

# Невозможность

10.53953/08696365\_2025\_191\_1\_311

## Проигравшие

Увидел в ленте фотографию молодого Ремарка в форме (Дима Пиликин запостили вместе с фрагментом биографии) и задумался об общезвестном: Ремарк ведь собственно на фронте пробыл всего ничего — полтора месяца. В ноябре 1916-го он был призван в армию, 17 июня 1917-го направлен на Западный фронт и уже 31 июля был ранен осколками гранаты. После чего непосредственно на театр боевых действий он уже не возвращался. Остаток войны провел в госпитале, дослуживал в запасном пехотном батальоне, дислоцированном в Оsnабрюке (где до того учился в католической учительской семинарии).

Но ведь примерно такая же военная биография и у Хемингуэя. В январе 1918 года он завербовался водителем в Красный Крест для службы на итальянском фронте. В июне он наконец добрался до Италии, и уже 8 июля был тяжело ранен. После чего провел шесть месяцев в больнице и в январе 1919-го вернулся в Соединенные Штаты.

Хемингуэй и Ремарк написали два главных романа о Первой мировой, которые при всем своем сюжетном несходстве необычайно похожи в настроениях, оценках и вообще том, что на старинном языке называлось «мировоззренческой позицией» авторов. Очевидно, что на войне им открывается нечто главное. Нечто, что полностью изменяет их жизнь (и благодаря чему они, собственно, и становятся теми, кем они стали). Однако что значит «на войне»? В обоих случаях — биографически — речь идет о коротком миге заглядывания в бездну. Все свершается практически мгновенно и по одному и тому же сценарию: герой отправляется на фронт, долго добирается до позиций, добравшись, только-только начинает догадываться о том, что такое война на самом деле, и как раз в этот момент получает серьезное ранение (то есть как бы проходит на волосок от смерти — почти умирает). И на этом, собственно, все.

То есть речь идет именно о заглядывании, приоткрытии завесы, единичном опыте. И это, конечно, очень любопытно (причем в смысле самом простом и поверхностном). Потому что — что могли понять в происходящем эти два мальчика, почти ребенка (обоим по девятнадцать лет), которые никакой жизни до войны толком-то и не знали?

Да, конечно, с одной стороны, война как таковая с древнейших времен является средством инициации — вполне конвенциональным способом превращения мальчика в мужчину. Но в данном случае речь все-таки идет не о приграничном инциденте и не о «дружественном набеге» на соседнюю деревню. А о самом главном событии всей новейшей европейской истории. Событии, в результате которого мир изменится практически полностью. Причем — весь мир. Мир как таковой. И одновременно о самой чудовищной войне в европейской истории — войне, на которой окончательно и бесповоротно изменилось представление о самой войне (и в этом смысле Вторая мировая — несмотря на все ее людские потери и политические последствия — лишь производное от Первой).

Насколько вообще подобного рода опыт эквивалентен самой этой войне (длившейся, как известно, четыре года, и состоявшей как из затяжных позиционных стояний, так и из серии крупных сражений с применением самых новых видов оружия, вплоть до тотальных газовых атак)? Очевидно, что опыт человека, прошедшего всю войну (не раз раненого, не раз возвращавшегося в строй, переводящегося с места на место, из части в часть, наблюдающего — параллельно с военными действиями — и те колоссальные изменения, которые проходят в «окружающем мире», эпизоды братания, революции, крушение старых и возникновения новых государств) будет совершенно иным. При этом в основе его будет лежать не «единичный опыт», а своего рода «вечное возвращение», дурная бесконечность происходящего (внутри которой никакие перемены ни на что сущностное, очевидно, не способны оказать влияние). Что бы ни происходило (как на самой войне, так и за ее пределами), повседневная жизнь будет все той же: рытье окопов, смерти окружающих, проблемы с боеприпасами и т.д. (список легко продолжить).

И вот что здесь мне кажется любопытным: притом что такого рода ветеранов (прошедших всю войну, неоднократно раненных и т.п.) наберется достаточно большое количество, да и книг, написанных ими после войны, так же не так уж и мало, ни одного «великого романа» (общепризнанно великого) среди них нет. И это, по всей видимости, как раз не случайность, а — следствие этой самой разницы в опыте. То есть разницы между заглядыванием в бездну и пребыванием в ней.

Единственной более или менее соотносимой по значимости с романами Ремарка и Хемингуэя книгой является «В стальных грозах» Юнгера. И это, конечно, тоже своего рода — подтверждение. Потому что «В стальных грозах» все же не роман, а беллетристизированный военный дневник. Написанный с предельной степенью отстранения от происходящего. Вне всяких оценок, вне рассуждений (все рассуждения будут вынесены в следующую книгу Юнгера — «Борьба как внутреннее переживание», и обретут полноту уже в «Рабочем» — вообще не художественном, а философском тексте).

