

О многом сказал Иван: о зверствах турок; о «спектакле», поставленном генералом-помещиком; о казне Ришара; о лошади, которую мужик у Некрасова сечет «по кротким глазам»; о семилетней девочке, которую интеллигентные родители секут прутьями с сучками («садче будет»); о «мире Божьем», в котором это все происходит и о «гармонии», на вход в которую Иван возвращает свой билет.

Как-то не так он исповедуется, это больше похоже на суд великого инквизитора, который считает, что «искушен во всем, кроме греха». Кроме своего греха. В мире Достоевского вообще все «как-то не так», все здесь раздражает, дразнит, сердит, истязает; среди героев, кажется, одни неумехи, «идиоты» и преступники, так что нет ничего удивительного в том, что когда «неумехи» пытаются исповедоваться, это у них не выходит. Тема исповеди у Достоевского заслуживает отдельного разговора, поскольку она присутствует почти во всех его произведениях и превращается в тему неумелой, безумной исповеди.

Иван Карамазов давно уже стал классической фигурой нигилиста, бунтаря и богоборца. Но эти характеристики ощущаются лишь как нечто легко прочитываемое и данное, внешнее по отношению к образу, который стал ключевым для всего романа, а, может быть, и для всего творчества Достоевского. Есть в Иване и нечто заданное-загаданное. «Иван — загадка», — сказал о брате Алеша.

В романе Иван не единственный утративший веру герой. Смердяков еще подростком обнаружил «ошибку» в Книге Бытия и до сих пор с гордостью и со злорадством сообщает о своей находке. Веру Федора Павловича «пошатнул» анекдот о святом. Неверие Ивана не похоже ни на самолюбование брата, ни на самооправдание отца; его неверие — *болезнь*, причиняющая ужасные страдания и мучающая постоянно. Но Иван не осознает свою болезнь как неверие. Напротив, он говорит Алеше: «...принимаю Бога и не только с охотой, но, мало того, принимаю и премудрость Его, и цель Его...». Но заканчивает Иван свою здравицу, на первый взгляд парадоксально: «Я не Бога не принимаю (...) я мира им созданного, мира-то Божьего не принимаю и не могу согласиться принять».

Перед этим Иван признается, что «никогда не мог понять, как можно любить своих ближних (...) Именно ближних-то, по-моему, и невозможно любить, а разве лишь дальних (...) Чтобы полюбить человека, надо, чтобы тот спрятался, а чуть покажет лицо свое — пропала любовь (...) По-моему, Христова любовь к людям есть в своем роде невозможное на земле чудо. Правда, Он был Бог. Но мы-то не боги».

Любовь для Ивана невозможна еще и потому, что она непосредственно связана с верой в бессмертие. Поскольку же современный человек не верит ни в Бога, ни в бессмертие свое, «злодейство не только должно быть дозволено, но даже признано самым необходимым и самым умным выходом из положения...» и т.д. вплоть до «антропофагии» (Маркиз де Сад какой-то!)

А вот как отвечает на это Ивану Зосима: «Блаженны<sup>5</sup> вы, коли так веруете, или уже очень несчастны!» Несчастье Ивана Зосима видит в том, что тот сам не верует в бессмертие своей души. Но это неверие не есть собственно *болезнь*, но — причина ее. Иван осознал, что ведь и *другие* так же как и он не верят в свое бессмертие, следовательно, неспособны на любовь и могут кончить антропофагией. Иван почувствовал ответственность за этих одиноких, несчастных маленьких людей, ощутил потребность сделать их счастливыми, осознал, что должен принять участие в строительстве Нового Иерусалима (Ах, как приятны такие мысли в 23 года! Сколько сил сразу обнаруживает в себе человек! «Все плачут и целуют меня (иначе что же бы они были за болваны), а я иду босой и голодный проповедовать новые идеи и разбиваю ретроградов под Аустерлицем» («Человек из подполья»).

«У Ивана Бога нет. У него идея... Я думаю, он масон», — говорит Алеша в романе. Сам Достоевский называет Ивана «анархистом» и «социалистом»: «... мой социалист (Иван Карамазов) — человек искренний, который прямо признается, что согласен с взглядом «Великого инквизитора» на человечество...». Черт напоминает Ивану о его близости к каким-то «новым людям», которые «полагают разрушить все и начать с антропофагии».

Можно попытаться доказать, что Иван анархист, социалист, масон (а по этой иерархии — великий инквизитор, ответственный за принятие в Орден новых членов); можно даже найти в его философии нечто общее с философией либертинажа.

Достоевский показывает Ивана в кризисный момент его жизни и его «болезни». Он — на пороге. Поиск своего слова, пути, места в жизни, мучительное желание определиться. Страдания Двойника («души правдивой», как его называет Голядкин), принужденного примерять «не свое платье». Обнаружение всего спектра возможностей — от «идеала Мадонны» до «идеала Содомского».

Житийная основа образа Ивана, связанная с замыслом «Жития великого грешника» (1869 г.). Вся жизнь «великого грешника» — от начала до конца — просматривалась под знаком приятия и открытия в конце концов ее наивысшей ценности, что давалось путем

великих испытаний и искусов. Здесь были всякого рода нравственные эксперименты над собой и над окружающими; искушение соблазнами, предлагаемыми современным обществом и цивилизацией; испытанием для него является идея накопления, философские идеи Конта, «проза жизни» в доме пьяных и развратных стариков; опыты самоутверждения в крайней ординарности или в своевольстве и т.д.

Все это позволят более внимательно отнестись к атеизму Ивана и к его богоборчеству (в которых ощутимы даже элементы сатанизма), и так же внимательно прочитать поэму о великом инквизиторе.

### QUI PRO QUO

Иван рассказывает свою поэму, и когда он доходит до того места, где инквизитор обещает Пленнику сжечь его, Алеша перебивает: «Я не совсем понимаю, Иван, что это такое? (...) прямо ли безбрежная фантазия или какая-нибудь ошибка старика, какое-нибудь невозможное *qui pro quo*?»

Весьма любопытно здесь то, что инквизитор, который сжег перед Его приходом чуть не целую сотню еретиков, собирается осудить и сжечь Пленника, т.е. Христа, а Алеша называет это всего лишь «ошибкой», недоразумением. Но попробуем пойти по этому, предложенному Достоевским пути, и будем рассматривать поэму с точки зрения ошибки, а не преступления или атеизма инквизитора (какой уж тут атеизм!).

Начинает Иван поэму такими словами: «— Ведь вот и тут без предисловия невозможно, то есть без литературного предисловия...»<sup>6</sup>. Он объясняет, что действие поэмы происходит в XVI в., а тогда как раз было в обычае сводить в поэтических произведениях на землю горние силы»; вспоминает Данта, «Собор Парижской Богоматери» Гюго, где рассказывается о представлении «Милосердный суд пресвятой и всемилостивой Девы Марии», «где и является Она и произносит свой *bon jugement*»; говорит, что «в Москве, в допетровскую старину, такие же почти драматические представления из Ветхого завета особенно, тоже совершались по временам»; рассказывает о «монастырской поэмке» «Хождение Богородицы по мукам», в которой Богоматерь посещает ад, ужасается страданиям грешников и падает пред престолом Божиим, прося всем во аде помилования. «Ну вот и моя поэмка, — говорит Иван, — была бы в том же роде, если бы явилась в то время».

Автор указывает на жанровые истоки поэмы, подчеркивая, что без этого предисловия «невозможно...». Что именно «невозможно», не говорится, но догадаться о том, какое дальше слово должно стоять, почему-то несложно.

Во всех перечисленных в предисловии произведениях на землю или «во ад» сходят «горные силы» — вершить свой «милосердный суд». Упоминаются и «такие же почти» представления из Ветхого завета, которые ставились в Москве. Эти представления, очевидно, были связаны с древнееврейским новогодним праздником Йом Киппур<sup>7</sup>. Другое его название — Праздник Труб. Звуки труб (шофаров) означали, что в Иерусалим входит Яхве.

В Книге Иова Яхве отдает Иова в руки сатаны именно в новогоднее время: «Когда круг пиршественных дней совершался, Иов посылал за ними (за детьми) и освящал их, И, вставая рано утром, возносил всесожжения по числу всех их. Ибо говорил Иов: может быть, сыновья мои согрешили, и похулили Бога в сердце своем. Так делал Иов во все *такие* дни» (Иов, 1:5). Отдавая Иова в руки сатаны, Яхве, фактически, отдает тому свою власть. Разумеется, на время, и, очевидно, это время было ограничено 10-ю днями — с 1-го по 10-е Тишри.

Новый год евреи отмечают по лунному календарю, и он наступает в 10-й день 7-го месяца Тишри. Не 1-го, а 10-го числа. Это объясняется тем, что в древнейшие времена в календаре евреев еще не было 13-го месяца и високосного года, координирующих солнечный и лунный год. Для координации просто добавляли 10 дней к предыдущему году. Вероятно, эти дни ощущались как своего рода раз-рыв, пере-рыв во времени, когда мир пере-ворачивался, раз-ворачивался (раз-ворот — раз-врат; в талмудической легенде о строительстве Иерусалимского храма Асмодей назван «демоном гнева и похоти»). Время карнавала. Время инициации. (Страдания Иова *отчасти* можно объяснить с помощью инициации, точнее, используя *символ* инициации, а не сам *ритуал* в его изначальной форме. Ср. историю рождения Исаака, который появился на свет после того как Шаддай дал Авраму и Саре новые имена).

В историческое время новогодний праздник древних евреев известен как день очищения (искупления), исповеди и покаяния, как день суда Бога над миром, как день, в который устанавливается судьба человека. Именно в 10-й день Тишри Иезекиилю было видение будущего Храма и Нового Иерусалима (Иез.40, 1).

Это был единственный день в году, когда Первосвященник входил в Святая Святых храма. К этому событию он готовился в тече-

ние недели: приносил ежедневные жертвоприношения, окроплял кровью, следил за огнем. В торжественный день Первосвященник вел службу в храме в золотом облачении: золотыми были диадема, мантия и колокольчики, висевшие по краям мантии; на его груди — драгоценная гемма. Собственно Йом Киппур начинался с того, что Первосвященник снимал все свое золотое облачение и переодевался в белое льняное одеяние простого священника. После этого Первосвященник исповедовался, каясь в собственных грехах, в грехах священнослужителей и всего израильского народа. После этого Первосвященник поднимался к алтарю, наполнял кадило углями и наливал фимиам в золотой ковш. С кадилом в правой руке и с ковшом в левой он медленно шел в Святая Святых, проходил между двумя занавесями и оставался один во мраке Святая Святых, слабо освященной горящими углями кадила. Первосвященник ставил кадило на Камень основания и лил фимиам, затем возвращался и возносил молитвы следующему году... и т.д.

В поэме Он появляется в Севилье, где как раз накануне великий инквизитор сжег разом «чуть не целую сотню еретиков». Он исцеляет слепого, воскрешает ребенка, и в это время появляется инквизитор. «О, он не в великолепных кардинальских одеждах своих, в каких красовался вчера перед народом, когда сжигали врагов римской веры, — нет, в эту минуту он лишь в старой, грубой монашеской своей рясе». Инквизитор все видит и велит стражам взять Его. «Стража приводит Пленника в тесную и мрачную сводчатую тюрьму в древнем здании Святого Судилища и запирает в нее (...) Среди глубокого мрака вдруг отворяется железная дверь тюрьмы, и сам старик, великий инквизитор со светильником в руке медленно входит в тюрьму. Он один, дверь за ним тотчас же запирается».

После этого следует монолог инквизитора, его суд над Пленником, что в общем-то естественно, ибо действие происходит в тюрьме, в здании Святого Судилища.

Дослушав поэму до конца, Алеша вскричал: «Но... это нелепость! (...) Поэма твоя есть хвала Иисусу, а не хула... как ты хотел того»<sup>8</sup>. Опять Алеша не хочет верить своим ушам. В начале поэмы, когда он спросил об «ошибке старика», Иван ответил: «Тут дело в том только, что старику надо высказаться, что наконец за все 90 лет он высказывается и говорит вслух то, о чем все 90 лет молчал». И в конце поэмы Иван пытается защитить своего двойника: «...предположи, что нашелся хотя один из всех этих желающих одних только материальных и грязных благ — хоть один только такой, как мой старик инквизитор, который сам ел корни в пустыне и бесновал-



ся, побеждая плоть свою, чтобы сделать себя свободным и совершенным, но однако же, всю жизнь свою любивший человечество и вдруг прозревший и увидевший, что невелико нравственное блаженство достигнуть совершенства воли с тем, чтобы в то же время убедиться, что миллионы остальных существ Божиих остались устроенными лишь в насмешку ...»

### ДИАЛОГ ИВАНА И ЗОСИМЫ

Является ли слово инквизитора монологическим? Иван предполагает, что речь инквизитора «просто бред, видение 90-летнего старика перед смертью»; Алеша предполагает, что инквизитор не верует в Бога. Тем не менее, речи инквизитора свойственно острое ощущение собеседника, напряженнейшее отношение к предвосхищаемому чужому слову.

«Самосознание героя у Достоевского сплошь диалогизовано: в каждом своем моменте оно повернуто вовне, напряженно обращается к себе, к другому, к третьему. Вне этой живой обращенности к себе самому и к другому его нет и для себя самого. В этом смысле можно сказать, что человек у Достоевского есть субъект обращения. О нем нельзя говорить, — можно лишь обращаться к нему. Те «глубины души человеческой», изображение которых Достоевский считал главной задачей своего реализма «в высшем смысле», раскрываются только в напряженном обращении. Овладеть внутренним человеком, увидеть и понять его нельзя, делая его объектом безучастного нейтрального анализа, нельзя овладеть им и путем слияния с ним, вчувствования в него... Только в общении, во взаимодействии человека с человеком раскрывается и «человек в человеке», как для других, так и для себя самого.» (ПпД, 1979, 293)

«Иван Карамазов — масон» — пример нейтрального анализа. Масоном называет Ивана Алеша после того, как тот, закончив свою поэму и *улыбнувшись*, говорит о тайном союзе, устроенном для хранения тайны. Слово, провоцирующее разгадку, сказано, «платье» примерено — оказалось чужим; мы спешим со своим анализом, а героя здесь уже нет — он в другом месте примеряет новое «платье», но и это не в пору: «рукава лезут наверх, талия почти на затылке» («Двойник»); мы спешим за героем, а он, голенький, «улыбнувшись», выскальзывает из ненужного костюма, оставляя его в наших руках.

Исповедь Ивана обращена к Алеше, но не только к нему: вместе с братьями «за ширмами» в трактире сидит еще кто-то. Первые слова

Ивана: «...я хочу с тобой познакомиться раз навсегда и тебя с собой познакомиться», — обращены и к Алеше, и к этому «третьему». Рассказав несколько «анекдотиков» из своей «коллекции» о том, как может быть жесток человек, «так артистически, так художественно жесток», — Иван говорит: «Мучаю я тебя, Алешка, ты как будто бы не в себе. Я перестану, если хочешь». Эти слова так же обращены к «третьему». Алеша отвечает: «Ничего, я тоже хочу мучиться». Но после истории о генерале, приказавшем затравить мальчика собаками, он «с надрывом горестно воскликнул»: «Для чего ты меня испытуешь?(...) скажешь ли мне, наконец?» Иван: «Конечно, скажу, к тому и вел, чтобы сказать. Ты мне дорог, я тебя упустить не хочу и не уступлю твоему Зосиме».

