

ЖИЖНОЕ ОБОЗРЕНИЕ

ФИЛОСОФСКИЕ КАМНИ В ПЕЧЕНИ

Венедикт Ерофеев. *Оставьте мою душу в покое: Почти всё*. М. Изд-во «Х.Г.С.». 1995. 408 стр.

Теперь, когда вышло ерофеевское «почти все», стало ясно, что почти все в этом «почти все» — это «Москва — Петушки». И это — не беда, не позор и не ущерб Венички, а его величайшее торжество. «Все на свете должно происходить медленно и неправильно, чтобы не сумел загордиться человек; чтобы человек был грустен и растерян».

Поэма не выходила на русской земле 18 лет... Достигла совершеннолетия. Мы, те, чьи родители принадлежат к ерофеевскому поколению, выросли без нее, чтобы выросшими встретить ее — вышедшую — и полюбить навеки. Все происходило медленно, но так ли уж неправильно?

Так повелось (и, конечно, не случайно так повелось), что, заговорив о Венедикте Ерофееве, нельзя тут же не заговорить о мифе. Они как-то — даже на фоне нынешней одолеваемости литературы мифом и мифологическим сознанием — особенно родственны, интимно близки друг другу, они, несомненно, объясняют один другого. И понимание творческой личности Ерофеева будет зависеть от того, что разумеется под «мифом», как понято слово, которое, все это чувствуют, является ключом к Веничкиной загадке. Вот и Михаил Эпштейн в блистательной статье, послужившей предисловием к выпущенному тому, начинает анализ ее с определения «мифа». «Любой миф, как считает наука, — пишет он, — есть попытка разрешить противоречие, примирить крайности, свести концы с концами». В соответствии с данным определением вся его статья — попытка ответить на вопрос: «Какую же загадку разрешает Вень? Какие крайности примиряет?»

А что будет, если взять другой ракурс, оставить в покое Леви-Стросса, вспомнить Лосева? Как изменяется вопрос и ответ?

Предположим, что миф — это не «попытка разрешить противоречия», сим определяется лишь одно из действий, производимых мифом, да и то неточно. Миф не разрешает, а объединяет противоречия на ином, выходящем за пределы сферы действия противоречий, основании. Другими словами — миф создает новое единство расколотого мира. Это и пытался сделать Венедикт Ерофеев в своем творчестве. И когда возможности творчества были исчерпаны, остались еще возможности личности. И в рану расколотого мира лег сам Вень — чтобы она затянулась мифом. Он, в отличие от тайного советника Иоганна фон Гёте, не заставлял своих героев совершать опасные для жизни поступки за себя, он сам совершил их за всех своих героев.

В центре мифа мы всегда находим личность, творящую или преобразующую мир; творящую или преобразующую его своим существованием или своим действием. Именно этот смысл заключен в лосевской формуле «миф — развернутое магическое имя». Здесь личность, бесконечно униженная рядом восстаний своих на Бога, вновь обретает свой истинный масштаб и свое достоинство. Галина Ерофеева писала: «Наверно, нельзя так говорить, но я думаю, что он подражал Христу». И действительно, для уха человека двадцатого века — применительно к пьянице, которого будущая жена Галина «буквально на помойке нашла», — это звучит почти как святотатство. Между тем это не просто дозволенное, но предписанное религией поведение для каждого человека. В девятнадцатом веке Ф. М. Достоевский писал: «Христианство есть доказательство того, что в человеке может вместиться Бог. Это величайшая идея и величайшая слава человека, до которой он мог достигнуть». В веке двадцатом, чтобы восстановить этот — столь ранее естественный — масштаб, от В. Ерофеева потребовались неимоверные усилия и решимость.

Именно из этой попытки творить мир мифом возник и такой радикальный — я бы сказала, «тектонический» — сдвиг в литературе. Как наиболее чуткий в своем поколении, В. Ерофеев и отразил его, этот сдвиг, с наибольшей очевидностью —

став своим собственным героем, соединив себя с героем не абстрактным «я», породившим такое количество измышлений о дистанции между автором и лирическим героем, что уже почти невозможно себе представить, чтобы у них могло оказаться что-нибудь общее, но именно то, которое, по Лосеву, и представляет собой миф. Именем была уничтожена внушенная школьными учебниками нетождественность авторского «я» и персонажа, автор стал героем, роман стал поэмой — и смог воплотить в себе не судьбу личности, но судьбу мироздания. Но именно поэтому Веничке и суждено было стать автором единственной поэмы — ибо все остальное, им написанное (если это не жанр «исследования», как в «Моей маленькой ленинине» или «Василии Розанове глазами эксцентрика»), на фоне «Москвы — Петушков» представляется не неудачей, конечно, а подготовительными материалами, не важно, когда это было создано — до или после написания поэмы. Именно поэтому наиболее адекватным и оказывается жанр «подготовительных материалов»: почти так же захватывающе, как «Москва — Петушки», записные книжки.