С точки зрения «противоположности» опыта Юнгер — практически идеальный пример. На фронте с декабря 1914-го по ноябрь 1918-го. Участник сражений при Сомме и Лангенмарке, битвы при Камбре и позиционной войны. Четырнадцать раз ранен, причем трижды тяжело (сквозное ранение головы, сквозные ранения левой и правой сторон груди). Прошел путь от рядового до командующего ротой. Имеет ряд боевых наград (в числе которых ордена «Pour le Mérite» — высшая военная награда Германии на момент Первой мировой).

И в «Стальных грозах» мы видим совершенно отличное от ремарковского и хемингуэевского описание этого опыта. Не единичность, а повторяемость. Не вовлеченность, а отстраненность. Не подчиненность «сюжету», а принципиальная «бессюжетность». Внутри вечного повторения человек (не расставшийся с собственным человеческим содержанием) возможен лишь в качестве отстраненного наблюдателя и одновременно работника. Юнгер именно работник войны, делающий данное ему дело и не оценивающий, а лишь наблюдающий за сменой бесконечно повторяющихся однообразных элементов реальности. История героя (или героев) «На Западном фронте» — это именно история: некое разовое единство, имеющее (буквально по Аристотелю) начало, середину и конец и подчиненное единству действия. Их вовлеченность в нее и дает в результате ту форму существования, через которую мы видим про-

исходящее: конечность личного «я», насильственным образом втянутого в историческое событие, проходящего через высшую форму видения и понимания и погибающего в finale. История героя в «стальных грозах» вообще не история в привычном смысле этого слова. И начало, и конец в ней абсолютно условны (или, точнее, формально определены внешними обстоятельствами). Как такового «развития действия» нет. Сквозных персонажей (кроме собственно рассказчика) нет. И (что самое удивительное) нет и «взросления» этого «я» (от лица которого ведется рассказ).

Нужно ли здесь говорить о прямой противоположности отношения к самой основной героине повествования? Для Ремарка и Хемингуэя война — некое отклонение от нормы, перверсия, то, чего не должно быть, то, чей опыт негативен по определению, то, что противостоит культуре и человечности как таковыми. Для Юнгера война — высшая форма проявления духа в реальности (и одновременно — высшая форма реализации культуры). Считается даже, что в своих книгах он дает лучшее описание «метафизики войны». Однако собственно в «Грозах» никакой метафизики нет вообще. (В самом начале книги он практически декларативно заявляет о том, что на войне солдата ожидают не опасности, а грязь и работа, и вообще главной опасностью в окопе является вовсе не смерть, а скука.) Это уже позднее — в «Борьбе как внутреннем переживании» — он пропоет подлинный гимн мужеству. И провозгласит максиму «Никто не погиб зря» (поскольку «борьба является не уничтожением, а мужской формой зачатия... не сражается зря даже тот, кто борется за что-то ошибочное»). Война ведется не ради победы, а ради будущего. Будущее рождается именно в борьбе. Именно как результат борьбы «победителя» и «побежденного». И в этом смысле совершенно не важно кто из них кто, ведь «будущее есть их общее произведение». Однако понять (и прочувствовать на собственном опыте) эти высокие цели дано не каждому. Простой человек (буржуа, «бюргер») видит лишь внешнюю сторону войны.

Последний абзац книги является как бы развернутым прояснением ее названия и одновременно своего рода суммой ее содержания: «Все цели преходящи, только движениеечно, и оно беспрерывно порождает великолепные и суровые спектакли. Суметь погрузиться в его возвышенную бесцельность как в художественное произведение или как в звездное небо — это позволено только немногим. Но кто на этой войне испытал только отрицание, только собственное страдание, но не подтверждение, не более высокое движение, тот пережил эту войну как раб. У него не было внутреннего переживания, а только внешнее».

\* \* \*

И «Грозы», и «Борьба», как было уже сказано, являются совершенно уникальными произведениями, отличными не только от «военных романов» представителей так называемого потерянного поколения (к которому Юнгер, естественно, не относится, поскольку в задаваемой им перспективе его поколение не просто не потерянное, наоборот — «найденное»: реализованное, нашедшее себя), но и среди «солдатских мемуаров» людей, имевших сходный с ним опыт. И если «В окопах Сталинграда» (книге в какой-то мере — пусть и на очень сниженном уровне — повторяющей «В стальных грозах») породит целое направление (получившее в советском литературоведении название «лейтенантская

проза»), «Грозам» ни среди проигравших, ни среди победителей не следует никто (я сейчас, естественно, имею в виду «никто» на хотя бы минимально приемлемом художественном уровне).