Слово Ивана «испытывает», «мучает», провоцирует ответное слово. Когда он говорит, что возвращает свой билет на вход в «гармонию», и Алеша произносит: «Это бунт», — Иван отвечает: «Бунт? Я бы не хотел от тебя такого слова (...) можно ли жить бунтом, а я жить хочу». Когда Алеша назвал брата масоном, ему показалось, что Иван смотрит на него с насмешкой. Это не издевательская, а провоцирующая верную разгадку насмешка.

Имя Зосимы звучит в разговоре братьев дважды. Уже на пороге трактира, прощаясь, Иван напоминает о старце Алеше и «третьему».

### СОДОМСКИЙ ИДЕАЛ. ЭПИЛОГ

Тема Содома появляется в *исповеди* Дмитрия: «Красота — это страшная и ужасная вещь! Страшная, потому что неопределимая, а определить нельзя, потому что Бог задал одни загадки. Тут берега сходятся, тут все противоречия вместе живут(...) Слишком много загадок угнетают на земле человека. Разгадывая как знаешь и вылезай сух из воды. Красота! Перенести я притом не могу, что иной, высший даже сердцем человек и с умом высоким, начинает с идеала Мадонны, а кончает содомским. Еще страшнее, кто уже с идеалом содомским в душе не отрицает и идеала Мадонны, и горит от него сердце его и воистину, воистину горит, как и в юные беспорочные годы. Нет, широк человек, слишком даже широк, я бы сузил(...) Что уму представляется позором, то сердцу сплошь красотой. В содоме ли красота? Верь, что в содоме-то она и сидит для огромного большинства людей, — знал ты эту тайну или нет? Ужасно то, что красота есть не только страшная, но и таинственная вещь. Тут дьявол с Богом борется, а поле битвы — сердца людей».

Дмитрий перед этим каялся в том, что ему «случалось погружаться в самый глубокий позор разврата»; он сравнивает себя со сладострастным насекомым, — поэтому у нас есть все основания полагать, что «содомский идеал» имеет отношение к сфере бытовой морали. Однако, мы не увидим в Достоевском Достоевского, если ограничимся только этой сферой.

Тема Содомы удивительным образом сближает тексты Достоевского и маркиза де Сада. Хотя мы и вправе предположить, что Достоевскому могли быть известны, если не тексты, то хотя бы идеи Сада, нас больше занимает неизбежное влияние идей Достоевского на тексты Сада.

Автор «120 дней Содомы», очевидно, останется в истории как создатель одной из фантастических философий — философии либертинажа. В центре этой философии, объединяющей вокруг себя членов «Общества друзей преступления», лежит потребность в господстве. Полная сексуальная свобода (фантазия Сада здесь безгранична), естественная при инициации либертенанеофита, обязательна для него и после посвящения, что одновременно маркирует и его десоциализацию, выраженную в отказе от законов *этого* мира, и как бы оставленность в «иношнем», в *том* мире, символом которого является Содом. Сад, по сути, создает карнавальный, вывернутый наизнанку мир, в котором погрязшим в грехе... веры в Бога «Содомом» становится мир людей, а либертены считают себя призванными уничтожить этот мир.

«Вы не любите людей, не так ли, принц?» — спрашивает Жюльетта. — «Они мне ненавистны, — отвечает Сен-Фон, — не бывает момента, чтобы я не вынашивал против них самых коварных планов. В самом деле, нет более ужасной расы... Какая низость, какая ничтожность, какая мерзость!» — «Но вы, — прерывает Жюльетта, — вы и в самом деле думаете, что вы тоже из людей? О нет, нет, когда властвуешь над ними с такой энергией, невозможно быть из их породы». — «Она права, — говорит Сен-Фон, — да, мы боги».

Отсюда мечты о катаклизме, способном разрушить всю природу, или — о механике, который изобретет машину для превращения вселенной в пыль. Сцены кровожадности следуют одна за другой. Повторения бесконечны, неправдоподобны. Часто за один сеанс каждый либертен успевает замучить, вырезать 400-500 жертв; на завтра он начинает заново, опять царит возбуждение, и гекатомба следует за гекатомбой. Сен-Фон предлагает Жюльетте план, чтобы опустошить голодом две трети Франции; правители Венеции требуют от Дюран вызвать эпидемию чумы.

Вся эта фантастическая «антропофагия» объясняется достаточно просто: убийство, искушение, вкушение живого — дело, оказывается, нехитрое, быстро приедается и для того, чтобы хоть как-то пощекотать свои железные нервы «человекобога» либертен нуждается в количестве жертв.

Аппетит либертена сравним разве что с аппетитом Пантагрюэля, который еще в колыбели при каждом приеме пищи высасывал молоко из 4600 коров; кашу ему подавали в огромном колоколе, но однажды он отгрыз зачем-то от этой посуды порядочный кусок; он был так силен, что его пришлось приковать к люльке, но однажды с люлькой на спине он прошел в помещение, где Гаргантюа давал пир, а так как руки его были привязаны, он высунул язык и мигом все слизал со столов.

Несколько слов о библейском сюжете гибели Содома. В истории есть один, не выраженный явно момент, выводящий эту историю в символический план и делающий ее для нас очень интересной. Мы имеем в виду данный Лоту запрет оглядываться, когда он будет выходить из Содома. Во многих мифологиях такой запрет получают герои, выходящие из преисподней. Лот получит этот запрет, когда Содом еще не был разрушен.

Царство мертвых древних евреев — Шеол (возможно, «вопрошающий», «неисследимый») — во многом похоже на загробные миры других древних народов, но у него есть и некоторые особенности. Согласно Талмуду, Шеол находится не под землей, а как бы в ином пространстве, за «горами тьмы», так что из Шеола виден рай, и наоборот («Эрубин» 32). Богопротивниками темные силы Шеола овладевают еще при жизни, на них набрасывается «первенец смерти» и низводит их к «царю ужасов» (Иов, 18,13). Все эти представления привели к созданию устойчивого образа грешника как «живого мертвеца»; этот образ неоднократно встречается как в Ветхом, так и в Новом заветах.

Все в мире Достоевского живет на самой границе со своей противоположностью, поэтому все и всё должны знать друг друга и друг о друге, должны сойтись лицом к лицу и заговорить друг с другом, и, очевидно, не для того, чтобы в этом разговоре признать относительность содержания познания или установить равный онтологический статус добра и зла.

В мире Достоевского никто не чувствует себя уютно, все ощущают себя изгнанными — кто из ада, кто — из рая; любая попытка найти точку в пространстве, в которой можно было бы успокоиться, осознается здесь как ошибка. Осознание Царствия Небесного

как осуществимой на земле реальности, по Достоевскому, может закончиться лишь строительством Вавилонской башни. Осознание слова Пленника о Царствии Небесном, возможном «внутри вас» как последнего однозначного слова, так же чревато ошибкой, ибо может завести человека во внутренний тупик гордыни, «во ад» «уединения». Очевидно, символ Царствия провоцировал мысль Достоевского на путешествие, на ожидание события, со-бытия. Точка как перекресток, место встречи и — продолжение пути. Исповедь как возможность продолжения пути.

Почти в каждом произведении Достоевского можно встретить героев, вставших на путь исповеди, но не сумевших пройти по нему до конца. Везде исповедальное слово корчится под предполагаемым попрекающим или насмешливым взглядом другого, а сама исповедь вызывает у героев ощущения, прямо противоположные тем, что на самом деле исповедь вызывать может: сладострастие «в сознаниях и позорах» у героя из подполья; провоцирование похвалы другого: «Да и познают ли правду эту люди, оценят ли, почтут ли?» («Таинственный посетитель»); стыд и страх, ненависть к другому как к свидетелю: Таинственный посетитель возвращается после исповеди, желая убить Зосиму: «Теперь, думаю, он единственный *связал* меня, и судия мой, не могу уже отказаться от завтрашней казни моей, ибо он все знает. И не то, чтобы я боялся, что ты донесешь (не было и мысли о сем), но думаю: «Как я стану глядеть на него, если не донесу на себя?» И хотя бы ты был за тридевять земель, но жив, все равно невыносима эта мысль, что ты жив и все знаешь и меня судишь. Возненавидел я тебя, будто ты всему причиной и всему виноват».

Исповедующийся герой ненавидит другого и в то же время не может без него обойтись. Говоря с собою, с другим, с миром, он одновременно обращается еще и к третьему: скашивает глаза в сторону: на слушателя, свидетеля, судью. Он верит в необходимость исповеди и стыдится этой веры, хочет показать полную независимость от чужого взгляда и слова, хочет сохранить за собой последнее слово. В результате исповедь превращается в кошмар, стремится к дурной бесконечности слов и оговорок, оглядок, уловок, и все это без всякого продвижения вперед.

Мысль, слово Достоевского были обращены к русской интеллигенции — и к тем, кто стремился к преобразованию мира на разумных основаниях, и к тем, кто на тех же разумных основаниях этот мир продолжал строить. На «Бесы» обиделись только «левые», «правые» предпочли не заметить, что в романе достаточ-

но ясно указывается, откуда эти «бесы» вышли: исповедь Степана Трофимовича, часть 3, гл.7. Впрочем, и «левые» это как будто «не заметили». Пожалуй, это единственная у Достоевского исповедь «по правилам», и примечательно, что Степан Трофимович говорит здесь о России. Чаще же всего исповедальное слово у героев Достоевского сродни слову Ставрогина, об исповеди которого Тихон сказал: «Не стыдись признаться в преступлении, зачем стыдитесь вы покаяния?»

Стоит обратить внимание на то, что ощущающие потребность в исповеди герои Достоевского так же встают и на путь проповеди. Исповедь, переходящая в проповедь, для христианской традиции не является чем-то необычным. Проповедь в исповеди может состояться, если человек осознал внутреннюю готовность к покаянию, готовность не только увидеть новый мир, но и себя увидеть в этом мире новым, обновленным.

У Достоевского же герои, как и Ставрогин, боятся покаянного креста, но не столько из-за гордыни, не позволяющей сильному человеку вдруг оказаться незащищенным и слабым, «один пред всеми», а, скорее, потому что, сильные и умные, они не верят в чудо нового слова, новой мысли, потому что влезть на крест для них — забава среди прочих, таких же скучных забав, не обещающих ничего нового. «Мы знаем что знаем», — говорит Иван Алеше в трактире. Уже было замечено, что «герои Достоевского с самого начала все знают и лишь совершают выбор среди полностью личного смыслового материала». (ПпД, 1979, 288)

Достоевский понимал, что научить быть нельзя. Но можно — быть, и это означало единственно возможное для Достоевского прохождение вместе со своими героями по всем их ошибочным путям, по всем кругам ада, все ниже и ниже, до конца.

В Первом Соборном Послании Апостол Иоанн Богослов обращается к тем, кто ошибочно полагает, будто Кровь Христа очищает от греха всякого, независимо от того, исповедует он свои грехи или нет: «Если говорим, что не имеем греха, — обманываем самих себя, и истины нет в нас» (1 Иоан.1,8). И дальше: «Возлюбленные! пишу вам не новую заповедь, но заповедь древнюю, которую вы имели от начала...» (1 Иоан.2,7).

Возможна диалогическая связь между этими словами и словами Послания к Евреям, которые, будучи неправильно поняты, и могли явиться соблазном для многих, в том числе и для великого инквизитора: «Таков и должен быть у нас Первосвященник: святой, непричастный злу, непорочный, отделенный от грешников и

превознесенный выше небес, который не имеет нужды, как те первосвященники, приносить жертвы сперва за свои грехи, потом за грехи народа; ибо Он совершил это однажды, принеся в жертву Себя Самого» (Евр.7,26-27).

## ПРИМЕЧАНИЯ

1. Бахтин М.М. Проблемы творчества Достоевского. Л., 1929, с.238-239.
2. Бахтин М.М. Проблемы поэтики Достоевского. М., 1979, с.310.
3. Бахтин М.М. Эстетика словесного творчества. М., 1979, с.313.
4. Бахтин М.М. К философии поступка // Философия и социология науки и техники. Ежегодник: 1984-1985. М., 1986, с. 115.
5. «Блаженный» по Далю — и «благополучный, счастливый, угодник Божий» и «блаженной, шалун, повеса, проказник; юродивый, божий человек». Наше знакомство с Иваном начинается с того, что мы узнаем о написанной им статье о церковном суде: «...многие из церковников решительно сочли автора за своего. И вдруг рядом с ними не только гражданственники, но даже сами атеисты принялись и с своей стороны аплодировать. В конце концов некоторые догадливые люди решили, что вся статья есть лишь дерзкий фарс и насмешка».
6. У поэмы есть еще одно «предисловие», добавляющее к портрету «блаженного» Ивана новый штрих: когда Иван предлагает Алеше рассказать поэму, тот спрашивает: «Ты написал поэму?» «О нет, не написал, — засмеялся Иван, — и никогда в жизни я не сочинил даже двух стихов. Но я поэму эту выдумал и запомнил. С жаром выдумал. Ты будешь первый мой читатель, то есть слушатель».
7. Москвичам XVI в. некоторые элементы этого ритуала были хорошо знакомы и по церковной службе, проходившей в дни Рождества, Богоявления и крещения (Новый год отмечали тогда 1-го сентября). При очевидном сходстве элементов древнееврейского ритуала и русского церковного праздника Богоявления, мы можем рассматривать это сходство не как результат перехода (через Византию) живой традиции, но как результат использования чужой знаковой системы. В день Богоявления, во время хода на реку, стряпчие несли государево платье, которое он переодевал после освящения воды «Иордани». Мало кто тогда знал, что это переодевание является контаминацией двух древнееврейских ритуалов, но слова «Днесь ветхих риз греховных совлачимся и в новые ризы нетленные облачимся» (Потребник. М., 1625, л.67) были знакомы многим. Смена риз понималась как смена сущности; крещение — как переодевание ветхого человека: «Елицы во Христа креститесь — во Христа облекостесь» (Миней служебная. М., 1768, 7 янв., л.122).
8. После слова «хула» поставлено многоточие. О значащей пунктуации в «Двойнике»: ПпД, 1979, 254. Говорит Бахтин и о паузе, которой «не следует быть в монологически уверенной речи» /ПпД, 1979, 258/.

## УСАДЬБА И СТОЛИЦЫ: ПОРТРЕТ С. П. ДЯГИЛЕВА В ИНТЕРЬЕРЕ

*Александр Ласкин*

Детство много значит вообще, но для людей первой волны эмиграции его значение — особое. По сути в нем соединяется все: воспоминание о родине, о близких людях, о впервые прочтенных и ставших любимыми книгах. Так это и останется теперь навсегда, как оно было увидено чуть расширенными от удивления глазами ребенка: родовое имение с его нескончаемыми играми и первая поездка в столицу, обозначившая начало взрослой жизни. Между двумя этими отправными точками и располагается мир Детства — России.

Прошлое настолько удалено от настоящего, настолько не связано с ним, что в нем легко разглядеть законченный сюжет. С разными вариациями этот сюжет повторяется в судьбах людей, родившихся в 1870-1880 годы: история поколения начиналась с благополучной жизни в родовых усадьбах. Совпадают не только обстоятельства, совпадают и интерьеры: чаще всего это вместительный дом, окруженный парком. Здесь, недалеко от больших городов и живут будущие первые лица российского зарубежья, не подозревая о том, насколько скоротечны их радости.

История Дягилевых начиналась так же, как история многих и многих. Дом — полная чаша, дружное семейство, в котором подрастают дети разных возрастов. Тут устраивают спектакли домашнего театра, играют на виолончели, организуют концерты на поляне... Вот картина этой жизни, нарисованная Е.В.Дягилевой-Панаевой в неопубликованной истории семьи: «Прямое потомство жителей Бикбарды (пермское имение Дягилевых — А.Л.), пишет мачеха Сергея Павловича, — состояло из четырех сыновей и четырех дочерей вместе с их женами, мужьями и детьми это составляло до 50 человек. Вообразим себе один из тех случаев, когда они, если не все целиком, то хотя бы почти все в сборе, а это случалось нередко.