В этом смысле особое внимание интерпретаторов поэмы должно было бы привлечь «Благовествование», написанное за восемь лет до «Москвы — Петушков». Ф. М. Достоевский любил употреблять слово «поэма», имея в виду глобальный замысел, художественную идею романа вне ее конкретной, детальной разработки, вне ее окончательного словесного и сюжетного воплощения. На мой взгляд, такой «поэмой» для поэмы «Москва — Петушки» является «Благовествование». Замысел долго вызревал, да и несколько видоизменялся, пока ему наконец удалось обрести окончательную — и совершенную — форму, но «поэма» возникла уже тогда, при первой попытке своего воплощения, и тем интереснее было бы проследить, куда же все-таки пошел Веник от этой обозначенной исходной точки: направо, налево или прямо, — раз мы уж знаем, что пришел-то он все равно к «Москве — Петушкам».

А произведение, которое может пролить свет на пройденный путь, — это, безусловно, «Василий Розанов глазами эксцентрика». Оно вообще-то относится к жанру, который я бы назвала «Перед зеркалом». Он не так уж редок — как не так уж редко родство душ: автор пишет о своем герое лишь потому, что его герой многими чертами так похож на него самого. Оттого он и может его так хорошо понять — а заодно поведать нам и о себе самом. У меня еще до всякого знакомства с какими-либо произведениями Ерофеева, кроме «Москвы — Петушков», возникло ощущение, что непосредственным образом он стилистически связан лишь с двумя авторами: Розановым и Достоевским. Именно с последним на самом деле связан прием, названный В. Муравьевым «противоиронией» и несколько поверхностно интерпретированный Эпштейном.

Но сначала о первом. Ибо именно в словах Вени о Розанове раскрывается его идеал человека. «Баламут с тончайшим сердцем, ипохондрик, мизантроп, грубиян, весь сотворенный из нервов без примесей, он заводил пасквильности, чуть речь заходила о том, перед чем мы привыкли благоговеть, и раздавал панегирики всем, над кем мы глумимся, — все это с идеальной систематичностью мышления и полным отсутствием системности в изложении, с озлобленной сосредоточенностью, с нежностью, настоянной на черной желчи, и с „метафизическим цинизмом“». И именно в ерофеевской любовной песне Василию Розанову с наибольшей очевидностью проступает его, Веник, прием построения образа. «А если скажут мне бабы, что выглядел он прескверно, что нос его был мясист, а маленькие глаза постоянно блуждали и дурно пахло изо рта, и все такое, — я им, засранкам, отвечу так: „Ну, так что ж, что постоянно блуждали? Честного человека по этому признаку и можно отличить: у него глаза бегают. Значит, человек совестлив и не способен на крупноплановые хамства, у масштабных преступников глаза не шевелятся. У лучшей части моих знакомых — бегают. У Бонапарта глаза не шевелились. А Розанов сказал, что откусил бы голову Бонапарту, если бы встретил его когда-нибудь. Ну, как может пахнуть изо рта у человека, кто хоть мысленно откусил башку у Бонапарта?...». Для грубого физического факта, для традиционно внушающей омерзение физической черты человека Ерофеев находит метафизическое объяснение. Не только метафизическое — но и героическое.

Проще всего показать это в сравнении. Петрушевская, скажем, вводит в образ (даже более того — она строит образ именно в этом плане!) низменные элементы безоглядно, как нечто естественное, и тем отнимает глубину, возвышенность и порыв даже у высоких чувств и движений души (читатель может даже заподозрить, что она с ними не справляется). Веничка же, твердо помня о наличии