Это отсутствие параллелей заставляет, кстати, задуматься и о такой странной вещи: почему нет ни одной русской книги о Первой мировой, хотя бы приблизительно сопоставимой по значимости с теми же романами Хемингуэя, Ремарка или недороманом Юнгера (при всей их описанной выше разности)? На первый взгляд, ответ здесь довольно прост: опыт революции и Гражданской войны заслоняет опыт, полученный в Первую мировую. Но этот поверхностный ответ не объясняет ничего. И в первую очередь главного: почему этот (хронологически более поздний, но сущностно, очевидно, менее важный) опыт оказывается сильнее. Возможный ответ заключается здесь в хайдеггеровской идее заставленности (не противостоящей истине как несокрытому, а за-ставляющей ее, скрывающей ее от глаз). Речь, напомню, идет о противостоянии истины (*алетейи*) и *Лете* (забвения), в котором псевдос не противо-стоит, но за-ставляет (подобно ширме, скрывающей нечто находящееся за ней). Опыт гражданской, бесспорно, бесчеловечен. Но это, если так можно выразиться, человеческая бесчеловечность (возникающая в качестве своеобразной реакции на над-человеческую бесчеловечность Первой мировой). Гражданская — война, в которой (как в XIX веке) человеку противостоит другой человек (человек других убеждений, другой внутренней конструкции), а не некая бездушная машина, борьба с которой бессмысленна. Возможно, именно поэтому русская история первой половины XX века и является (игнорирующими опыт Первой мировой) продолжением XIX века. И возможно, именно поэтому она столь трагична. Сознание еще пребывало в иллюзии прошлого века (или, точнее, — в продолжении этой иллюзии). Хотя в реальности работали уже совершенно другие механизмы, видеть которые человек отказывался. Возможно, поэтому им и удавалось столь долгое время пребывать в сокрытии (для некоторых же они пребывают там и по сей день). Рационализм, идея техники, идея прогресса — все это конституирующие идеи прошлого (XIX) века, продолжающиеся в русской истории почти на полвека. И только опыт Второй мировой (являющейся, по сути, повторением, римейком первой) позволяет в какой-то мере, пусть с запозданием, но все же — преодолеть этот странный разрыв. Хотя, с другой стороны, что значит это «преодоление»? Не является ли оно всего лишь отклонением от той дороги, по которой шло человечество фактически с начала собственной истории? (Недаром же именно после Второй мировой впервые возникает мысль о самой дальнейшей невозможности истории.)

Любопытно здесь, кстати, и то, что вся литература о войне — по своему основному исходному признаку — делится на литературу «выигравших» и литературу «проигравших». И Гражданская война здесь не исключение. Так вот, любопытно, что вся значительная (и главное — выжившая) литература о Гражданской войне в России — именно литература проигравших. Начиная от «Хождения по мукам» и «Октябрьских дней» и заканчивая «Днями Турбиных» и «Бегом». Литература выигравших не переживает проверку временем. И дело не в политической конъюнктуре. А именно в человеческой и художественной составляющих. Сложно представить себе человека, который читал бы сейчас фурмановского «Чапаева» или «Железный поток» не по pragmatischen соображениям, а ради наслаждения текстом. Вероятно, все же пресловутый «принцип удовольствия» гораздо сильнее связан с общей установкой на позна-

ние мира (необходимой для выживания вида), чем нам это кажется. Впрочем, возможно, причина и в другом. Происходящее в 1930-х делает проигравшими всех. И тех, кто чувствовал себя выигравшими в 1917-м, и тех, кто чувствовал себя выигравшими в 1920-х. И левых и правых, и новых и старых. Платонов по факту такой же проигравший, как и Бунин, как и Булгаков, как и настоящий автор «Тихого Дона» (да и сами герои «Тихого Дона» в реальной исторической перспективе, даже вне вопроса об авторстве, очевидно — проигравшие).

## Башня

В 1934 году Мережковский задумывает книгу о Данте. Писать ее ему представляется необходимым именно на родине поэта. И для того чтобы перебраться в Италию, он начинает искать встречи с Муссолини. Вскоре (4 декабря 1934 года) такая встреча действительно состоится. При этом Мережковский получает у Муссолини довольно теплый прием. Фигура Данте для итальянских фашистов весьма значима. Мережковский получает приглашение в Италию и обещание помочь с изданием книги.

В 1936 году, в связи с победой социалистов на выборах во Франции, Мережковский начинает обдумывать возможность окончательного переезда в Италию, для чего ищет новой встречи с Муссолини. В письмах того времени он не называет его иначе как Вождь или Цезарь. И вообще очевидно, что он возлагает на Дуче огромные надежды. Причем не только личного характера.

Вторая встреча состоится в мае 1936-го. Муссолини опять любезен, правда времени у него немного, но он обещает Мережковскому еще одну встречу и более предметный разговор.

Мережковский настаивает на том, что он хотел бы говорить с Муссолини именно о Данте. Что у него много вопросов, на которые может ответить только он — Муссолини. На что Муссолини предлагает ему задать свои вопросы письменно, только предупреждает, что их должно быть «не слишком много» и они должны быть «не слишком трудные».

В ожидании обещанного разговора Мережковский действительно пишет Дуче письмо, в котором задает три вопроса («не слишком много»). Что же касается их трудности, то тут возникают некоторые проблемы. Во-первых, эти вопросы, очевидно, не вопросы «о Данте», а «вопросы к Данте». И во-вторых, ответы на них (с учетом того, что они будут опубликованы Мережковским в будущей книге) предполагают публичное оглашение некого плана действий по установлению нового мирового порядка, в котором Италии и Муссолини отводится главная роль.