Действие происходит на милом бикбардинском балконе, действующие лица — Дягилевы и какой-нибудь совершенно посторонний человек, приехавший в Бикбарду, предположим, в первый раз по делу и неожиданно попавший в семью помещика... Издали доносятся до него гул голосов и взрывы хохота... все громче, громче, и вот ошеломленный гость останавливается среди шум-



ной пестрой толпы, которая, по-видимому, веселится. Нарядные дамы, дети, штатские, военные, студенты, гимназисты — беготня, возня, поцелуи налево, поцелуи направо... мелькают в его глазах. Он старается догадаться, чему тут радуются — свадьбе ли, именинам? Крестинам?.. Ему отвечают со смехом, что сегодня будни, и единственный здесь гость — он сам, все остальные — только свои... Озадаченный, он пятится назад, чтобы не попасть под ноги скачущему верхом на стуле молодому офицеру или под руку высокому штатскому, неистово дирижирующему воображаемым оркестром, который сам же он изображает, распевая какую-то увертюру с непогрешимой верностью... Но вот в зале раздались звуки фортепиано... Семья музыканта, в которой маленькие мальчики, гуляя, насвистывают квинтет Шумана, приступила к священнодействию...»<sup>1</sup>

Типично не только начало этой жизни с ее культурными развлечениями на лоне природы, типичен и крах, разоривший семейство. Как этого и следовало ожидать, победу одержали те, кто на скрипках не играл, домашних театров не организовывал, но зато вел счет убыткам. Но прежде чем Дягилевы разорились, произошло событие, давшее толчок к последующему.

В этой истории есть своя метафизика, свои тайные знаки, свои косвенные мотивы. Одним из таких знаков является устав Пермского музыкального кружка. В нем говорится о вещах сугубо внешних, касающихся исключительно распорядка: «Во время исполнения музыкальных произведений запрещается курить табак».<sup>2</sup> А вот пункт, имеющий отношение к судьбе: «Непозволительные поступки членов кружка обсуждаются на общем собрании».<sup>3</sup>

Ни утверждавшее этот устав Министерство внутренних дел, ни даже близкие Дягилевым люди, не могли предполагать, какие последствия могут иметь эти слова. Ведь цельными натурами правила принимаются для всей жизни: если решено вести себя так в кружке, следовательно, также надо вести себя и за его пределами. И вот результат, навсегда нарушивший заведенный порядок: «1884, — говорится в приложении к книге Дягилевой-Панаевой, — Павел Павлович (отец Сергея Павловича, глава семейства. — А.Л.), складывает с себя звание старшины благородного собрания и возвращает свой членский взнос. Все члены Пермского гарнизона следуют его примеру. Причина — драка в стенах собрания двух членов, которых не исключают за непримерное поведение».<sup>4</sup>

Люди дягилевской складки не могли даже в мелочах поступить главным. Рыцари нематериального, и здесь они должны были

предпочсть благородный жест его возможным последствиям. Последствия не заставили себя ждать: потеря прочного положения в обществе подтолкнуло Дягилевых к разорению. Вскоре они прочли в «Русских ведомостях» набранное петитом извещение о конце своего пермского счастья: «1890 года октября 9 дня, по определению окружного суда, Полковник Павел Павлович Дягилев признан и объявлен несостоятельным должником».<sup>5</sup>

Если взглядеться, эта история вплоть до деталей, отразилась в судьбе Сергея Дягилева. Он тоже выбирал в конфликте с дирекцией Императорских театров, а затем читал в газете извещение о своем увольнении по «третьей статье». И дальше тоже было кочевье, только теперь оно гнало прочь не домочадцев и родственников, а группу лучших русских артистов...

Что еще можно сказать о предыстории дягилевской биографии? Каждый год заграничной жизни, в годовщину свадьбы своего отца и мачехи, он отправляется в концерт русской музыки. Все те же Глинка, Бородин, Чайковский возвращали его в детство. В ту самую пору, когда на любительских, не претендующих на известность подмостках родительского дома разыгрывались темы его будущей судьбы.

Начало петербургской карьеры Дягилева связано с кружком мирискусников — «невских пиквикианцев», как они сами себя называли. Совсем молодые люди, соученики по петербургской гимназии К.И.Мая, были, в первую очередь, едины в теме. Если бы это была только тема культуры, ее значение было бы исключительно школьное, ученическое. Картины мирискусников: фольварки, парки, стриженные сады были видениями тоски по поводу невосполнимых потерь жизни. Под крышу «Мира искусства» молодых людей собрало открывшееся им знание о возможном конце дорогих для них ценностей. Когда перечисляют эти ценности, вспоминают праздничное Замоскворечье Кустодиева или опаленный простор древней Руси на полотнах Рериха. Вместе с тем, для каждого из мирискусников существовала куда более близкая тема: само созданное ими художественное объединение было своеобразным «воспоминанием» о «культурных гнездах» прошлого века.

Мирискусников и их многочисленных родичей, владельцев больших и малых поместий, сближало своеобразное усадебное мышление. Свое петербургское существование с его неизбежной «специализацией» они пытались организовать по законам тех почти феодальных крепостей, в которых десятилетиями владычество-

вали Дягилевы, Сомовы, Бенуа. Это был действительно мир, или можно сказать, мирок, вращавшийся вокруг фигуры старейшины рода. «Синтез искусств», о котором деятели объединения только помышляли, здесь утверждался самой логикой усадебного бытия. Да и как могло не быть «синтеза» в этих домах-театрах, домах-клубах, где все — и малые, и большие — были участниками некоего бесконечного действия.

Журнал, созданный художественным объединением, впитывал в себя уроки усадебных «автономий». Каждый месяц к подписчикам приходило не только хорошо иллюстрированное издание, но некое свидетельство жизни и творчества группы. Мирискусники выносили на всероссийское обозрение статьи, прозу, иллюстрации, разнообразные «мо», которые регулярно публиковал отдел «Хроники». Возникал образ единства, где нет и не может быть разделения между творчеством и жизнью, между человеческим и художническим лицом участников объединения.

Как известно, образ этот просуществовал недолго. Несмотря на грозные призывы и гневный пафос А.Н.Бенуа, равновесие расшатывалось, единство сохранить не удавалось. Все больше и больше становилась пропасть между жизнью и творчеством, все дальше уходили участники кружка от ими же заявленных принципов. Не вдаваясь подробно в эту трудную, не до конца изученную историю, скажем только, что конец журнала обозначил и конец этой идеи. И в этом тоже была своего рода честность объединения: внутренние раздоры не давали права на существование «коллективной трибуны».

В 1905 году Дягилев создает свою великую «Историческую выставку». Перед посетителями, пришедшими в Таврический дворец, представляли портреты вельмож времен Елизаветы и Екатерины, украшенные похоронным крепом. Эти старинные холсты, стараниями Сергея Павловича собранные со всех уголков России, имели торжественный и печальный вид поверженных знамен. Выставка в Таврическом была первым опытом в области «молчащего» искусства. Так Дягилев отметил конец журнала и начало нового этапа в своей жизни. С тех пор главным его оружием стало не слово, а *выразительный жест*.

... Хотя Дягилева и принято представлять победителем, многое в его жизни определено чередой утрат. Конец родительского дома в Перми, а потом мирискуснического «дома искусства», заставил его думать о том, как уберечь и сохранить «нематериальные создания культуры».

Подводя итоги «Исторической выставки», Дягилев сказал: «Не чувствуете ли вы, что длинная галерея портретов великих и малых людей, которыми я постарался заселить великолепные залы Таврического дворца, — есть лишь грандиозный и убедительный итог, подводимый блестящему, но, увы, и омертвевшему периоду нашей истории?.. Это я наблюдал не только в блестящих образах предков, так явно далеких от нас, но главным образом в доживающих свой век потомках. Конец быта здесь налицо».<sup>7</sup> Но речь эту Дягилев завершил все же на высокой ноте: «... без страха и недоверья я поднимаю бокал за разрушенные стены прекрасных дворцов... и единственное пожелание, какое я как неисправимый сенсуалист могу сделать, чтобы предстоящая борьба не оскорбила эстетику жизни и чтобы смерть была так же красива и так же лучезарна, как и Воскресение!»<sup>8</sup>.

О «Воскресении» сказано не для красного словца. Уже в период исторической выставки Дягилев замышлял воскресение дорогого для себя быта в неожиданном для него образе «Русских сезонов». Это уникальное театральное предприятие должно было стать моделью жизни, практически не зависящей от посягательств истории или судьбы. В отличие от Дома Дягилевых, не устоявшего перед дуновением случайности, или от «Мира искусства», разрушенного внутренними противоречиями, «Русские сезоны» в течение двух десятилетий высоко держали флаг своего искусства. История шла буквально по их следам, но маленький кочевой театр вовремя ушел в сторону.

Существующая в узком промежутке временного благопритвования, буквально между войной и революцией, эта театральная антерприза проявляла удивительную способность к выживанию. Только лишь ощутив в воздухе запах опасности, Дягилев собирал труппу и отправлялся в другой город. Мимо, мимо истории, прочь от ее ударов!

В этой способности слышать гул задолго до приближения самих событий и есть смысл дягилевской миссии. Так ему удалось уберечь свою труппу, это уникальное созвездие танцовщиков, хореографов и художников от надвигающегося XX века. По отдельности каждый из участников его дела, не смог бы устоять против давления, но все вместе они были настоящей силой.

Зависимые художники XX века, связанные обстоятельствами самого разного рода — от поденщины до прямой невозможности «высказать себя» — имели все основания завидовать дягилевской антерпризе. В ситуации «Русских сезонов» искусство словно распрямлялось, становилось равным самому себе.

Страх мирискусников, еще на самом рубеже XX века буквально затрубивших об опасности, не был беспочвенным. Можно перечислить все, что сделал каждый из них для спасения культуры. Еженедельные «проповеди» Бенуа в защиту искусства со страниц «Речи». Деятельность журнала. Благотворительные выставки. Но то, что сделал Дягилев, есть единственное, что можно сопоставить с действительной угрозой. Организованные им почти двадцатилетние гастроли группы художников были невиданным в истории экспериментом. Ценой трудной кочевой жизни, лишенной сколько-нибудь устойчивого быта, Дягилев заплатил за право самовыражения своих артистов. Да, у большинства из них не было семей, дома, кроме всегда шумной и всегда волнующейся «коммуны» «Русских сезонов». Но зато в их жизни искусству принадлежала та роль, которую оно и должно занимать в жизни художников.

В XX веке профессиональное искусство неизбежно теряло привилегии искусства любительского. За «профессионализацию» оно должно было платить самой разнообразной данью. Горькие итоги этого процесса подвел в своей известной статье Е. Замятин: «Писатель, который не может стать юрким, должен ходить на службу с портфелем, если он хочет жить. В наши дни — в театральный отдел с портфелем бегал бы Гоголь; Тургенев во «Всемирной литературе», несомненно, переводил бы Бальзака и Флобера; Герцен читал бы лекции в Балтфлоте; Чехов служил бы в Комздраве».<sup>9</sup>

Из этих слов видно, что быт, еще недавно (вспомним дом Дягилевых!), представлявший собой естественную среду, стал едва ли не полем битвы. Быт превратился в понятие нарицательное, появился быт — монстр, несущий реальную угрозу и человеку и культуре. Само собой, перестали существовать «любительские объединения», как грибы расплотившиеся на рубеже веков. Конец «кружковой» деятельности обозначал искажение внутренних пропорций или, иначе говоря, самой нормы жизни.

Ностальгическое чувство, которое рождают сегодня воспоминания Елены Валерьяновны, связаны с *нашими* проблемами. В жизни Дягилевых современного человека удивляет равновесие составляющих. Здесь всему — и музыке, и пению, и шуткам — принадлежит свое место. Казалось бы куда проще: быт не заслоняет творчество, а творчество естественно вплетено в каждый момент жизни... Но именно потеря этого качества определила горестный вывод уже цитированной дягилевской речи.

Есть понятия нематериальные, но вместе с тем, определяющие. К ним относятся изящество и внутренняя пропорцио-

нальность жизни. Там, где это есть, там будут и «музыкальные кружки» и «любительские спевки», и дети, шегольски насвистывающие шумановский квинтет. Там, где этого нет... дальше мы все уже знаем.

Великий импресарио, человек, призванный восполнять пустоты, в том числе и такие, как «экологические ниши», принял сигнал опасности. Но не обошлось тут и без легендарного «нюха». Чуткий коллекционер, буквально на расстоянии улавливающий запах редкости, не в силах был устоять перед соблазном «музеефикации». Все, что стало раритетом, должно было принадлежать только ему. Но в данном случае он имел дело не с картинами или мебелью, а с самой жизнью, которая обрела способность к кочевью и становилась частью зрелища «Русских сезонов». Европейский и американский зритель имел возможность увидеть не только спектакли, но и некую особую — почти отовсюду исчезнувшую — форму жизни. Это был момент величайшего — более чем зрительского или коммерческого — успеха Дягилева. Он воплощал в жизнь один из самых распространенных мотивов «Мира искусства»: мотив ожившего прошлого. Мотив жизни, волшебно продолжившейся за собственные пределы, так, как это было представлено, к примеру, в «Павильоне Армиды».

Этот балет, новинка и сенсация сезона 1907 года, вместил в себя и мирискуснические иллюзии, и мирискуснический сарказм. В своеобразном «зазеркалье», в царстве ожившего гобелена, виконта ждало разочарование: в конце балета он вновь возвращался туда, откуда прибыл. И только шарф Армиды, чудесным образом выпавший из этого сна, таинственно лежал на часах...

Всю жизни мирискусники пытались проникнуть туда, куда попасть невозможно, и где, быть может, даже ничего и нет. По известному сказочному совету они «шли туда — не знаю, куда», искали «То — не знаю, что». И в самые «материалистические» годы, с трудом приспособленные для воспарений духа, они продолжали ломиться в открытую дверь, пытаясь запечатлеть уходящее время. Не случайно свои стихи о «Мире искусства» А. Кушнер начал так: «Мне весело, что Бакст, Нижинский, Бенуа // Могли себя найти на Прустовской странице».<sup>10</sup>

Речь, конечно же, не только о «Содоме и Гомере», на страницах которого — это при жизни всех персонажей! — появляется Дягилев со своей свитой. Дело в необычайной остроте переживания прошлого, которое мирискусники пытались вернуть современности в виде собственных разнообразных «стилизаций».

Задолго до Пруста с его мотивами преклонения перед стремительно уходящей жизнью, они заявили главную для себя тему. Их ретроспективные мечтания, в круг которых входила и Франция семнадцатого столетия и Россия восемнадцатого, были рождены чувством исторической перспективы. В самые первые годы двадцатого века, которые с высоты последующих кажутся едва ли не идиллическими, они начали составлять свой мартиролог. Кажется даже, что в их поминальной деятельности была своего рода система, определявшаяся тем, что у всех членов группы была своя область прошлого, а, следовательно, свой перечень потерь.

Когда Дягилев объединил мирискусников в «Русские сезоны», пригласив к ним на помощь Фокина, Нижинского, Павлову, Больша, — он рассчитывал на симфоническое звучание темы. Спектакли антрепризы сливались в коллективный плач по дорогим для объединения ценностям. Каждый сожалел о чем-то своем. Но вместе они являли собой знак грядущего исторического обвала, надвигающегося крушения и ломки.