у человека трех сторон («Ведь в человеке не одна только физическая сторона; в нем и духовная сторона есть, и есть — больше того — есть сторона мистическая, сверхдуховная сторона») и твердо помня о неразрывном единстве этих трех сторон в человеке («Так вот, я каждую минуту ждал, что меня, посреди площади, начнет тошнить со всех трех сторон»), самые низменные элементы вводит в образ как наполненные метафизическим смыслом — и в результате образ, полный, казалось бы, низменных элементов, строится в высоком плане. А низменные элементы подаются не как естественное, но — требующее жалости и снисхождения (или — восхищения и уважения, как в случае с «дурным запахом» изо рта Василия Розанова), требующее любви и причастности, то есть не разрушающее, но будто впервые создающее трепетный и беззащитный человеческий образ, только и делающий этот образ человеческим. Низменные элементы не становятся у Вени агрессивными, не стремятся захватить главенствующее положение, объявив все остальное второстепенным и производным. Нет, они — совсем не главное, что есть в человеке, но они — то, что делает человека сокрушенным, унижая его, а человек, сокрушенный и униженный, сознающий и принимающий свое унижение, — и есть, наконец, человек (который не «звучит гордо» и в которого нельзя запихнуть разом «тебя, меня, Наполеона и Магомета» — он и сам-то в себе еле-еле помещается). Это «низменное» не отменяет «возвышенное», но лишает его возможности заноситься. (Излюбленный, кстати, прием Ф. М. Достоевского. Вообще, совершенно по-ерофеевски звучит у последнего описание отношения простолудина к питью водки, особенно когда из дальнейшего становится ясно, что здесь проведена явственная параллель с отношением его к спасению души: «Попросите простолудина что-нибудь для вас сделать, и он вам, если может и хочет, услужит старательно и радушно; но попросите его сходить за водочкой — и обыкновенное спокойное радушие переходит вдруг в какую-то торопливую, радостную услужливость, почти в родственную о вас заботливость. Идущий за водкой, — хотя будете пить только вы, а не он, и он знает это заранее, — все равно ощущает как бы некоторую часть вашего будущего удовлетворения...»)

«Все переменялось у нас, — рассказывает Веничка Розанову, — ото «всего» не осталось ни слова, ни вздоха. Все балаганные паяцы, мистики, горлопаны, фокусники, невротики, звездочеты — все как-то поразбежались по заграницам еще до твоей кончины. Или, уже после твоей кончины, у себя дома в России поперемерли-поперевешались. И, наверное, слава Богу, остались только простые, честные и работающие. Говна нет, и не пахнет им, остались только брильянты и изумруды. Я один только — пахну... Ну, еще несколько отщепенцев — пахнут...» Так, в мире «брильянтов» и «изумрудов» запах «говна» оказывается отличительным признаком человека. Вени не переставляет акценты — он все смещает, переворачивает «на фиг наоборот». Самым ценным в человеке оказывается то, чего человек должен был, обязан был (да и — есть!) в себе стыдиться. Считалось хорошо, когда человек — такой, как все, только лучше, удачливее, счастливее. А у Вени — хорошо, когда человек не такой, как все, и при этом — гораздо хуже, неудачливее, несчастнее. То есть опять-таки не то чтобы хорошо, но только тогда он, собственно говоря, и человек. «Выше всего в человеке ценить непоправимость», — записано в Вениной книжке.

«Жертва Богу — дух сокрушен».

Но вернемся к мифу, а вернее, к тому, зачем он понадобился столь настоятельно современному миру. Вообще-то на то, что мир вывихнут, обратил внимание еще принц Гамлет. Но постепенно вывихнутость мира стала восприниматься как его нормальное состояние. Еще недавно нас запальчиво уверяли, совсем как либеральный князь Ш. в романе «Идиот» Достоевского, что преступлений было и раньше не меньше, чем теперь. Но дело не в количестве преступлений. «Они в полном неведении, — сетовал Веничка, — «чудовищное неведение Эдипа», только совсем наоборот. Эдип прирезал отца и женился на матери по неведению, он не знал, что это его отец и его мать, он не стал бы этого делать, если бы знал. А у них — нет, у них не так. Они женятся на матерях и режут отцов, не ведая, что это, по меньшей мере, некрасиво». Сейчас он уже мог бы констатировать, что для весьма многих красота именно в том и состоит, чтобы зарезать отца и жениться на матери.

Вывихнутый мир возникает как следствие опустошения слов (заповедь, закон — это ведь слово), деградации слов. Герой «Вальпургиевой ночи...» потрясающе демонстрирует эту деградацию на примере русских пословиц: «Прежде, когда