Собственно, письмо начинается с установления знака равенства между Данте и Муссолини, позволяющего задавать подобного рода вопросы: «Я приехал, чтобы собрать материалы о Данте, — пишет, обращаясь к Дуче, Мережковский, — и лучшее из всего, что я нашел о Данте, самое истинное и живое, это — Вы... Между Вами и Данте есть изначальная гармония. Ваши два существа обладают первичной и безграничной гениальностью. Ваш союз в вечности предначертан. Муссолини в размышлении, в рассуждении — это Данте; Данте в действии — это Муссолини».

Установив таким образом знак равенства, Мережковский переходит к вопросам. Первый из которых (я, естественно, сильно сокращаю, но письмо вот

уже двадцать лет как опубликовано, и каждый при желании может прочитать его в интернете) касается борьбы с красной угрозой: «Вы спасли Италию от коммунизма, и это один из поступков, что принесет Вам бессмертную славу. Но можно ли считать это спасение окончательным? Учитывая, что коммунизм интернационален, всемирен по самой своей природе, можно ли спасти одну нацию, оставив все остальные народы на произвол судьбы?»

Второй — относительно предполагаемой будущей войны и объединения Европы в новую Римскую империю: «“Pax Universalis”, — кажется ли он Вам утопией или реальной возможностью? Уже дважды Рим спасал мир: первый раз в начале нашей эры, второй раз во время вторжения варваров. Не предначертано ли ему в наши дни спасти мир в третий раз?»

И наконец, третий, относительно союза Государства и Церкви — «“Орла” с “Крестом”», — требующий объяснения заключенного Римом конкордата с Ватиканом.

Как пишет опубликовавшая это письмо Мережковского Винокурова: «Письмо... показывает, каковой Мережковскому представлялась его собственная роль при дворе диктатора — роль ближайшего советника, умело направляющего “Цезаря” по нужному пути»<sup>1</sup>.

Ответы, данные ему Муссолини, Мережковский описывает в статье «Встречи с Муссолини», опубликованной в газете «Иллюстрированная Россия»:

Выставил нижнюю челюсть вперед (совсем как Данте, подумал я...); выпучил большие-большие глаза (совсем как у Данте, подумал я...) и как будто тихим, глубоким, издалека доносящимся, а на самом деле громким, всю исполнинскую, пустую залу Венецианского дворца наполняющим, голосом проговорил:

— Я не могу вам ничего ответить на ваши вопросы...

И замолчал, отвернувшись от меня с таким видом, как будто беседа наша кончена и я могу уходить. Чтобы этого не делать, я спросил:

— Почему не можете?

— Потому что на вопросы Данте не мне отвечать<sup>2</sup>.

Сама эта сцена (равно как и ее описание — выпучил глаза, совсем как Данте) выглядит ужасно комично. Однако Мережковский серьезен. Более того, в самом этом ответе он видит особое величие Дуче: «...вглядевшись в прямо установленные на меня глаза... я увидел... что он сказал мне правду; и что, не отвечая на вопросы, он ответил так, как только и можно было ответить», — и что это означает, что Дуче, во-первых, прост, во-вторых, добр и в-третьих, смиренен. И что именно в этом заключается величие их обоих — Данте и Муссолини. И что он — Мережковский — в этом разговоре «что-то узнал о Данте, чего нельзя было узнать иначе».

Конечно, отчасти этот несостоявшийся разговор Мережковского с Муссолини о судьбах мира напоминает несостоявшийся же разговор Пастернака со Сталиным, когда Сталин звонит, чтобы спросить о Мандельштаме, а Пастернак отвечает: «“Почему мы все говорим о Мандельштаме и Мандельштаме, я

1 Винокурова И.Е. Мережковский и Муссолини: к истории взаимоотношений // Вопросы литературы. 2001. № 2 (<https://voplit.ru/article/merezhkovskij-i-mussolini-k-istorii-vzaimootnoshenij/>).

2 Мережковский Д.С. Встречи с Муссолини // Иллюстрированная Россия. 1937. № 8 (13 февраля). С. 3.

так давно хотел с вами поговорить". — "О чём?" — "О жизни и смерти". Сталин повесил трубку» (А. Ахматова. «Листки из дневника». 8 июля 1963 года). Но это, так сказать — в общей перспективе. А буквально... я, когда в свое время прочитал это письмо Мережковского (и сопровождающую его статью Винокуровой), никак не мог вспомнить, что же это мне напоминает. А тут стал перечитывать «Козлиную песнь» и вдруг увидел: да это же Тентёлкин! (Только человек с такой плохой памятью, как у меня, мог забыть столь буквальное совпадение.)