Этим чеховским интеллигентам, книжникам и поклонникам изящного дано было право первыми угадать будущее. На несколько умозрительном языке ностальгических медитаций они говорили о трудной судьбе Отечества. Художники имели право гордиться: задолго до того, как «наука расставанья» стала главной, и, можно сказать, фундаментальной областью знания всего человечества, они уже начали прощаться. Одни — с Древней Русью, другие — со старой Францией, третьи — с культурными гнездами конца прошлого века. Не успел завершиться этот поминальный обряд, кульминацией которого стали парижские гастроли Дягилева, как разразилась мировая война. Из России за границу поехали уже не картины и предметы декоративного искусства, а солдаты. Не частные, а государственные «Русские сезоны» были окрашены кровью, пролитой на полях сражений.

В период, начавшийся в четырнадцатом году, голос антрепризы звучал, как отличное от общепризнанного, мнение частных лиц. Государства воевали, а «Русские сезоны» были заняты тем делом, которому его лидеры посвящали себя еще в девятисотые годы: они подсчитывали потери. В непривычной для «чистого искусства» ситуации войны дягилевские сезоны выполняли функцию, близкую той, что возложил на себя «Красный крест». В новых исторических условиях «ретроспективные метания» мирискусников звучали как никогда свежо: ведь в четырнадцатом году Версаль и Петергоф оказались под прицелом не в переносном, а в прямом смысле.

Дягилевцы приезжали в Европу, которая была буквально охвачена их темой, ставшей к тому времени темой самой жизни. Они давали мощный толчок искусству, которое вело подсчет не предполагаемым, а реальным утратам. Еще раз вспомним: «Мне весело, что Бакст, Нижинский, Бенуа // Могли себя найти на прустовской странице». В этих строчках важна не только идея, но и последовательность, которая «пальму первенства» отдает все же не Прусту, а Нижинскому и Бенуа.

Дягилев не был бы Дягилевым, если бы долго оставался в кругу открытой его группой ностальгической темы. Еще не были сосчитаны все убитые, не выплаканы все слезы, а антреприза вступала в новый для себя этап.

Этот этап был явно несвоевременен в непосредственной близости от окопов и полей мировой войны. Но впередсмотрящий «Русских сезонов» уже думал о том, как жить в мирное время. Это мирное время будет отягощено бесконечным списком потерь, зиянием невосполнимых пустот. Дягилевское искусство — раз уж оно решило быть выше действительности! — предлагало свою модель будущего, свой план еще не наступившей жизни.

Новый дягилевский эксперимент только в последнюю очередь может быть отнесен к экономической сфере. Тут скорее не экономика, а жизнестроительство. По сути дела великий антрепренер был занят решением «фаустовского вопроса»; его «Русские сезоны» должны были стать воплощением «нескончаемой молодости». Это что-то вроде изобретения «вечного двигателя», который сможет остановить только смерть изобретателя. Так в конце концов и получилось: 19 августа 1929 года «Русских сезонов» не стало.

Переживший вместе со своими товарищами кризис «Мира искусства» Дягилев придумал, как продлить счастливый момент взлета идеи. То, что он сделал, хорошо известно: он поставил «Русские сезоны» в жесткую зависимость от публики, вкусов, настроений момента.

Меняя балетмейстеров и танцовщиков, отказываясь от сотрудничества с недавними лидерами труппы Дягилев объявил войну неумолимой логике жизни. Он не давал публике горького права увидеть закат когда-то любимых художников. Художники старились где-то за пределами «Русских сезонов». Здесь же, в его пределах, царила вечная молодость.

Волевым и единоличным решением Дягилев превращал зарубежные гастроли «Мира искусства» в центр мировой культуры. Это требовало не только решимости, но и хладнокровия: позади от-



крывателя «новых земель» оставался значительный период личной судьбы. С точки зрения Бенуа, это было чем-то вроде разорения семейного гнезда: круг «Мира искусства» редел, места Левушки, Шуры и Миши переходили к Браку, Пикассо, Ру...

Казалось, вот она — первая измена Дягилева идее «круга». Ни отец, ни мачеха, окажись они рядом, спроси Сергей Павлович их совета, не одобрили бы этой смены лидеров. Тем более, что все эти лидеры были им хорошо знакомы чуть ли не с детства. И все-таки попытка преодолеть реальность и увидеть жизнь с новой дистанции, — типично дягилевское занятие.

Есть очевидная опасность в размышлениях о том, в каких отношениях новая дягилевская модель — его последний, наиболее выразительный жест — находится с реальной историей. Ведь жизнь без утрат под силу только «второй действительности», первую же неизбежно обременяют утраты. Но все же натяжка напрашивается сама собой. Вплоть до второй мировой войны казалось все потерявшая Европа жила с невиданным доселе разнообразием страстей, чувств, начинаний. Тут прочитывается словно бы дягилевский ход. Поэт прав: «что путанней судьбы, что смерти безопасней»<sup>11</sup>.

... Когда «Мир искусства» только зарождался, Бакст придумал эмблему, которая впоследствии украшала их издания: горный орел на высокой скале. В присущей мирискусниками манере, которая проникала даже в письма, а, следовательно, и в отношения участников группы, Бакст писал Бенуа: «... «Мир искусства» выше всего земного, у звезд, там он царит надменно, таинственно и одиноко, как орел на вершине снеговой, и в данном случае — это «орел полных стран» ...»<sup>12</sup>.

Выспренный тон, к которому никто из исследователей всерьез не относился, считал знаком времени, скрывал их подлинное кредо. То самое кредо, которому они не изменяли, когда были вместе, и тогда, когда оказались по отдельности. И даже тогда, когда с точки зрения мирискусников Дягилев изменил группе, этому самому орлу он продолжал хранить верность. И на своем новом повороте искусство «Русских сезонов», как горный орел, царило выше жизни. Ибо оно — по подсказке Дягилева — обладало счастливым даром угадывания исторической судьбы.

В 1929 году Сергея Павловича посетили новые страхи. Никогда не обманывавшийся в своих предчувствиях, он и к этим страхам отнесся серьезно. Было бы не по-дягилевски не заметить сигналов и не попытаться подготовиться к неизбежному. В данном случае

это означало бы поддаться болезни, растеряться перед приближающейся смертью.

Поняв значение страхов и относясь к ним чуть отстраненно, Дягилев кардинально изменил систему жизни. Он все меньше появлялся среди артистов, передоверив дела своему директору, а сам целиком посвятил себя собиранию пластинок и книг. Это и было то самое дело, в разгаре которого он собирался встретить финал. Хорошо бы с новым фолиантом в руках, слушая очередную понравившуюся ему запись. Но не на репетиции, не во время спектакля, не на пути на очередные переговоры. «Русские сезоны» в контексте его новой заботы стали чем-то таким, что может только отвлечь, смазать величие задуманного ухода.

Дягилев не только переменялся сам, но и свои апартаменты перестроил, прибавив для вящей убедительности пыли и бумаг. Теперь это была не комната первого человека балетного мира, а кабинет библиофила и меломана, предпочитающего уединение летучим театральным радостям. Да и сам он — «Варламушка», по собственному определению, — как-то погрузнел и чаще всего находился в горизонтальном положении, при этом демонстративно оставаясь в сапогах.

Книги, со всех сторон окружавшие Сергея Павловича, были для него удовольствием традиционным, испытанным многократно и во всех возможных вариациях. Зато грамофон сулил новые и неожиданные ощущения. Эта чудесная машина способна была возобновить прошлое с того места, на которое указывала игла. Зная свои пластинки чуть ли не наизусть, Дягилев любил поиграть мгновениями, временами, этапами жизни. Откликаясь на касание иглы, раструб пел голосом Шаляпина, голосом сезона седьмого года и его первой настоящей победы. Стоило же переменить пластинку, как грамафон забирался еще дальше по шкале времени, — до самого детства, до песен за столом дягилевского дома.

Раньше Сергея Павловича интересовало текущее, сегодняшнее: успех премьеры, шум репетиции. Но теперь он был внимательны только к тому, что перешагнуло через время. «Пластиночки» и «книжечки» — перешагнули, и это определило то, что он стал их собирать. Только их компанию он признавал, никого не пуская в квартиру в минуту рассматривания фолиантов или прослушивания новых записей.

Сергей Павлович не отказался от своего балета, а просто перестал им интересоваться. Ибо антреприза, ее заботы и хлопоты, располагались не в том пространстве, где находился он. Между *тем*

и этим пространством началась борьба: несколько раз к Дягилеву являлись представители труппы и пытались перетянуть его на свою сторону. Но руководитель «Сезонов» оставался безучастным: может быть, только улыбнется, махнет рукой, переставит или перевернет запись. Как бы ответит своим просителям музыкальной фразой Моцарта, которому, так же, как и ему самому, нет дела ни до чего вечного. Кажется, Шаляпин на пластинке интересовал его больше Лифаря на сцене, ибо Шаляпин только радовал и возвышал, а Лифарь напоминал о неоплаченных долгах.

Еще несколько лет назад при мысли о новых обязанностях Дягилев загорался, внутренне подтягивался и приготавливался действовать. Но тогда он думал о завтрашнем дне, а сейчас — только о прошлом. Не о прошлом вообще, столь же необозримом, как и будущее, а о его конкретных мгновениях и минутах. Например, он вспоминал свои первые годы, но опять же находил в них нечто особенно его притягивающее. Больше всего его интересовало не то детство, где уже были книги и разговоры, а бессловесное детство запеленутого плачущего малыша. Как огромные колышашиеся тени над ним склоняются его близкие: радостные, опечаленные, насупленные. Будучи взрослым, Сергей Павлович различал каждого из склонившихся мысленно называл по имени благодарил...

Не слишком ли мы упростили жизнь Дягилева, втиснув ее в прокрустово ложе периодов и этапов? Возможные тут упреки легко опровергнуть, вспомнив о том, что больше всего на свете Сергей Павлович любил каталоги. Этот парижский сноб был не только поклонником красоты, но еще и поклонником схем, которые, в отличие от красоты, он создавал самолично. Какую-то другую работу он мог передоверить помощникам, а вот тут засучивал рукава, брал в руки ножницы и клей. Трудился он ровно столько, сколько нужно было для того, чтобы добиться порядка. Счастливого момента единства реальности и цифр, жизни и отражения этой жизни.

Что-то влекло Дягилева к этим схемам, которые принимали вид то картотеки, то каталога, то описи картин. Что-то заставляло его приниматься за самую что ни есть техническую работу, оставив глобальные, для всех необходимые дела. Вместо того, чтобы указывать пути искусству, пролагать новые художественные дороги, Дягилев сидел за письменным столом, держа лупу перед глазами. Но зато и результат оказывался замечательным, схемы такими, каких никто до него не создавал. Среди его творений в этой области особенно выделялся гигантский каталог Исторической выставки в

пяти толстых томах. А каталоги мирискуснических экспозиций! А единственная в своем роде опись картин Левицкого, впоследствии изданная отдельной книгой!

Но самой грандиозной его схемой были «Русские сезоны», почти двадцатилетие существовавшие по предначертаниям своего вождя. В данном случае схема не подводила итог, а ему предшествовала, определяя день и месяц будущих свершений, суть и причину триумфов. Все это Дягилев продумал, рассчитал, записал в записную книжку, где рядом с фамилиями предполагаемых кумиров значились суммы расходов. Петровское «быть по сему» чудится во всех этих мечтаниях, которые сбывались с поражающей воображение точностью.

Впрочем, даже если бы не было результата, а были бы только наброски плохим почерком и огромные полотнища с перечнем цифр, Дягилев сказал бы обо всем. О жизни, которую он хочет видеть прекрасной, то есть расчисленной и гармоничной. О месте человека в ней, которое неизменно и обязательно, как место персонажа в романе. О собственной роли художника-вождя, планирующего действительность, а затем следящего за осуществлением плана. О скрытой поэтичности своей деловитости и тайной мечтательности своих купеческих жестов.

Поэтому, говоря об этих схемах, меньше всего думается о деньгах, о славе, о власти. Вспоминается «список кораблей» у Гомера, стройный ряд строчек, запечатлевших размеренное движение и порядок: «Рать бестийских мужей предводили на бой воеводы: // Аркесилай и Леит, Панелей, Профоенор и Клоний...»<sup>13</sup>.

Что главное в этих строках, которые только бесчувственному могут показаться простой описью? Выявленный порядок мироздания, очевидное и превращенное в картину доказательство того, что у всего в действительности есть свое место. Ясный знак гармонии, которая раскрывается по мере прохождения кораблей, так что наблюдателю остается только не сбиться, называя по именам их предводителей.

Впрочем, может быть Дягилев думал не о Гомере, а совсем о другом авторе, том самом, что тоже поместил в свою книгу картину удивительного порядка. На сей раз это порядок не природы, а истории, увиденной через равномерную смену поколений, через стройное и торжественное движение от старшего к младшему. Тут тоже, как у Гомера, торжество описи, поддерживающей, скрепляющей и даже образующей жизнь: «... Авраам родил Исаака, Исаак родил Иакова, Иаков родил Иуду и братьев его...»<sup>14</sup>.

Открывая свой рассказ этой описью, апостол Матфей вынес в начало главное в жизни — ее стержень и суть. Он показал, на чем она держится, что представляет собой ее основу и почву. Этот зачин определил и пафос прихода на землю человека, призванного на «нарушить», а «Исполнить», продолжить дело предшественников и возвести в закон.

... Можно себе представить, что обо всем этом размышлял и Сергей Павлович Дягилев. Не все же он рыскал в поисках фактов, клеил гигантские полотнища с очередной схемой. Одну из них он создавал у последней черты: лежа в своей обычной позе, с ногами на валике дивана, он писал «фишки», а затем отправлял их в картотеку. По мере ее заполнения он успокаивался, ибо с каждой карточкой из мира уходила случайность. Вокруг человека на диване расширялась небольшая вселенная, где все было расчислено и включено в схему...

Помимо таких проблем как красота, стройность, ритм, которые Дягилев решал для всего мира, существовали проблемы судьбы. Не привыкший ничего оставлять без присмотра, он думал о будущем: какой знак, окончательно уйдя из жизни, ему предстоит оставить там? Не надгробие же с выбитой на нем фамилией, которое водрузят на кладбище Сан-Микеле?

Не выходя из комнаты, слушая пластинки и рассматривая книжки, разрешить этот вопрос было невозможно. Тем более, что черта, которую он подводил под своей жизнью, должна быть зримой, видной издалека. Тут было не обойтись без новых переговоров, без сокрушающего наповал дягилевского оружия: его неотразимой улыбки, заранее предупреждающей возможные возражения.

Другими словами, речь шла о стационарном театре для его труппы, который возведут в Венеции, где по завещанию будет располагаться и его могила. Дягилев опять же все расчислил, продумал до мелочей: всего полчаса ходьбы и небольшое путешествие на гондоле свяжут прошлое и настоящее его антрепризы.

Дягилевские соратники восприняли его новую идею неоднозначно: одни объясняли ее желанием не оставлять Лифаря без наследства, другие — возрастом своего руководителя. На самом же деле это был его последний жест, явно обозначающий конец путешествия, некогда предпринятого его родителями.

В конце своей жизни, так же, как и в ее начале, бывшему бикбардинскому жителю виделся Дом. Конечно же, не реальная усадьба, вроде их родового имения, а усадьба — символ, смахивающая на средневековую крепость. Дягилев и предполагал ее строить на ост-

рове, со всех сторон окруженном водой и связанном с противоположным берегом системой подъемных мостов.