посреди разговора наступала внезапная тишина, — русский мужик говорил обычно: «Тихий ангел пролетел»... А теперь в этом же случае: «Где-то милиционер издох!..» «Гром не прогремит, мужик не перекрестится» — вот как было раньше. А сейчас: «Пока жареный петух в жопу не клюнет». ...Или, вот еще: ведь как было трогательно: «Для милого семь верст — не околица». А слушай, как теперь: «Для бешеного кобеля — сто километров не круг»... Так вот, против того, чтобы слова были «только слова», и пытаются бороться и миф, и Веничка, который, при всей своей ненависти к подвигам, все же произнес: «И тогда я понял, где корыто и свиньи, а где терновый венец, и гвозди, и мука. И если придется, я защищу все это, как сумею». «Ерофеев никак не мог и не хотел воплощаться, — пишет Михаил Эпштейн. — Он себя разрушал, скорее всего, сознательно. Он разрушал себя как автора — и это отзывалось в погибающем персонаже. Он разрушал себя как персонажа — и это отзывалось в погибающем авторе. Он закончил поэму о себе: «Они вонзили мне шило в самое горло... С тех пор я не приходил в сознание и никогда не приду». Если бы не легкость Вениного саморазрушения, как посмел бы он так пророчить о себе?» Так вот, здесь дело не в Вениной безалаберности. Просто если он хотел и брался восстановить полновесность слова до того первоначального Слова, которым творился мир, нужно было прожить и выжить свою поэму — до «шила в горле», до «опухоли на ране». Это не пророчество и не предсказание, это — творение. Просто он знал, что хотел защитить, и защищал это, как умел. Он слишком знал, что в мире нет ничего шуточного, чтобы накликать на себя такое случайно или по безалаберности. «Спаси меня Боже, ибо воды дошли до души моей».

Розанов явился Вене как спаситель. То есть... но, впрочем, лучше он сам скажет: «Нет, я не о том, я не о себе, у меня-то все началось давно, и не с Василия Розанова, он только «распалил во мне надежду». У меня все началось лет десять до того, все влитое в меня с отроческих лет плескалось внутри меня, как помой, переполняло чрево и душу, и просилось вон — оставалось прибечь к самому проверенному из средств: избавлять все это посредством двух пальцев. Одним из этих пальцев стал Новый Завет, а другим — российская поэзия, то есть вся русская поэзия от Гаврилы Державина до Марины (Марины, пишущей «Беда» с большой буквы).

Мне стало легче. Но долго после этого я был расслаблен и бледен. Высшие функции мозга затухали оттого, что деятельно был возбужден один только кусочек мозга — рвотный центр... Нужно было что-то укрепляющее, и вот этот нумизмат меня укрепил — в тот день, когда я был расслаблен и бледен сверх всяких пределов.

Он исполнил функцию боснийского студента, всадившего пулю в эрцгерцога Франца-Фердинанда. До него было скопление причин, но оно так и осталось бы скоплением причин. С него, собственно, не началось ничего, все только разрешилось, но без него, убийцы эрцгерцога, собственно, и ничего бы не началось. Если бы он теперь спросил меня: — Ты чувствуешь, как твоя поганая душа понемногу теитезируется? Я ответил бы: — Чувствую. Теитезируется.

И ответил бы иначе, чем еще позавчера бы ответил».

Здесь, собственно, Вени описывает становление своей творческой системы. Сначала устанавливаются «зеркала» — в отражениях которых будет осмысляться мир. Новый Завет и русская культура XIX века — то, что должно высветить смысл происходящего, смысл, который не виден и невоспринимаем изнутри описываемой системы (плескавшейся внутри Вени, как помой), смысл, которого там и нет, если смотреть изнутри. Розанов дает стиль, то есть точку, фокус. Он указывает пальцем, где Вене нужно встать. Он показывает, где встать, — своим примером. Ибо где могут быть собраны эти несходящиеся лучи? Только в личности. Собравшая их в себе личность воспламеняется и сгорает — если действительно соединила их в себе, как в фокусе.

Поэтому все наши мифы — о сгоревших. Они приняли на себя первый удар, чтобы мы могли видеть и не сгорать. Они все были философами — ибо истинные философские камни лишь те, что ворочаются у вас в печенках, не давая вам ни на миг отвлекаться от постижения заключенной в них мудрости. Все остальные рекомендуется сразу выбрасывать, предварительно оглядевшись — чтобы не попасть кому-нибудь по голове.

Может показаться, что не очень-то они, эти философы, нам теперь и нужны, не так-то и важны. Они, конечно, не свет и воскресение, нет. Они лишь заслон от жала тьмы и смерти. Потому что они искали в поистине крошечной тьме. И

не теряли мужества. Не важно, в каких формах оно проявлялось. Иногда, чтобы быть малодушным, нужно больше мужества, чем для того, чтобы быть бравым и отважным. Ибо лишь Бог видит страх отважного. Так же как и мужество малодушного. Нужно большое мужество, чтобы не казаться перед людьми, а быть пред Богом.