...Тентёлкин... углубился в бессмысленнейшее и ненужнейшее занятие. Он писал трактат о каком-то неизвестном поэте... <...> Никто не знал, как Тентёлкин жаждал возрождения. <...> При слове «императорский» нечто поэтическое просыпалось в Тентёлкине. Казалось ему — он видит, как Авереску в золотом мундире едет к Муссолини, как они совещаются о поглощении югославского государства, об образовании взлетающей вновь Римской империи. Муссолини идет на Париж и завоевывает Галлию. Испания и Португалия добровольно присоединяются к Риму. В Риме заседает Академия по отысканию наречия, могущего служить общим языком для вновь созданной империи, и среди академиков — он, Тентёлкин. <...> Он вставал, застегивал желтый китайский халат, купленный на барахолке, наливал в стакан холодного черного чая, размешивал оловянной ложечкой, доставал с полки томик Парни и начинал сличать его с Пушкиным.

Окно раскрывалось, серебристый вечер рябил, и казалось Тентёлкину: высокая, высокая башня, город спит, он, Тентёлкин, бодрствует. «Башня — это культура, — размышлял он, — на вершине культуры — стою я»<sup>3</sup>.

Вопроса о том, кого в ком мы здесь узнаем, даже не стоит: роман был написан в 1927—1928 годах, Мережковский с Муссолини в первый раз встречается в 1934-м. То есть никакой речи о том, что Мережковский может быть одним из прототипов этого персонажа, идти не может. Только наоборот. Жизнь повторяет написанное. Причем повторяет в самой гротескной форме. Там, где в романе все сказанное не более чем случайная греза и незначительный эпизод, в жизни оно приобретает характер чуть ли не личной трагедии.

Муссолини, конечно, в 1936 году не собирался ни в крестовый поход против мирового коммунизма, ни объединять мир под сенью римского орла. И вообще при встрече деликатно намекнул Мережковскому о том, что Италия имеет более чем скромные вооруженные силы, которые «несопоставимы по мощи не только с Красной армией, но даже и с армиями Франции и Германии» (Ю. Зобнин. «Мережковский»). Когда же последний не пожелал унаться и в разного рода публичных выступлениях продолжал намекать на то, что за молчанием Дуче кроется нечто большее, тот через министра культуры посоветовал ему «вести себя потише» (там же). Мережковский, естественно, оскорбился и мгновенно признал в Муссолини не исполнена духа, а обыкновенного фигляра и пошляка. Но было поздно. В среде русской эмиграции к тому времени уже сложилось определенное мнение. Что в конечном итоге и обернулось всем известными эпизодами: к началу войны кому-то уже начинает слышаться, как Мережковский выступает по радио и сравнивает Гитлера с Жанной д'Арк, кто-то просто утверждает, что он «как всем известно» приветствует на-

3 Вагинов К. Козлиная песнь: Романы / Вступ. статья Т.Л. Никольской; примеч. Т.Л. Никольской и В.Э. Эрля. М.: Современник, 1991. С. 15—16.

падение Германии на СССР. И хотя (как утверждает тот же Зобнин) ни о каком бойкоте со стороны эмиграции говорить нельзя, факты говорят сами за себя: последние месяцы перед смертью (что в Биаррице, что в Париже) он и Гиппиус проводят практически в одиночестве. Отпевание происходит «при почти пустой церкви», и когда приходит время ехать на кладбище, выясняется, что практически никто «не может».

Впрочем, Вагинов умер вообще в 1934-м. И как-то там последнее время у него тоже все было абсолютно безрадостно. Да и дальше — после смерти — арест родителей, пропажа последнего романа. Практически полное забвение на пятьдесят лет. В общем — не знаю. Сядешь вроде записать пару слов о каком-то забавном эпизоде, а получается... То ли так на меня эта эпидемия и локдаун действуют. То ли это сезонная депрессия. Не знаю. Впрочем, если от всего этого как-то все же отрешиться и взглянуть наивным взглядом — вне всего этого мрачного исторического контекста. Ведь это же действительно забавно: «...и казалось Тентёлкину: высокая, высокая башня, город спит, он, Тентёлкин, бодрствует. «Башня — это культура, — размышлял он, — на вершине культуры — стою я!». Ведь правда, вылитый же Мережковский.

## «Антигона»

Разговаривал на днях с Настей про бунинскую «Антигону». Вернее, как — разговаривал? Переписывались в вотсапе (от этого и неудовлетворенность).

Говорит: «Прослушала в машине “Антигону” и поняла, что она не столько про любовь, сколько про деньги». И на мое робкое: «Думаю, что “Антигона”, как и почти все у Бунина, о невозможности», — вполне закономерно: «А что тут такого невозможного? Просто герой делает выбор. В пользу денег. И конформизма. Он ведь сначала представляет себе романтическую схему “жених-тьба на безденежной красавице”, а потом говорит себе: “Ну и чепуха в голову лезет!”». «Но ведь это герой же, не рассказ».