#### ПРИМЕЧАНИЯ:

1. Дягилева Е.В. Семейная хроника Дягилевых // ИРЛИ (Пушкинский Дом). Отдел рукописей, ф.102, ед.хр. 3, л.7.
2. Устав Пермского музыкального кружка. Пермь, 1874, с.4.
3. Там же, с.5.
4. Дягилева Е.В. Семейная хроника Дягилевых // ИРЛИ (Пушкинский Дом). Отдел рукописей, ф.102, ед.хр.3, л.3007
5. Русские ведомости. 1890, № 5451, с.4.
6. О судьбе Дягилевского семейства рассказано в моей документальной повести «Неизвестные Дягилевы или Конец цитаты». (См.: Ласкин А., «Русские сезоны В.П.Дягилева» // «Мир»(Филадельфия). 1992, № 405, 18-24 декабря, с.8.; 1993, № 407, 1-7 января, с.9; № 408, 8-14 января, с.9, с.42.
7. Дягилев С. В час итогов: Речь на обеде, устроенном деятелями культуры Москвы в честь Дягилева // Сергей Дягилев и русское искусство: Статьи, открытые письма, интервью: Переписка. Современники о Дягилеве: В т.2 М., 1982; т.1, с.193.
8. Там же, с.194.
9. Замятин Е. Я боюсь! // Дом искусств. 1921, № 1, с.44.
10. Кушнер А. Стихотворения. — Л.: Художлит., 1986, с.131.
11. Там же.
12. Бенуа А. Возникновение «Мира искусства». Л., 1928, с.42.
13. Гомер. Илиада. Одиссея. / Пер. Н.Н.Гнедича. — М.: Художлит., 1967, с.51.
14. Евангелие от Матфея, глава 1,2.

Посвящается великому петербуржцу  
МАРИУСУ ИВАНОВИЧУ ПЕТИПА

## ПУТЕШЕСТВИЕ С КОММЕНТАРИЯМИ\*

Павел Гершензон

«Господи, господи!.. что за город!.. Какая блестящая шутка! непереносимо! Но я ему принадлежу.. весь. Он никому уже не принадлежит, да и принадлежал ли?.. Сколько людей — и какие это были люди! — пытались приобщить его к себе, себя к нему — и лишь раздвигали пропасть между Градом и Евгением, к нему не приближаясь, лишь от себя удаляясь, разлучаясь с самими собой... Вот этот золотистый холод пробежал по спине...»

Андрей Битов «Пушкинский дом»

### ПУТЕШЕСТВИЕ

Когда в Петербурге, в сезоне 1885/86 годов *закрыли наконец Большой Театр*<sup>1</sup>, труппа осталась на месте, на Театральной площади. Никольский морской собор остался рядом. Крюков и Екатерининский каналы остались на месте. Балетная труппа пересекла лишь плац. На другой его стороне был *Мариинский театр*<sup>2</sup>. Можно сказать, что ничего не произошло. Факт перезда история петербургского балета фиксирует как-то невнятно. *Художественными событиями он не сопровождался и остался почти незамеченным*<sup>3</sup>. Петербургские балетные артисты ежедневно совершали один и тот же повторяющийся ритуал: переезжали с Театральной улицы (урок, репетиции) на Театральную площадь (спектакль). Существовал специально оборудованный экипаж и двигался он по раз и навсегда установленному маршруту.<sup>4</sup>

---

\* Это путешествие записано несколько лет назад и, кажется, с движением времени начинает принимать форму канонического текста. Поэтому мы не меняем в нем ни единого слова.

Комментарии к тексту — пишутся всегда. Здесь причина их известной стилистической неоднородности, с которой, после некоторых сомнений, мы в конце концов смирились. Другая причина — в самих предметах комментирования, частью требующих языка, нам сегодня фатально постороннего.

Логика комментирования и его интерес заключены в движении к тому единственному заветному моменту, когда откомментированными окажутся буквально все фразы и каждое слово; в порядковом номере последнего пункта выскочит магическая цифра и проглотит комментируемое.

Когда-нибудь у нас это обязательно получится.

Мариус Петипа (1818-1910) стал петербуржцем, когда Город<sup>5</sup> сложился (1847). Его визуальная оболочка в дальнейшем менялась, в деталях, в частности, но структура была уже стационарной. Скелет оформился. Каркас был возведен. Город, созданный в один момент, очень короткий, и — навсегда. В этом его сила и трагедия также...

Ключевые «слова» города постоянны, как постоянны связи между словами. Улица, площадь, монумент, река. Площадь — пересечение улиц<sup>6</sup>. Монумент узаконивает площадь<sup>7</sup>. Маленькая улица вливается в проспект<sup>8</sup>, и весь город сбегает к Адмиралтейству<sup>9</sup>. Адмиралтейство связывает город с водой. Вода прекращает город<sup>10</sup>.

Петипа ежедневно наблюдал этот стабильный порядок. Менялись настроения, менялись периоды жизни — удачные и наоборот — но ежедневный его маршрут оставался постоянным. Он проживал один и тот же город. То же делала его балетная труппа. Она все время менялась; уходило старшее поколение и приходили молодые. Но все учились в одной Школе на Театральной улице, в россиевых корпусах. И все совершали одно путешествие, ежедневный ритуал.

Балеты Петипа — путешествие по городу. Гран па — метафоры городских структур. В основе большинства сюжетов — приближение и изучение этих структур<sup>11</sup>. Дон Кихот во сне посещает классическое Гран па. Скучающий и томящийся Дезире обнаруживает Гран па неожиданно<sup>12</sup> в лесных кущах. Потрясенный Солор видит его в наркотическом угаре.

Гран па — познание, исследование одной, константной структуры. Она — вне времени, вне мод и пристрастий<sup>13</sup>. Вне изменений, Она — сама по себе.

Абсолютно сложившийся ордер: *evitree* — адажио (вариации) — кода. Представление, развитие, разрешение пластической и пространственной темы<sup>14</sup>.

Кордебалет — носитель пространства<sup>15</sup>.

Солисты — «монументы», пластические фигуры — пространство фокусируют<sup>16</sup>.

Жесткий ранговый порядок, ясно выраженные ступени технологического и художественного мастерства<sup>17</sup>.

Идея тотальной иерархии пронизывает все<sup>18</sup>. Но как иначе? Петербург — имперский город.

Мариус Петипа и его танцовщики пятьдесят лет познавали Петербург. Это — XIX век. Конструкции стояли прочно и менялись редко.



## КОММЕНТАРИЙ

## 1. ... ЗАКРЫЛИ, НАКОНЕЦ, БОЛЬШОЙ ТЕАТР...

Большой (Каменный) театр (1775-1886) — гигантский саркофаг с приставным ионическим портиком, грузными Дианой, Латоной (матерью Аполлона), собственно Аполлоном Кифаредом, Гениями, Славами, знаками Зодиака, четырьмя большими водохранилищами с насосами под крышей, а также громоотводом в виде копы Минервы — инженерными чудесами и пышнотелыми красотоми одряхлевшей екатерининской эпохи, расставленными там и сям, снаружи и внутри, спереди и сзади — эта блистательная историческая иллюстрация к теоретическим изысканиям Роберто Вентури по поводу определения архитектуры как крова с символами и по поводу других оправданий банального символизма в архитектуре, — открылся 24 сентября 1783 года оперой «На луне» и был построен для казенных оперных (итальянских) и балетных (русских) представлений в полумифическом квартале Коломна (излюбленном урбанистическом сюжете мирискусников) как квинтэссенция его (квартала) бредовых архитектурных фантазий (заброшенный Литовский рынок, покинутая Новая Голландия, вдруг бренчащая Никольская колокольня) и в качестве надзирателя за его беспокойными литературными призраками.

Неспешная (сто лет) череда традиционных пожаров, надстроек, улучшений и модернизаций превратила сию цитадель ампирных триумфов Дидло в увенчанный большой железной трубой\* (в нее, вероятно, превратилось копы Минервы) слепой каменный амбар с отваливающимся восьмиколонным портиком (те же ионики, но без Аполлона Кифареда), любопытными глазницами-люкарнами слуховых окон и пристроенным где-то сзади г-ном Кракау\*\* залом

---

\* Подобные объекты дизайна появились на исходе века как знаки движения цивилизации (теплоснабжение, электричество, вентиляция и т. д.) в самых неожиданных пунктах урбанистического ландшафта: труба котельной Института родовспоможения над Биржей и над всей Стрелкой, упомянутая труба театральной вентиляции, трубы Монетного двора в Крепости, водонапорная башня Таврического дворца... Тривиальный вкус и ложные представления об изяшном громко признали их наглыми и уродливыми. В действительности, своей агрессивностью они лишь подчеркивают всегда хрупкую сбалансированность предыдущих архитектурных стараний, а также ценность общепринятых (т. е. изрядно стертых в художественном сознании) элементов, помещая их в новое окружение, в новый контекст для достижения новых значений, постигаемых наряду со старыми. (См. Роберт Вентури, Оправдания банального символизма в архитектуре).

\*\* В качестве изыска, вот перечень персонажей мучительной эволюции: Ринальди — Тишбейн — Томон — Модюи — Гольберг — Кавос — Кракау... Его очевидная фонетическая деградация вполне адекватна физической, технологической, художественной. Все закончилось г-ном Кракау.

для электрических машин, плюс Пушкин с Истоминой, граф Толстой с Нильсон, Вронским и его кузиной, движением плеч опустившей поднявшийся лиф платья, с тем, чтобы как следует быть вполне голою, когда выйдет на свет газа и на все глаза, плюс что-то еще, столь же литературное, — одним словом, все это удивительное предприятие, грозящее быть бесконечным и бесконечно провоцировать уютные карамельные мемуары Шурочек Бенуа, внезапно исчезло\*, оставив после себя две-три поражающие воображение стеклянные фотопластинки и страшную черную трубу котельной (то самое копые Минервы), спрятанную в грязном чреве бездарного партикулярного изделия департамента по делам строительства, которое, подобно ошипанной птице Феникс, восстало из груды каменных останков (горсть пепла) и на старых фундаментах.

## 2. ... МАРИИНСКИЙ ТЕАТР НА ДРУГОЙ ЕГО СТОРОНЕ...

1. Невнятность павильон-жарденных фасадов — В. Гаевский называл их партикулярными и вокзальными. (все старательно вырезано из купленного в писчебумажной лавке где-нибудь неподалеку на Казанской тонкого зеленого картона) — огромный плохо подогнанный макет, в последующем тщетно исправляемый еще бо-

---

\* .. внезапно исчезло... (или «закрыли наконец»).

Факт закрытия Большого театра покрыт густым туманом. Вокруг события велась возня и разные источники трактуют его в обширном диапазоне от сноса по причине полной физической деградации конструкций, инженерии и т. п., возобновление которых требовало бы безумных трат, до интриганства музыкальных профессоров с Рубинштейном в главе, кои, если верить Бенуа, добившись получения в дар для основанной ими СПб Консерватории будто бы целехожького здания Большого театра, коварно тем самым способствовали его исчезновению, чего Александр Бенуа Антону Рубинштейну не простил и даже — короткое время — за это ненавидел.

В действительности, судьба Большого театра была решена уже в 1849 году, когда эффективный урбанистический механизм, идеально работающий и устроенный по принципу хрестоматийных «сообщающихся сосудов» (энергия чудесных событий внутри Большого театра естественно излучается на площадь и далее — на весь город и, напротив, энергетика плац-парада естественно устремлена в емкость театра, привнося туда художественную информацию и задавая художественную новизну), этот механизм вышел из строя: vis-a-vis, на плацу, законно Большому театру принадлежащему, устраивается Конный цирк (в дальнейшем Мариинский театр — см. след. ком.). Большой театр попросту задохнулся, лишившись кислородного резервуара (функции которого и исполнял тот самый плац), что к тому же оказалось окончательным поражением петербургского (екатерининского, павловского, александровского вместе взятых) Ампира, имперских жестов и имперских пространств. Перед захаровским Адмиралтейством разбивают сквер, Сенатская площадь покрывается травкой и кудрявыми кустиками... Лишь Царицын луг исправно пылил до недавнего времени.

В названии ностальгической акварели Александра Бенуа «Вид из окна дома Бенуа на Никольской улице» Большой театр уже не фигурирует. Сам же он — явный анахронизм и масштабная несуразность в ряду тривиальной застройки улицы, ведущей к Никольской церкви.

лее усугубившим ситуацию пристроено-надстроено-полупортиком-фойе-вестибюлем; унылый эффект объемно-пространственной беспомощности с лихвой, впрочем, искупается достойным vis-a-vis фантому Литовского замка — энергичным задним фасадом, который, погружаясь в стоялые воды канала, не оставляет и смутной надежды на перспективы территориальных экспансий, как правило, спасающих гипотетических реконструкторов: здание может расти только вверх — больше некуда — и оно растет! вдохновенно превращая досадный утилитаризм сценической коробки в материализацию общеевропейского архетипа муниципальной башни и в очередную блистательную реализацию персонального словаря зодчего (см. Альдо Росси, реконструкция Оперы Карло Феличе в Генуе). Похоже, это — удачная отсылка и намек, тем больше, что другой, совершенно неотъемлемый элемент его (Альдо Росси) вокабулера — труба (или копье Минервы, см. ком. 1) — хоть вне поля зрения, но — рядом)... итак, невнятность фасадов скрывает самый лирический и, безусловно, самый полихромный балетный зал мира: Адажио с Розой, Розовый вальс, роман Бутона Розы, Голубая птица, Оживленный сад, вариация феи Сирени и т.д., и никакие плафонные экстравагантности Дворца Гарнье — удачливого соперника Мариинки — ситуацию изменить не в силах.

2. Бывший Императорский конный цирк и, несмотря на все, происшедшее здесь позже (серия великих балетных премьер: весь Чайковский, Глазунов, Прокофьев), сохраняет стойкую (букв. генетическую) предрасположенность к цирковому типу представления — достаточно услышать характер звучания оркестра на рядовых балетных спектаклях.

3. ...ХУДОЖЕСТВЕННЫМИ СОБЫТИЯМИ ОН НЕ СОПРОВОЖДАЛСЯ И ОСТАЛСЯ ПОЧТИ НЕЗАМЕЧЕННЫМ...

... что, впрочем, не совсем так: Па «теней» производит грандиозное впечатление и сейчас, с участием тридцати двух танцовщиц кордебалета. На премьерке, на сцене СГОРЕВШЕГО петербургского Большого театра, их было в два раза больше — шестьдесят четыре, что почти невозможно вообразить. Переноса «Баядерку» на сцену Мариинского театра, Петипа уменьшил кордебалет наполовину, и, по-видимому, поступил разумно» и т.д. (В.Гаевский).

Этим пассажем, кажется, начинается большая охота эссеистов за эстетикой балетных чисел. «Двойки», «тройки», «четверки», «шестерки», тридцать два (4 линии по 8 в каждой или два «каре» 4 x 4), шестьдесят четыре Мариуса Петипа; баланчинские «квадраты» «Кончерто-барокко», сорок семь безаровских самураев и его же

тригонометрические построения на сценическом планшете, восемь тысяч (8000) гвоздик Пины Бауш... цифрами зачарованы, в числах лихорадочно ищут логику ускользающих, мало поддающихся рефлексии балетных красот, доходя порой до экзальтации: вот и банальная, в духе поздних Романовых, разборка петербургского Большого Театра (см. ком.1) превращается в грандиозный ПОЖАР, коим «кончился египетский период в творчестве Петипа»; худые балетные критикессы с вечно простуженными голосами доверительно делятся в антрактах «Спящей красавицы» феноменальными наблюдениями за композиционными просчетами Федора Лопухова, фактом расположения феи Сирени — Балерины, фигуры высшей иерархической пробы — в линию пяти солисток, действительно смещающим смысловой, знаковый центр Адажио в Pas de six Пролога относительно центра геометрического и нарушающим тем самым беспрекословную симметрию Мариуса Петипа (см. ком.17). В кулуарах балетного театра решается нечто подобное старинной искусствоведческой задаче о нечетной (пятой или седьмой) колонне античного периптера.