А теперь о «противоиронии». Прием, постоянно используемый Веничкой для освоения двух своих «зеркал», двух систем, сделавших для него возможным осмысление мира, — тот прием, что и в примере, который приводит М. Эпштейн для иллюстрации «противоиронии» (насчет сравнения стигматов святой Терезы с розовым крепким за рупь тридцать семь), древен, и называется он — травестия. Ирония — инструмент разрушения слова, опустошения его. Она заставляет слово заключать в себя смысл «антиномичный», то есть «свинский» (в соответствии с Вениным словоупотреблением). Травестия — переодевание. Она не разрушает эстетической или любой другой ценности задеваемого ею слова или вещи. Она лишь предлагает им сменить «хитон» и «гиматий» на плащ и майку. Она приближает их к нам.

Иногда травестия в Вениной поэме очевидна, и тогда не так поражающая («Раздели со мной трапезу, Господи!» — это ведь он выпить Ему предлагает!). А из каких компонентов должен был состоять, к примеру, коктейль «Звезда Вифлеема»? Или «Иорданские струи»? Или вот его «белокрылая дьяволица», которой, как Христу, говорят: «Вот он, во гробе. И воскреси, если сможешь». И которую он все хочет одеть в виссон, а об этом вот что сказано в Откровении: «...ибо наступил брак Агнца, и жена Его приготовила себя. И дано было ей облечься в виссон чистый и светлый; виссон же есть праведность святых» (Откр. 19: 7 — 8).

Нам этот прием, его цель и способ действия более понятны, когда он работает с русской историей и литературой. Она была — окаменевшая, вся в памятниках. Дети, видя эти портреты в школьных классах, так и думали, что родился Пушкин, творил, умер, после него родился Лермонтов, творил, умер, после него родился Гоголь, творил, умер, и т. д. Вениа заставляет нас увидеть людей («Модест Мусоргский, весь томный, весь небритый», «Николай Римский-Корсаков с цилиндром на отлете» и «похмелиться не дает», и т. д.), а памятниками оставляет лишь «классиков марксизма» — ибо он-то хорошо понимает, что памятник — это не жизнь, это смерть после смерти. Вениа так пересказывает сюжет поэмы А. Блока «Соловьиный сад»: «Там в центре поэмы, если, конечно, отбросить в сторону все эти благоуханные плеча и неозаренные туманы, и розовые башни в дымных ризах, там в центре поэмы лирический персонаж, уволенный с работы за пьянку, блядки и прогулы», — что ее читают у него монтажники ПТУСа. А в наших родных школах ее не читали и любознательные десятиклассники. Литература у нас была в памятниках, а Бог — в музеях. Было необходимо вывести и Бога и литературу на улицу, более того — привести их в петушкинскую электричку. «Не смех со слезами, но утробное ржание с тихим всхлипыванием в подушку, трагедия с фарсом, музыку со сверхпрозаизмом, и так, чтоб это было исподтишка и неприметно. Все жанры слить в один, от рондо до пародии, на меньшее я не иду». Как окрестить этот Веничкин коктейль? Может быть, жизнь?

И последнее — о названии тома: «Оставьте мою душу в покое». Может быть, он и хотел, чтобы его оставили в покое, но нас-то он в покое оставлять не собирался. Он как-то обмолвился: «Но ему-то надо привлечь 2 — 3 — 8 сердец, а мне-то надо 20 — 30 — 80 сердец. Вот отсюда разница». Он ставил себе воспитательные задачи: «Понемногу суживать тот круг вещей, над которым позволительно смеяться». Он ценил свои достижения: «А вот еще одна моя заслуга: я приучил их ценить в людях еще что-то сверх жизнеспособности». Даже пьянство для него было дидактическим: «И еще раз о том, что тяжелое похмелье обучает гуманности, т. е. неспособность ударить во всех отношениях, и неспособность ответить на удар». И именно это его качество — невозможность оставить в покое души человеческие, из опасения, что утонут они в этом покое, как в трясине, — блистательно доказывает его принадлежность великой русской литературе.

«О мне толкуют сидящие у ворот, и поют в песнях пьющие вино. А я с молитвою моею к Тебе, Господи; во время благоугодное, Боже, по великой благости Твоей, услышь меня в истине спасения Твоего; извлеки меня из тины, чтобы не погрязнуть мне; да избавлюсь от ненавидящих меня и от глубоких вод... Увидят это страждущие и возрадуются. И оживет сердце ваше, ищущие Бога».

Татьяна КАСАТКИНА.