Проблема, как мне кажется, здесь не в том, что он от чего-то отказывается и что-то выбирает. А в том, что он даже не успевает понять, от чего он оказывается и что выбирает. В том, что все — слишком быстро. Он и понять ничего не успевает, как все уже заканчивается. И когда все уже закончено, он еще даже не успевает понять что. Она уезжает, а он остается. И это (как мы понимаем) уже навсегда.

То есть была какая-то возможность, какой-то проблеск, какое-то обещание, но человек... дело даже не в том, что «оказывается не готов» или «не понимает», а в том, что к этому нельзя оказаться готовым.

Самое страшное не то, что каждый получает то, чего он достоин. А то, что (из милосердия) человек получает то, что он на самом деле хочет. Он еще не начал с ней знакомиться, а уже думает, как (в случае «удачного исхода») с ней развязаться. И в результате «все так прекрасно складывается», что ему и не надо ничего придумывать, все как бы происходит само собой. Но вот когда это все уже произошло, и наступает тот момент, который... Если бы я был своей младшей дочерью, я бы здесь сказал, что дело в негативном сценарии, который он как бы заранее себе составляет. Или если бы я был Клином, я бы — естественно — вспомнил «Сталкера» и комнату, которая исполняет наши настоящие

желания. Причем исполняет так, что дальше остается только повеситься. И это все, конечно, верно. Но мне, на самом деле, нравится немного другой образ.

Это как встреча с божеством где-нибудь на сельской дороге. Когда ты мог бы спросить о чем угодно или попросить все, что хочешь. А спросил, который час (или далеко ли еще до...). И дело даже не в том, что уже ничего не исправить. А в том, что сама по себе эта встреча, она как бы настолько превосходит пределы всякого разумения, всякого твоего желания или вопроса, что — на самом деле — совершенно не важно, что ты там спросил. И неважно даже, не только что спросил, а и какой ответ получил на свой вопрос. Потому что, на самом деле, сколько бы ты ни готовился, спросишь все равно про то, который час.

Главная бунинская тема — проблеск. То есть какой-то миг, в который кажется, что все меняется (или что все становится понятным или что-то еще), но именно что — кажется. Потому что в реальности мы практически никогда не понимаем, с чем мы на самом деле сталкиваемся. Нечто вдруг становится понятным, но — что?

Что-то, что могло быть? Что было? Что было обещано?

На самом деле, единственное, что становится в тот момент понятным, это то, что вот этого (того, что могло быть, что было, что было обещано) уже никогда не будет. И что не будет даже не только самого вот этого, но и даже самого этого момента — момента этого понимания — тоже уже не будет. И что с этим теперь предстоит жить. И что единственное, что останется, это вот это воспоминание (не о том, что было, или вернее, не было, и даже неизвестно, могло ли быть), но воспоминание о том кратком миге, в котором эта невозможность вдруг предстала перед тобой во всей своей полноте.

По сути дела, любой бунинский рассказ ведется из этой точки. Из места, восхождением к которому он является. Потому что только она — только этот момент — и является важным и — как сказать? — подлинным?

«Под Арлем она вышла. — *C'est une camarguaise*, — почему-то очень грустно сказал, проводив ее глазами, мой сосед, мощный, как бык, провансальец, с черным в кровяных жилках румянцем».

«В коридоре, в плакаре, увидала его давнюю летнюю шинель, серую, на красной подкладке. Она сняла ее с вешалки, прижала к лицу и, прижимая, села на пол, вся дергаясь от рывков и вскрикивая, моля кого-то о пощаде».

Это, кажется, в «Спекторском» у Пастернака (я не очень хорошо помню текст) главный герой встречает в 1920-м девушку, с которой у него до революции был роман и с которой он расстался. Сейчас она стала революционеркой и партийным функционером. То есть сделала карьеру в этом прекрасном новом мире. У Бунина это (сама ситуация, сама возможность такого рода новой встречи) невозможно. Причем невозможно не потому, что Антигона не такая и не может оказаться девочкой из семьи народников, а потому что невозможность не предполагает никаких иных следующих возможностей. Ничто не может ни во что превратиться, обрести какое-то (пусть дурное, пусть глупое, плохое, но) продолжение. Мир (течение времени, жизни) как бы заканчивается в этот момент полностью и навсегда.

Что здесь кажется мне особенно важным? Именно вот это неумолимое течение времени и его конечность, подразумевающая неповторимость. Если бы что-то могло повториться (пусть даже когда-то и с кем-то), ничего не было бы потеряно. Однако новая спираль времени сулит лишь фальшивое повторение. Или, как сейчас говорят, фейк.

Да, в конце 1930-х Сталин уже вовсю строит в Советской России империю. Но это фальшивая, фейковая империя. С фальшивой аристократией («Знатные люди Страны Советов»).