4. ... СУЩЕСТВОВАЛ СПЕЦИАЛЬНО ОБОРУДОВАННЫЙ ЭКИПАЖ И ДВИГАЛСЯ ОН ПО РАЗ И НАВСЕГДА УСТАНОВЛЕННОМУ МАРШРУТУ ...

К сожалению, установить точный маршрут экипажа не представляется возможным. Его пассажиров уже нет с нами. Но сам он мелькнул недавно в кинохроникальных кадрах: группа воспитанниц Театрального училища в момент посадки в экипаж.

Тамара Карсавина: «Обычно мы репетировали в Училище, но в случае надобности отправлялись в театр. Огромные экипажи, называемые «допотопными ковчегами», вмещали шесть человек. Когда нас бывало больше, мы ехали в сопровождении двух классных дам, горничной и швейцара, сидевшего на козлах. В торжественных случаях нам подавали старинный рыдван на пятнадцать мест, очень длинный, с окошком в задней стенке. У театра были свои конюшни, и кареты заезжали за артистами, а также отвозили их домой после спектакля. У балерин были собственные экипажи...» — они есть у них и сейчас.

5. ... ГОРОД...

NN объявила, что уезжает в город. На вопрос, в какой? — удивленно разъяснила, что «Город» — единственно есть ПЕТЕРБУРГ.

6. ... ПЛОЩАДЬ — ПЕРЕСЕЧЕНИЕ УЛИЦ...

Этот изначальный, полузабытый смысл понятия нечаянно вскрыло единственное в своем роде название — «Пять углов».

7. ...МОНУМЕНТ УЗАКОНИВАЕТ ПЛОЩАДЬ...

Если монумент (собор, обелиск, скульптура и т.п.) узаконивает площадь, то петербургская Сенная перестала существовать, когда снесли Успенскую Церковь (1961) — акт «раззаконивания», проще — беззакония.

#### 8. ...МАЛЕНЬКАЯ УЛИЦА ВЛИВАЕТСЯ В ПРОСПЕКТ...

В темном коридоре узкой улицы убыстряют шаг — хочется проскочить быстрее. Тамара Карсавина для прогулок веселую Морскую предпочитала мрачной Казанской. Впрочем, Казанская все равно выходит на Проспект — «променад». Здесь, по Гоголю, «средство» превращается в «Цель».

#### 9. ...ВСЬ ГОРОД СБЕГАЕТ К АДМИРАЛТЕЙСТВУ...

Адмиралтейство — главный монумент, смысл, основная пластическая фигура — задает не столько пластическую работу тела, сколько пластическую работу глаз. Городские пейзажисты не очень жаловали это суперсооружение — оно никак не вмещалось в лист. Для публикации его фасада всегда требуется специальный вкладыш-развертка — так он длинен. Но в конце прошлого века грандиозность стала пугать — времена меняются, мельчают, да и парадов явно поубавилось — и несмотря на то, что захаровский фасад едва ли не лучший образец петербургского ампира, перед ним разбили парк. Теперь увидеть его целиком практически невозможно.

#### 10. ...ВОДА ПРЕКРАЩАЕТ ГОРОД...

«Или, может, Васильевский остров оторвался и уплыл?..» — Андрей Битов, «Пушкинский дом».

#### 11. ... В ОСНОВЕ БОЛЬШИНСТВА СЮЖЕТОВ — ПРИБЛИЖЕНИЕ И ИЗУЧЕНИЕ ЭТИХ СТРУКТУР...

Быть может, потому так энергичны слова Акима Волынского и Андрея Левинсона в защиту Классического балета, что говорились они в дни художественной нестабильности, подвергшей сомнению абсолютную ценность «петербургской» театральной модели\* ... (см. также ком. 17, 18)

#### 12. ... ОБНАРУЖИВАЕТ ГРАН ПА НЕОЖИДАННО В ЛЕСНЫХ КУЩАХ...

неожиданно... внезапно... вдруг...

Просматривая запись балета «Корсар» и обращая внимание известного балетного критика на некоторую нелепость монтажного

---

\* Предпринимая попытки, в качестве иллюстрации, сделать некоторые выписки из известной книги Андрея Левинсона, мы оставили это занятие, поняв, что цитировать придется чуть ли не половину книги. Отсылаем к ней целиком: Андрей Левинсон, «Старый и новый балет», Издательство «Свободное искусство», Петроград, февраль 1917.

стыка сцены в гареме со знаменитым ансамблем *Le jardin animee*, отсутствовавшим у Перро и буквально втиснутым сюда Мариусом Петипа (Тамара Красавина: «Хореографический апогей балета «Корсар» наступает в III акте, в картине, называемой «Оживленный сад». Занавес опускается после сцены в гареме султана и через минуту поднимается снова, открывая взорам зрителей роскошный сад с цветочными клумбами...»), мы получили совершенное в своей исчерпанности объяснение —

«Уже пора...»

«Уже пора...» — «При Дидло мы требовали от балета, чтобы в нем были драматический интерес, завязка, поэзия. Теперь мы сделали гораздо снисходительнее. Нам нужны картины, декорации, музыка, роскошь, великолепие, а о содержании балета мы и вовсе не заботимся... Да и к чему оно ?..» (Р.Зотов, заведующий репертуаром Дирекции Императорских театров.)

«Уже пора...» — и целые тома исследований по сценарной драматургии, тщетных и смешных в своих попытках интеллектуализировать «драматические переживания действующих лиц балета, несложных, но сильных» (А.Левинсон), не в состоянии прояснить логику длительности и смены периодов «танцевания» и «нетанцевания».

«Уже пора...» — прелестное лукавство балетного театра, его эстетический принцип и великий композиционный прием.

**13. ... ГРАН ПА — ПОЗНАНИЕ, ИССЛЕДОВАНИЕ ОДНОЙ, КОНСТАНТНОЙ СРУКТУРЫ. ОНА — ВНЕ ВРЕМЕНИ, ВНЕ МОД И ПРИСТРАСТИЙ...**

«Гвоздики» в *Tanztheater* Пины Бауш: Полуобнаженная аккордеонистка расскажет зрителям о том, что скоро придет весна — зазеленеет травка, потом придет лето — вырастут деревья, потом — осень — опадут листочки, потом — зима — станет холодно, потом снова придет весна и т.д. При этом все атмосферные и растительные метаморфозы мира она изобразит руками. Потом зазвучит вечный армстронговский «Блюз Западной окраины», и к пластике рук добавится элементарный, совсем не балетный шаг: шаг — весна — травка, шаг — лето — деревья, шаг — осень — листочки... Шаг за шагом присоединяется вся труппа. Хрипит «Блюз Западной окраины». На лицах сияют улыбки. Мариус Петипа поставил «Тени» в 1877 году: шаг на глиссад — арабеск — *port de bras*. Пина Бауш придумала «Гвоздики» в 1984. У Бежара в «Мальро...» (1986) тоже есть акт «Теней» (Испанский эпизод): шаг -хлопок. Сюжет вечен. Кто следующий?.. Зима — весна — лето — осень — зима — и т.д.

#### 14. ...АБСОЛЮТНО СЛОЖИВШИЙСЯ ОРДЕР: ENTREE — АДАЖИО (ВАРИАЦИИ) — КОДА; ПРЕДСТАВЛЕНИЕ, РАЗВИТИЕ, РАЗРЕШЕНИЕ ПЛАСТИЧЕСКОЙ И ПРОСТРАНСТВЕННОЙ ТЕМЫ ...

Сложение ордера Гран па растянулось на столетие и составило главный балетный сюжет XIX века.

В Гран па «Сильфиды» есть уже все: сольный танец, дуэт, «тройки», «четверки» и т.п. Но последовательность танцев диктуется извне. Гран па имеет фабулу: Сильфида с приятельницами развлекает Джеймса. Либреттист задает ход танцевальных событий. Зрители усердно шелестят «роскошными» программами с разговорными диалогами. Литература заботливо помогает хореографу рассказывать историю опасной беготни за «идеалом».

«Баядерка» — на перевале. Отсюда ее двойственность: Гран па теней откровенно и грубо выключено из страстного романтического повествования. Змея, скрытая в корзине цветов, сделала свое дело. Несчастливая баядерка Никия мертва. Литература иссякла. Разворачивается невиданный, непереводаемый в словесные (лишь в графические, визуальные) формулы сюжет — отстраненное зрелище-переживание созданной актом коллективного ансамблевого танцевания чреды пластических фигур и пространственных положений. Разворачивается архитектурная композиция, где ФОРМА — способ взаимодействия структурных элементов (дефиниция Луиса Кана)\*, пластически отработанная логика работы и отношения частей (тектоника) — и есть тот единственный текст, сюжет, фабула.

Впрочем, есть и побочный сюжет. Внутри Гран па не все просто. В Entree есть замечательный момент: «Тени» появляются из бесконечности и заполняют бесконечность — романтическое пространствопонимание (диагональ виллис в «Жизели» также уходит

---

\* Античные фриз, архитрав, фронтон, колонны — все эти адажио, вариации, коды, в живописном (т.н. «сюитном») беспорядке рассыпанные писателями, поэтами, оперными тенорами по строительной площадке «Сильфиды» вдруг монтируются в архитектурную композицию: капитель воспринимает тяжесть антаблемента и передает колонне; все сооружение становится суммой частей, каждой из которых отведена специфическая роль в структуре целого: кордебалет задает элементарные пластические и пространственные темы, подхватываемые «корифейками», в свою очередь передающими их, словно эстафетный факел, далее — Балерине (Федор Лопухов строит аналогии с сонатным аллегро — музыкальным образчиком абсолютной архитектурной). Инсценируется фундаментальная (и в некоторых частных случаях — архаичная) иерархия некоей идеальной балетной труппы. Инсценируется колоссальная работа по коллективному накоплению технологического и художественного мастерства.

в бесконечность). Томительная смена поз — время бесконечности — и кордебалет расходится в две линии вдоль кулис. Ясная геометрия канонического каре. Чисто сработанное классицистское пространство. В предельно сжатый момент времени, в крайне декларативной форме зафиксирована смена балетных эпох.

Дальше сюжет Гран па «теней» и сюжет «эпохи Петипа» развивается в классицистических формах.

«Спящая красавица».

### 15. ... КОРДЕБАЛЕТ — НОСИТЕЛЬ ПРОСТРАНСТВА...

«Понятие синтеза пространства и массы означает не что иное, как сочетание начала динамического и статического, т. е. априорный, октологический постулат всякого творчества вообще.»

Александр Габричевский.

«Entree Теней» в балете «Баядерка» — иллюстрация процесса взаимопроникновения пространства и массы.

Элементарная порция «массы» — каноническая фигура «классической» балерины: белая пачка с добавлением легкого вуаля в руках.

Элементарный цикл продвижения «массы» — шаг на арабеск.

Объект экспансии — пустое черное пространство сцены. Практически в каждом балетном спектакле есть момент, когда сцена пуста

Уже первое столкновение пространства и массы драматично: шаг на арабеск сменяется отклонением назад корпуса и рук. Вектор арабеска прерван паузой. Силы сопротивления пространства, его плотность влекут назад продвигающуюся танцовщицу и *port de bras* — графический знак этих сил.

Таких столкновений будет тридцать два — по количеству танцовщиц кордебалета (64 — как было в Большом Петербургском театре, см. ком.3); произойдут они последовательно — одно за другим, и каждый раз пространство с неизбежностью отступит под натиском умножающейся массы танца, и каждый раз глаз с неизбежностью вернется к той единственной точке черного пространства, где появляются мерцающие фигуры.

А когда весь кордебалет окажется на сцене, наступит волнующий момент: чуть трепещущие массы танцовщиц и пространственные пустоты между ними обретут состояние чувственного равновесия. Этот момент — зыбкий, неустойчивый, как всякое равновесное состояние, очень важен для Петипа. Он бесконечно продлевает его во времени, он закрепляет в нашем сознании визуальное, да и сущностное единство пространства и массы. (Легкие вуалевые шар-



фы сыграют не последнюю роль — размоют очертания танцовщиц. Воздух не только между — он входит в них.)

Здесь-то и происходит удивительная метаморфоза. Физическое пространство сцены перестает иметь значение. Кордебалет освоил его и одновременно означил специфическую емкость — сферу деятельности танца.

В финале *entree* кордебалет в две линии расходится к кулисам (см. ком.14). Продолжительная пауза. И «тройка» солисток вступает в пространство, уже освященное танцем.

\* \* \*

Архитектурные аналогии возможны: знаменитую историю о сокращении кордебалета «теней» при переносе «Баядерки» на Мариинскую сцену (см. ком.3) проще всего объяснить фактором, навязанным извне. Но не будем его преувеличивать.

Конечно, Мариинская сцена оказалась менее глубокой, чем сцена Петербургского Большого — пришлось уменьшить количество танцовщиц и, вероятно, увеличить интервалы между ними. Зато появился воздух, появилось пространство. Это — не механический акт, исходящий из диктата геометрии — сознательная художественная работа, тонкая, точно взвешенная корректура, обдуманная визуальная поправка.

Но и афинский Парфенон весь построен на поправках-курвурах: «Дорические колонны в Парфеноне придвинуты друг к другу значительно ближе, чем это нужно на основании расчета конструкции...» (Н.Брунов)

Одна из эффектных концепций, объясняющих этот факт — гармоническое равновесие архитектурных масс и пустот, которое восходит к античным представлениям о «космической гармонии» и воплощено в греческом периптере. В нем архитектурная масса «вдыхает» в себя пространство Космоса. В балете можно увидеть не просто это равновесие — но процесс его достижения.

**16. ...СОЛИСТЫ -«МОНУМЕНТЫ», ПЛАСТИЧЕСКИЕ ФИГУРЫ — ПРОСТРАНСТВО ФОКУСИРУЮТ...**

Михаил Фокин: «Теперь странно даже представить себе, до какой степени артисты, вернее постановщики балетов боялись показать спину публике... конечно, это идет от придворного балета, где пятились назад, чтобы неизменно быть лицом к сидящим в публике высочайшим особам. Весь танец старого балета строился на учтивом обращении к зрителю. Обращение артиста лицом

к публике — это вообще недостаток театра, а не только балета. Сами слова лицедей, олицетворение и т.д. говорят о том, что артист лицом своим более всего обращается к зрителю ...» — и далее см. ком. 17.

### 17. ... ЖЕСТКИЙ РАНГОВЫЙ ПОРЯДОК, ЯСНО ВЫРАЖЕННЫЕ СТУПЕНИ ТЕХНОЛОГИЧЕСКОГО И ХУДОЖЕСТВЕННОГО МАСТЕРСТВА...

Симметрия в Петербурге (фрагмент).

Зал Мариинского театра, как, впрочем, и все залы, бывшие в ведении Дирекции Императорских театров, замыкается Царской ложей. Смысловая цепь — «сцена — зал — Царская ложа» — пространственно упорядочена, посажена на ось симметрии. Ось держит композицию балетного спектакля: «Дисциплина масс, движущихся симметрично по общему ритму — одна из основных задач «классического балета...» (Андрей Левинсон).

Два полюса оси — Prima-balerina assoluta и Ложа. Между ними крепкая связь в прямом и переносном смысле. Имеются в виду как известные внесценические отношения Балерины с обитателями Царской ложи, так и ненавистную многим и абсолютно великолепную манеру поведения Балерины на сцене.