В невозможности повторения скрывается и еще одна вещь (кажущаяся на первый взгляд чуть ли не противоположностью). Необратимость. То есть ситуация, в которой любая возможность возврата уже исчерпана. Причем исчерпана за счет именно ухода на следующий виток. Разница между Бунином и, скажем, тем же Мережковским именно в этом. В том, как течет внутри них время. Мережковский, практически до самой смерти увереный в том, что все еще можно поправить, что ничего еще не закончилось (отсюда его увлеченность Муссолини, отсюда же надежды на Францию, которая «как некогда, во времена Жанны д'Арк» и т.п., вплоть до приписываемого выступления по радио с поддержкой нападения Германии на СССР).

Бунин, естественно, из тех, кто не принимает произошедшие в России перемены. Но не принимает в каком смысле?

Я помню, когда я впервые, еще школьником, прочитал роман Аверченко «Подходцев и двое других», на меня сильное впечатление произвела его последняя сцена. Подходцев делает вид, что уезжает, прощается с друзьями, однако на самом деле с вокзала тайно возвращается домой и садится ждать. Эта его уверенность в том, что все наладится, все вернется к исходному, к тому, как было — в сочетании с датой, стоящей под последней строчкой романа (1917), — порождала во мне какое-то совершенно особое чувство. Литература как бы смешивалась с реальностью (или вернее: реальность вторглась в литературу и начинала ее править): 1917 год как дата означал, что нет, ничего не вернется, никто больше не встретится. Потому что просто самого этого мира, в котором могла бы произойти эта встреча, уже нет и не будет никогда (чтобы об этом ни думали герои романа).

Через несколько лет, перечитав роман, я даже записал: «Сегодня (быть может, у меня в жизни все так переменилось) все видится наоборот. 17-й всех уровняет в правах. Пропадут и миллионы, и гостиная, и семья. Нищие, бездомные, они обязательно встретятся где-нибудь в Одессе, Крыму. Все будет хорошо».

В «Антигоне», конечно, так же важна дата, стоящая — как заверяющая печать — под текстом рассказа. 1940. Канун войны (уже, на самом деле, начавшейся в Европе, но еще — парадоксальным образом — не осознаваемой). Этот канун как бы рифмуется с другой датой — временем действия рассказа. Русско-японская война (еще не Первая мировая, но уже ее преддверие). И это важный момент. Повторение. Практически буквальное.

Мир, который описывается в рассказе, только вступил на первый виток. И люди, населяющие его (и рассказ и мир), еще ничего не понимают. Не понимают, что прежней жизни уже не будет. Что планировать что бы то ни было уже бессмысленно. Что все, что они про себя думают и (как им кажется) понимают, уже отменено. Отменено полностью и безвозвратно. Мир уже изменился, а они продолжают действовать и вести себя как будто все идет по-прежнему. Как будто перед ними какое-то прекрасное будущее. Причем будущее, являющееся прямым продолжением этого настоящего.

Нечто подобное можно записать лишь в тот момент, когда все уже закончено. А то, что все закончено, можно понять лишь в тот момент, когда ты осознаешь, что мир уже пошел на следующий виток. Что время уже движется

внутри следующего эона, следующего цикла, в котором все (возможно) будет похоже, но все равно — не так.

В небольшом тексте о Ремарке я уже говорил о Второй мировой, что, на мой взгляд (как ни дико звучат эти слова), эта (более чудовищная, более кровопролитная война) на самом деле всего лишь — ремейк первой. Так и остававшейся до какого-то момента невыученным уроком. (Если бы он был выучен, никакой нужды в ней не было бы.) И речь не про экономические или политические следствия.

В чем, собственно, урок Первой мировой? На мой взгляд, в том, что мир (который как бы существовал до нее — всегда) закончился. И с этим теперь надо как-то жить. Я, конечно, говорю вещи донельзя банальные, очевидные. Но думаю, большой проблемы в этом нет. Просто мир так устроен, что сложнее всего понять именно очевидное.

Сам я, на самом деле, понял это совсем недавно. И даже прекрасно помню, как это произошло. Я рецензировал в институте работу Королева, посвященную военным памятникам и вообще образу смерти (в контексте Первой мировой), и на фразе: «Вердены, Сомма, Галицкий фронт, поля Восточной Пруссии должны были стать театрами военных действий, сценами великих подвигов, но они превратились в фабрики смерти, где при помощи капиталистических методов (машинным способом) люди уничтожали друг друга в промышленных масштабах», — вдруг остановился и задумался (как это у меня водится) о хорошо известном. Вот ведь, действительно, Первая мировая в марксистской историографии, как известно, называется империалистической. И это действительно была война, в которой сошлись империи. И результатом ее стала, на самом деле, не чья-то победа. А разрушение самого этого мирового уклада. Гибель царств. Германская империя, Российская, Австро-Венгерская, Османская. Все они — перестали существовать. Почему вдруг? Ровно по этой самой причине: наступление техники, машинные способы ведения войны. Пулеметы, иприт. «Фабрики смерти», пришедшие на смену «театру военных действий».