«Кшесинская в ударе. Царская ложа была наполнена молодыми великими князьями, и Кшесинская старалась, причем самый вульгарный номер в третьем действии бисировала четыре раза. Знай наших. Редко мне приходилось видеть такое торжество пошлости и банальности, начиная с самой Кшесинской, ее короткого костюма, толстых развороченных ног и раскрытых рук, выражающих полное самодовольство, призыв публики в объятия». (Теляковский). Сказано энергично и с чувством, сказано о фрагменте из балета «Талисман».

Оставим эмоции за бывшим Дирктором Императорских театров, к тому же — вот другое мнение: « В коде 3-го действия есть момент — несколько коротких хореографических фраз — вызывавший неистовство всего зала. Кшесинская должна была исполнять этот пассаж шесть раз. Эта короткая цепь стремительных движений была лишь формой для небывалого вакхического опьянения пляской, для огромного темперамента, плеснувшего через край. Над прямым торсом и высоким взлетом в сторону ног горело восторгом бледное лицо...» — Андрей Левинсон.

Что точнее? «Кшесинская старалась ...молодые Великие Князья...» или «горело восторгом бледное лицо...»? — и то, и другое, тем более, что одно без другого не существовало.

В угаре полемики с т.н. «старым балетом» радители бытовой нравственности (Теляковский) и нравственности художественной (Фокин, см. ком.16) упустили — и за неимением известной исторической перспективы не могли не упустить, — что необходимость «быть лицом к высочайшим особам» вызвала не только весьма специфическую манеру сценического поведения, но манеру композиционного строения танцевального пространства — шире — поэтику балетного театра XIX века (как, впрочем, и XVIII и XVII), культивировавшегося на придворных подмостках. «Лицом к публике» — для Фокина — этический порок театра, требующий решительного искоренения (и он боролся, и тщетно...), сегодня — лишь одна из спектра завершенных эстетических схем, абсолютно ценная...

Есть еще одна симметрия Императорского театра. Обязательные «Живые картины»-апофеозы с амурами, фонтанами, монархами и т. п.

Большие танцевальные композиции Grand Pas classique — основное дело Петипа. Они симметричны. Но симметрия Гран па не в догме элементарных правил геометрии, безусловно соблюденных. Идея симметрии Гран па — ориентация на художественный абсолют. На Балерину. Она — кульминация — ось... не разделяющая целое — напротив — синтезирующая все, что расположено по обе стороны и «ниже», но, также — опыт, навыки, школу. Петербургские театральные мемуары сообщают, каким притягательным и мучительно недостижимым казался этот идеал, и как много биографий сломалось на пути к нему. А в больших танцевальных композициях Петипа все покойно и бесконфликтно: выход кордебалета — выход «корифеек» — выход Балерины.

Вот — конструкция (или ордер — порядок) самого классицистски чистого Гран па — сцены «Теней». Никаких движений внеранговой очередности. Цикл «кордебалет — корифеи — солисты» возобновляется с постоянством смены времен года. Конфликт — исключен, как угроза архитектурному целому. Потому, вероятно, Петипа столь энергично вычленил Гран па из фабульных пространств своих балетов.

#### 18. ... ИДЕЯ ТОТАЛЬНОЙ ИЕРАРХИИ ПРОНИЗЫВАЕТ ВСЕ...

Кстати сказать, сейчас совершенно ясно — «фокинская реформа» в условиях Мариинского театра была невозможна. И не в силу, как любят объяснять (Фокин в том числе), инерции, рутины и патологической интригомании, но в силу того, что художественный феномен «Императорской Мариинки» (а он, со всеми оговорками, кроме концепции балетного Дома, включает моделирование на

театральных подмостках иерархии монархической пирамиды) совершенно несовместим с художественной концепцией фокинского «Нового балета», для реализации которой лишь космополитическая антреприза Сергея Дягилева могла быть идеальным местом.

© П. Гершензон, 1993

## МЕДНЫЙ СИДЕНЬ

*Дмитрий Бобышев*

Многое рухнуло в империи в тот симметричный по своему написанию 1991 год: прежде всего, она сама, — начиная с отваливающих окраин и кончая пустым дуплоподобным центром. Причем, и сейчас развал все продолжает нарастать. Дольше всего, наверное, продержится имперская мифология и, в особенности, ностальгия по ней, потому что вьелось силопоклонничество не только в низы нашего характера, но и в самые высокие возгласы духовности и культуры. Особенно это чувствуется на почти перешедших в стихи «гранитных берегах» Невы, в символическом средоточии бывшей Империи, в ее былой столице.

И все-таки произошли в Городе два обнадеживающих события, каждое из которых на свой лад выравнивает затянувшиеся исторические неблагоприятия и перекосы, как бы «уссиметривая» их. Эти события тесно связаны между собой символически, поскольку они касаются самой сущности Города: его имени и его Отца-основателя.

Именно из-за их символизма воспользуемся обратной перспективой и назовем последнее событие первым: возвращение городу «прекрасно-страшного», как звала его Зинаида Гиппиус, имени Санкт-Петербург. А мы-то десятилетиями, стыдясь навязанного силком прозвища, старались заменить его то фамильярным «Питер», то высокопарным «Петрополь». Ведь даже предреволюционное переименование в «Петроград» с его славянщиной было ошибочным. Оно оказалось предпочтением земного, пусть и царского, покровительства — покровительству небесному, свято-апостольскому. Такая словесная безвкусица и создала прецедент: если можно звать город именем одного властителя, можно называть и именем другого. И тут уж произносит свое заклятие Петрограду поэтесса-ведунья Гиппиус:

*...Ты утонешь в тине черной,  
Проклятый город, Божий враг!  
И червь болотный, червь упорный  
Извест твой каменный костяк!*

Теперь оба заклятия сняты, Город расколдован, и вот они, ранние намеки на возможное возрождение: уйма диких уток остались зимовать в прудах и каналах, питаюсь не теми ли червями болотными?

Люди вдруг запели на улицах, в садах заиграли свирели, на площадях загарцевали ряженные всадники, и зареяла в воздухе, вместе с трехцветными флагами, какая-то надежда: Нет, не быть сему месту пусту!

Второе событие произошло в конце июня, да и по символической сущности оно должно было случиться раньше: воздвижение новой статуи Петра Великого в самой сердцевине города, в той умозрительной точке, куда, видимо, становилась ножка циркуля его первостроителя, напротив стен Петропавловского собора в крепости. Если не считать многочисленных бюстов, это будет третьим полномерным памятником императору в его столице, причем памятником необыкновенным во многих отношениях. В отличие от фальконетовского тяжелозвонко скачущего медного всадника или мерно цокающего растреллиевского кесаря, этот сиднем сидит даже не на троне, а в обычном прямом кресле.

Более того, без всяких имперских причиндалов, вроде скипетра и державы, и не только без короны, но без парика, устало стянув его с маленькой лысой головы, сидит этот верховный истукан России с выражением гневной брезгливости, изнеможения и властной ненависти на темном лице...

Если расстрелиевский кесарь являл образ победителя в зените незыблемой славы, а фальконетов — имперского преобразователя, революционного самодержца, исполненного вулканической энергии, то третьего мы видим в его поражении. Это уже не столько император, сколько старый голландский Питербаас, корабельный прораб России, в тот воображаемый момент, когда его верфь, скажем, сгорела по нерадению, корыстолюбию и лености подчиненных исполнителей, а то и еще хуже: подожжена, чтобы скрыть хищения, да и концы в воду.

На цоколе сидящей фигуры, если склониться, видна необычная надпись (воспроизвожу по памяти): «Создателю города Санкт-Петербурга от итальянского скульпора Карло Растрелли и русского художника Михаила Шемякина. Отлито в Нью-Йорке в 1991 году».

Здесь необыкновенно само утверждение о сотрудничестве двух, отстоящих по времени друг от друга почти на три столетия, авторов: Карло Растрелли, итальянско-русского современника Петра Великого, его придворного ваятеля, и нашего современника русско-франко-американского художника Михаила Шемякина...

При чем же тут великий итальянец? И почему нельзя было написать просто, в духе барона фон Клодта: «Лепил и отливал М.Шемякин»? Да потому, что Растрелли, действительно, имеет прямое отношение к шемякинскому Петру.

Замечательный исследователь и историк искусств Всеволод Петров в своей русско-английской книге «Конная статуя Петра работы Карло Растрелли» (изд. «Аврора», Л., 1972) приводит запись того времени: «Растрелли до 1719 года был у дела модели персоны его императорского величества, сидящей на великом коне». И далее он сообщает: «Стремясь передать точное портретное сходство, Растрелли в 1719 году снял с Петра гипсовую маску».

Эта маска, снятая с живого лица, вернее даже гипсовая голова, хранящаяся теперь в Эрмитаже, является документально подлинным слепком. Но, несмотря на то, что ее черты выглядят царски значительно, она, конечно, ни в коем случае не является портретом. Для создания образа всадника «на великом коне» Растрелли придает его лицу величие и силу, сделав глаза огромными, а лоб высоким. Саму голову скульптор лепит пропорционально крупнее натуры, а грудь — шире.

Однако, вскоре после смерти Петра в 1725 году Растрелли создает уникальную, странную и страшную фигуру, сидящую в креслах, так называемую «восковую персону». Для придания натуралистически-точного сходства с умершим императором скульптор использует все ту же маску, одевает фигуру в подлинную одежду Петра и снабжает ее двигательным устройством, которое заставляет «персону» внезапно вставать с кресел, распрямляться во весь рост и делать приветственный жест рукой.

Вот эти-то растреллиевские выдумки: сидящая «восковая персона» да маска с живого Петра и являются его вкладом в «соавторство» с Михаилом Шемякиным. Художник использовал в своем замысле и то, и другое, но, конечно, внес в фигуру бронзового императора свое пропорциональное видение и свою психологическую, даже можно сказать, историософскую трактовку человека и императора Петра Великого.

Трудно без обмеров судить о сидящей фигуре, но на глаз похоже, что она создана в натуральный двухметровый петровский рост. Однако, голова его, — вероятно, и так небольшая при колоссальной длине туловища и не столь уж широких плечах, — кажется уменьшенной, голой из-за отсутствия парика. Лядвии его массивны, и кажется, что сидит он крепко, но к голени ног утончаются, в особенности по контрасту с большими ступнями, обутыми в длинные с обрубленными носами башмаки. Такие пропорции придают, во-первых, монументальность этому сравнительно небольшому памятнику, сидящему на низком цоколе, а во-вторых, особую шемякинскую гротескность, столь характерную для его живописных и графических работ.

Особенно выразительны руки, лежащие, как у «восковой персоны», на подлокотниках кресла. Однако, спруты пальцев почти шевелятся, как бы продолжая разминать теплый воск России и пытаясь изваять из ее бесполезной мягкости что-то путное. В этих кистях, пожалуй, больше всего выразился Шемякин, уже без какого-либо «соавтора», — их изящно-зловещую, удлинненную вычурность можно вполне назвать автопортретом художника-скульптора, — настолько они присущи его индивидуальной манере. А вот трактовка головы и лица, как мне кажется, имеет еще одного, литературного, «соавтора» — великолепного, полузабытого ныне прозаика Юрия Тынянова с его замечательной повестью «Восковая персона» (журнал «Звезда» Л., 1932, №№ 1-2). Язык повести, ее стиль, воспроизводящий петровскую эпоху и внезапное психологическое проникновение в сущность своих героев — агонизирующего Петра и его ваятеля Растрелли — удивительно созвучны бронзовому языку шемякинских линий и форм. Более того, когда глядишь на монумент и вспоминаешь одновременно повесть Тынянова, и то, и другое превращается во взаимную иллюстрацию: кажется, будто Тынянов описывает монумент Шемякина.

Вот голове и costume: «Колпак сполз с его широкой головы, голова была стриженная, солдатская, бритый лоб. Камзол ... давно строен, сроки прошли, и обветшал.»

Или: «Ах, если б малую сухую голову проняла бы фонтанная прохлада!»

Вот о конечностях: «Рукам его снилась ноша. Он эту ношу таскал с одного беспокойного места в другое, а ноги уставали, становились все тоньше и стали под конец совсем тонкие.»

Кажется, что Тынянов сам превращает фигуру Петра в шемякинский бронзовый гротеск. Вот он говорит голосом Растрелли: «Но посмотрите, какие ноги! Такие ноги должны ходить, ходить и бегать, стоять они не могут... Это одни сухожилия...»

Далее Растрелли усаживает своего воскового Петра в кресла и обувает его в ...«старые штиблеты. Чтоб все видели, как он заболел об отечестве, был бережлив и не роскошен. И эти штиблеты, если на них смотреть прилежно, — изношенные, носы загнуты, скоро подметку менять — и сейчас топнут.»

Так же поступает и Шемякин со своей бронзовой персоной.

И вот сидит он на стуле перед Комендантским домиком, уже умирающий, но все еще грозный император, глядит прямо перед собой на возвышающийся собор Петра и Павла, где находится его могила, мокнет под дождем и сохнет, темнея лицом под солнцем.



Обдувает его сивериком от шведов и мокряком с болот, а то и третьим из местных ветров — чухонским поперечнем. И думает он совсем по-тыняновски: «Каналы недоделаны, бечевник невский разорен, неисполнение приказа. И неужели так, посреди трудов недоконченных, приходилось теперь взаправду умирать?»

Подходят к нему иностранцы, которых он всегда любил. Подходит и местный люд — подданные, которых он держал строго, которых не жаловал за то, что увиливают, не радеют и норовят стащить из казны. И еще — между собой перешептываются о нем: «Бороды бреет... Срамота! Кот с усами, Антихрист!»

Эти, теперешние, тоже недовольны, — говорят: «Совсем не похож. Голова лысая, и ноги тощие. Какой же это император?» И хочется им ответить: — А те, конные кесари в тогах и венках из лавров, разве похожи? А Суворов в виде красавца Александра Македонского? И, кроме того, интересно, как бы здешняя публика восприняла раздетого, предположим, Достоевского, — так же ли, как парижане голого роденовского Оноре де Бальзака? Впрочем, дело не в экстравагантности, ведь шемякинский сидень по крайней мере одет, — кроме, разве что, головы... Дело, думается, в том, что толпе импонирует герой, властелин, победитель, она отворачивается от побежденных. Так был отвержен, отставлен на задворки гениальный андреевский Гоголь, в этом смысле родной брат шемякинского Петра.

Таков инстинкт толпы, но и специалисты находят свой критический угол зрения на монумент, как это сделал академик Борис Свинин в № 1 «Санкт-Петербургских ведомостей» за 4 сентября 1991 года. Примечательный выпуск, между прочим, — 3 сентября эта газета была еще «Ленинградской правдой»! Свинин говорит в интервью: «...Всегда считалось недопустимым использовать маску один к одному, не перерабатывая ее в художественный образ. Это профессиональная этика... В наше время это не преступление. Рамки допустимого стали шире.»

Нет, смею заметить, что этические укоры Шемякину, слепившему, отлившему, привезшему из-за океана и передавшему этот щедрый подарок родному Городу, сами по себе неэтичны. А если касаться профессиональных вопросов, то достаточно сравнить лицо шемякинского Петра с гипсовой расстреллиевской головой, хранящейся неподалеку, наискосок через Неву. Голова непсихологична, черты лица выражают разве что недовольство, скуку и нетерпение от ожидания, когда же наконец, застынет гипсовая масса... А лицо шемякинского Петра психологично, хотя и предельно близко к натуре. Лишь чуть-чуть (но это-то и есть большое искусство!) оно отличается

от подлинного слепка, создавая образ в совершенно других, новых, теперешних перспективах. Да и кроме этого «чуть-чуть» пропорции целой фигуры не могут не повлиять на восприятие отдельных ее частей. Переходя от реалистической головы к гротескным конечностям, художник-скульптор мастерски имитирует технику коллажа, но все же сам стилистический переход делает совершенно незаметным.

И, по крайней мере, еще одно утверждение Свинаина нуждается в поправке: то, что Шемякин задумал Петра, якобы, как садовую скульптуру для себя. Здесь уже я могу сам свидетельствовать о другом. В канун 1986 года я побывал у Шемякина в его нью-йоркской мастерской на Вустер Стрит в Сохо. Много лет зная и ценя его живописные и графические работы, я был поражен, увидев целый ряд больших бронзовых рельефов редкой красоты: натюрмортов и голов, частично повторяющих в металле мотивы его живописи. Но были и новые темы. Когда я спросил, как водится, о его планах, он ответил, что собирается отлить памятник Петру Великому и установить его в нашем родном Санкт-Петербурге. Это изумило меня еще больше, причем во многих отношениях. Прежде всего в чисто ремесленном: ведь от рельефа до полномерного объемного монумента существует значительное расстояние, и чтобы одолеть его, нужны либо годы работы или развития, либо невероятное творческое усилие для единого прыжка. Кроме того, в политическом отношении, Петербургом в те времена и не пахло (хотя между собой мы именно так называли родной Город), а Перестройка той поры вызывала лишь смешанные чувства скепсиса и надежды.

Тем не менее, на мои недоверчивые реплики художник спокойно ответил, что литьем занимается уже давно и что у него есть значительная коллекция материалов о Петре, которые он намерен использовать. В ранние годы, когда Михаил работал такелажником в Эрмитаже, он ухитрился снять копию с расстрелиивской маски и вывезти ее с собой за рубеж. Там он пополнил свою «петровскую» коллекцию уникальными экспонатами и находками; среди них — отреставрированный им собственноручно прижизненный портрет императора. Все эти материалы и должны были пригодиться для создания монумента.

И, наконец, на мой вопрос, как же ему поступить с памятником, если дар будет отвергнут, Шемякин ответил: «Тогда я поставлю его в своем саду».

Вот как, а не наоборот, обстояло дело.

Но мое охотное согласие вызывают другие утверждения — в особенности, параллель с опальным памятником Александру III ра-

боты Паоло Трубецкого. Действительно, как ни бранили, как ни высмеивали это гениальное произведение, — оно оказалось подлинным пророчеством о последнем столетии великой Империи. Его тяжесть, его чудовищная идея голой силы имеют отношение не только к предпоследнему царю, но даже большее — ко всем кесарям послереволюционной поры! Потому, видимо, этот памятник и был отправлен в ссылку на боковой дворик Русского Музея...

Однако, сейчас мне кажется особенно очевидной правота другого академика — Дмитрия Лихачева: «Эпоха избрала Михаила Шемякина.» Наша эпоха — это конец, причем, не только века, но и тысячелетия, что не может не вызвать известного трепета в глубине наших душ, трепета перед поступью Истории. Вот и Империя наша, казалось бы, вечная, приказывает долго жить... Я не уверен, движется ли История по спирали или избирает другие траектории, но знаю по опыту, что некоторые свои дуги она замыкает в круги. Одним из таких трехвековых кругов, соединивших начало и конец великой Империи, и является соавторство Карло Растрелли, ваявшего Отца-основателя Города и державы в самом начале, и нашего современника и земляка питерского парижанина и нью-йоркца Михаила Шемякина, вылепившего образ, замыкающий собою как Империю, так и всю Эпоху.

Им стал пугающий, хотя и не очень страшный бронзовый сидень, которого я бы все-таки переставил на единственное место, ему присущее, да и задуманное его создателем: перед входом в так называемый «Домик Петра Великого», бережно отодвинув один из мешающихся там бюстиков.

Вот тогда он превратится в истинный символ конца, медно брюзжащий и ненавидяще глядящий на все новое, как и положено любому ветерану, — в императора-пенсионера.

*Ах! своей столицей новой  
Недоволен государь.*

Только не «новой», как у Ахматовой, а уже состарившейся, обветшалой, запущенной, но все еще поблескивающей кое-где позолотой.

Эта отставная, как и ее создатель, столица вполне уже созрела, чтобы стать пышным имперским надгробием конца эпохи. Но — кто знает? Может быть, ей еще суждено пребывать мегаполисом следующего, неведомого нам тысячелетия.

## САНКТ-ПЕТЕРБУРГСКИЙ СОЮЗ УЧЕНЫХ

В начале весны 1989 года небольшая группа ленинградских ученых из академических институтов, воодушевленная успешной, несмотря на все препоны, кампанией по избранию академика А.Д. Сахарова народным депутатом СССР от Академии наук СССР, предложила создать в городе Союз ученых. Эта инициатива получила достаточно широкую поддержку, и 29 октября 1989 года был учрежден Ленинградский (ныне Санкт-Петербургский) союз ученых (СПБСУ). За три года Союз потихоньку окреп, расширил свои ряды и занял подобающее место в городе. Среди его членов, а их более 600, помимо петербуржцев, ученые из ряда городов России (от Москвы до Владивостока) и даже из 11 стран дальнего зарубежья.

Союз ученых — это довольно необычная организация, объединяющая ученых самых разных специальностей. В какой-то мере это клуб, где можно встретиться с интересными людьми или узнать что-то новое; отчасти своеобразный вариант профсоюза, поскольку СПБСУ старается помогать отдельным ученым, их группам и даже целым научным организациям (иногда это удается). Союз ученых — это также открытый форум, где обсуждаются животрепещущие проблемы финансирования и управления наукой, постановления правительства, Президиума Академии наук и т.д., подчас весьма нелицеприятно для руководящих органов. Лоббирование интересов науки — одно из важных направлений деятельности СПБСУ. Открытость, свободные доброжелательные отношения, отсутствие «начальников» и «просителей», максимально простая структура управления создают живую атмосферу общения. Отсутствие ведомственных перегородок, бюрократических или статусных предрассудков, принципиальная неиерархичность также характерны для Союза ученых.

СПБСУ имеет уже довольно сложную структуру в виде различных комиссий, постоянных семинаров, рабочих групп, дочерних или совместно учрежденных организаций. Состав их весьма динамичен, так как что-то появляется, а что-то исчезает, исчерпав себя или оказавшись неэффективным. Несмотря на многообразие деятельности СПБСУ и его структуры, по-видимому, наиболее важными были и будут следующие аспекты его работы: 1. анализ положения в отечественной науке, содействие процессам ее демократизации; 2. поддержка интересов петербургского научного сообщества; 3. проведение семинаров, конференций и т. д., представляющих межпрофессиональный интерес; 4. организация встреч с руководством научных и иных организаций (отечественных и зарубежных) для того, чтобы ученые могли получить важную и достоверную информацию «из первых рук»; 5. проведение конкурсов, экспертиз, оказание консультаций; 6. поддержка новых форм среднего и высшего образования.

СПБСУ открыт для конструктивного сотрудничества со всеми заинтересованными организациями и лицами. Более подробную информацию о его структуре и деятельности можно получить по адресу: 199034 Санкт-Петербург, Университетская набережная, д. 5, каб. 16 (телефон: 218-41-24). Текущая деятельность СПБСУ освещается в средствах массовой информации и в информационном бюллетене СПБСУ.

ФИЛОСОФСКО-КУЛЬТУРОЛОГИЧЕСКИЙ  
ИССЛЕДОВАТЕЛЬСКИЙ ЦЕНТР  
«ЭЙДОС»

Образован при Санкт-Петербургском союзе ученых в 1991 года по инициативе группы ученых-гуманитариев (философов, историков, филологов, искусствоведов, психологов) как творческое объединение, ориентированное на преодоление жестких рамок институализации и узкого профессионализма, к возможности свободного саморазвития и духовного совершенствования.

Деятельность Центра строится как междисциплинарный практикум, методологически ориентированный на реализацию эвристических возможностей экзистенциально-герменевтической феноменологии.

Предусмотрены следующие исследовательские программы: — философия и культура в поисках самоидентификации;

— религиозное сознание: истоки и перспективы;

— культурно-исторические типы ментальности и коллизии постмодернистической «ситуации»;

— гнозис жизненной полноты и др.

Издается экспериментальный философско-художественный альманах «SILENTIUM» (Вып. № 1, 19 п.л., 2 тыс. экз., СПб, 1991; Вып. 2, 20 п.л., 1 тыс. экз., СПб, 1992)

В августе 1992 года проведены I Международные философско-культурологические чтения «Язык и текст: онтология и рефлексия» (материалы опубликованы в тематическом выпуске альманаха «SILENTIUM»).

Редакционная коллегия альманаха «SILENTIUM» приглашает авторов к участию в подготовке последующих выпусков. Тексты (объемом до 2 авторских листов) можно присылать по нижеуказанному адресу.

Философско-культурологический исследовательский центр готовит к проведению II Международные философско-культурологические чтения «Парадигмы философствования» (17-21 августа 1995 года).

Дополнительную информацию о нашей деятельности и планах, а также о порядке участия во II Международных Чтениях можно получить по адресу:

**Санкт-Петербург, Университетская наб.5, каб., 16.**

**Тел: (812) 218 4124; Факс: (812) 218 4172.**

## INTERNATIONAL SOCIETY LEO SHESTOV МЕЖДУНАРОДНОЕ ОБЩЕСТВО им. ЛЬВА ШЕСТОВА

30 января 1993 года в парижском предместье Со было проведено первое, учредительное собрание Международного общества им. Льва Шестова. В собрании приняли участие г-жа Наталья Львовна Баранова-Шестова, ныне покойная дочь Льва Исааковича, проф. д-р Рэнэ Капро, проф. экономики Фламандской Высшей экономической школы в Брюсселе, Владимир Лютаурас Казакевичус, преподаватель русского языка и литературы Фламандской Высшей экономической школы в Брюсселе, проф. д-р Мария Антониус Латхауэрс, бывший многолетний президент Института славистики Лювенского Католического университета и д-р Мартин Ван Гауберген, преподаватель русского языка и литературы Фламандской Высшей экономической школы в Брюсселе и Лювенского Католического университета, председатель Международного общества им. Льва Шестова. 25 мая 1993 года на проведенном в г. Лювене собрании Международное общество им. Льва Шестова пополнилось новыми членами. В его состав вошли проф. Сильвэн Франсуа Ванденхук, генеральный директор Фламандской Высшей экономической школы в Брюсселе, проф. д-р Уильям Десмонд, Высший институт философии Лювенского Католического университета и проф. д-р Джордж Клайн, Брин Маур колледж, Филадельфия, Пенсильвания, США.

31 июня 1993 года к Обществу им. Льва Шестова присоединилась и Екатерина Скоб, внучка Шестова.

Международное общество им. Льва Шестова ставит своей целью распространение творчества великого русского философа, дальнейшее его изучение, перевод трудов Льва Исааковича Шестова на иностранные языки и их издание, организацию конгрессов, коллоквиумов, съездов, программы которых были бы связаны с именем Льва Шестова, проведение тех или иных юбилейных торжеств.

Желающим стать членами Международного общества им. Льва Шестова необходимо направить нам заявление, сопровождаемое *curriculum*'om vitae, список публикаций, фотографию (3x4). Каждый член Общества должен платить взнос размером в 30 американских долларов. Размер взноса для российских членов в каждом случае оговаривается отдельно.

Наш адрес:

Gemeentehuisstraat, 32 B-1910 KAMPENHOUT BELGIUM  
tel.: (32)-(16)-65 75 42 fax: (32)-(2)-219 78 79

## INTERNATIONAL SOCIETY FOR UNIVERSALISM

The International Society for Universalism (ISU) was established in November 1989 in Poland. We now have members and national chapters in over twenty countries. Universalists focus on those trains of thought, values and ideas which are most widely shared in human cultures. While respecting the richness of cultural diversity, we are convinced that the building of a better future for the human race must begin from a largely intellectual, generalising process.

Universalists co-create a unity and diversity of philosophies and theories in a new, universalist integration of the sciences and humanities.

Our movement has both scientific and educationalethical dimensions. To professional members we offer fascinating research opportunities, and international, interdisciplinary cooperation; to

our regular members, from many walks of life, the opportunity of concretization and practical implementation of a universalistic philosophy of history, anthropology and ethics. Consequently, our aim is harmony, the unification of theory and life, and the interaction of scholars and ordinary citizens.

## A PROPOSAL FOR THE FORMATION OF ISU CLUBS AND INTERNATIONAL EXCHANGES

Inasmuch as Universalism intends itself to be not merely an academic exercise of thinking about a world in which ideals of justice, compassion and human well-being are realized, and writing about an ideal world while reality is proving itself to be moving to a «different drummer», it is recommended to envision other activities to forward the realization of a universal civilization of love, in which a Third Covenant, one of each with all, is achieved. Such activities might take many forms. One of these could be the formation of an integrated network of clubs or local chapters of Universalism, whose members would be encouraged to ask questions, write comments, make proposals, partake in ISU activities, etc.

Clearly, such clubs will be independent and self-governing, with appropriate by-laws and regulations. However, each should encourage its members to take out membership in ISU, the club itself should subscribe to DIALOGUE AND HUMANISM, and circulate it among those of its club-members and member-candidates who have not yet joined ISU. The programs should encompass intellectual, educational, artistic and social elements in a friendly and relaxed environment. Each local club member could automatically become an Associate Member of ISU. The local executive would be responsible for transmitting to ISU an annual report of its activities and achievements in writing, as well as up-to-date membership list so that associate members could be directly addressed.

Once a global network of local clubs has developed, ISU will assist in exchanges, group visits, homestays, etc. so that another rung towards a lived universal community will be achieved providing occasional for new friendships, and the development of meaning-giving relationship. Club activity reports will become a component of ISU conferences, and DIALOGUE AND HUMANISM will have a column on clubs and their news.

### ADDRESSES:

Office of the Secretary  
Prof. Dr. Michael Mitias  
Department of Philosophy  
Millaps College  
Jackson, MS 39210, USA

Phone: (601) 974-1331

Fax: (601) 974-1082

Office of the President  
Prof. Dr. Janusz Kuczynski  
Dialogue and Humanism/Centre of  
Universalism Warsaw University  
Krakowskie Przedmiescie 3  
Warszawa 00-047, Poland

Phone: (48-22) 264 567

E-mail in Europe, Warsaw: [Kuczynsk@PLEARN.BITNET](mailto:Kuczynsk@PLEARN.BITNET)

E-mail in North America: [CY59@MusicA.Mc.Gill.ca](mailto:CY59@MusicA.Mc.Gill.ca)

*Научное издание*

**«Метафизика Петербурга»**

(Петербургские чтения по теории,  
истории и философии культуры. — Вып. 1).

Отв. редактор выпуска — *Любава Морева*

Художник — *Вадим Бродский*

Технический редактор — *Олег Шац*

Корректоры — *Елена Курова, Людмила Суздальская*

**Сдано в набор 07. 04. 93. Подписано в печать 17. 07.93.  
Формат 60х90 1/16. Офсетная печать. Бумага офсетная.**

**Гарнитура «Таймс». Усл. печ. л. 20. Уч.-изд. л. 22.**

Тираж 5500. Заказ № 531

Отпечатано в СППО-2, Санкт-Петербург, Парголово,  
ул. Ломоносова, 115.

**ISBN 5-88607-001-X.**

**© ФКИЦ «ЭЙДОС»**