Любая империя в своем существе опирается на аристократию. А аристократия (и ее основа — служилая, военная аристократия) проявляет себя именно на театре военных действий. Так было всегда — начиная с момента, когда человек выковал первый клинок (или даже просто — взял в руки палку). А здесь... Иприту все равно, сколько поколений дворянских предков у тебя за спиной.

После Первой мировой аристократия сходит со сцены просто потому, что (как писали когда-то в советских учебниках) этот класс «исторически» обречен. Больше не нужен. И эта ненужность, это исчезновение не просто травма. Именно оно (как мне кажется) порождает ту самую воронку пустоты, в которую проваливается все, что было связано с тем, прошлым, миром: религия, мораль, искусство, смыслы и цели. По большому счету, мир до Первой мировой всегда — с начала времен — принадлежал аристократии не просто как классу, но как классу, порождающему иерархию смысла (включая любые формы маргинальности, отрицания, ухода от него). Модернизм (в самом широком значении) есть не более чем реакция на эту опустошенность. И да, Россия, как ни странно, произвела эту реакцию одной из первых.

По этому поводу — не знаю, кстати или нет — мне вспоминается диплом одной девочки про Чехова на английской сцене (который я тоже когда-то оппонировал). Начинался он, как это у нас водится, с самых первых постановок

чеховских пьес в небольших маргинальных театрах и реакции на них английской критики. Например, такой:

«Бесполезность — та характеристика, которая свойственна всем эти людям. <...> У них нет силы ни помочь развитию жизни, ни помешать ему. <...> Мы знаем о русской меланхолии. Эта тщетность может быть другой ее стороной. Но это не то чувство, которое разделяем мы здесь, в Западной Европе, и разница в темпераментах может помешать нам почувствовать симпатию к Чехову» («The Times Literary Supplement». 1912. February 1).

Пройдет буквально десять лет, и Чехов станет национальным английским драматургом. Причем опять же — по той же самой причине. Первая мировая перевернет все с ног на голову. Заставит почувствовать среднего человека то, о чем прежде он с гордостью заявлял: «Это не то чувство, которое разделяем мы здесь, в Западной Европе».

Любопытна, кстати, реакция уже русских чеховских современников на первые постановки его пьес. Для нас сегодня — когда Чехов признанный классик и один из главных «гуманистов» — не совсем очевидно то искреннее удивление (наполовину с возмущением), которое вызывали герои того же «Дяди Вани». Известное место в дневниках Теляковского:

«Пьеса эта изображает современную жизнь. Жизнь нервных и расстроенных людей... На таких пьесах публику театр не воспитывает, а разворачивает, потому что к массе нерешенных и жгучих вопросов прибавляет еще новые, и притом не общие, а исключительные... Где уж театру заниматься такими вопросами, когда за отсутвием религии, уважения к делу и собственности общество не знает, как решать и поступать в тех простых вопросах, на которые были у наших родителей воспитанием подготовлены, может быть, и тупые, но определенные ответы, ответы спокойные, дававшие им возможность не только защищать то, во что они верили, но и умирать за правду. При этих готовых ответах человек был спокоен, имел ничем не смущенную волю. Эту волевую силу, отсутствием которой так страдает современное поколение, убивающее свой ум здоровье и нервы на разбор сумбура понятия и правил жизни. Эту волевую силу, которая способна одна бороться с денежным веком и его рабами. Только веря в дело, которым занимаешься, и можно быть сильным, только такой человек и может принести обществу пользу... А может быть, я по поводу пьесы “Дядя Ваня” ошибаюсь. Может быть, это действительно современная Россия. Ну, тогда дело дрянь, такое состояние должно привести к катастрофе».

Здесь, конечно, Теляковский говорит не просто с охранительных позиций, но с позиций человека того — старого — мира. Мира, в котором есть смысл, логика, вера (вера в первую очередь в человека, который — как издевательски замечает другой мхатовский драматург — звучит гордо). Для него происходящее на мхатовском чеховском спектакле (апплодисменты великих князей, крики браво) — безумие. Просто потому, что нормальный человек не рукоплещет известию о собственном смертном приговоре. И если видит, что что-то идет не так — пытается исправить. И если Россия действительно гибнет, то, будучи русским, радоваться этому по меньшей мере ненормально.

В отличие от Теляковского, Чехов был один из немногих, кто уже в 1896-м понимал (пусть на уровне чувств и интуиций), что на самом деле уже все кончено. Причем не для России (не именно, не только для России), а вообще. И что сделать с этим уже ничего нельзя. Что никакого неба в алмазах не будет. Ни для Пети, ни для Ани, ни даже для Лопахина. И что даже лопахинские проекты

не смогут ничего исправить, просто потому что банально не успеют окупиться. И все эти дачи смоет так же, как смысл бы стоявший на их месте барский сад (просто в саде хотя бы оставался ну хоть какой-то смысл, пусть хоть на уровне места памяти, в дачах же — вообще никакого).

Любопытно, кстати говоря, что Чехов (в смысле Чехов как миф, как классик) становится здесь у нас классиком не в некоем непрерывном поступательном развитии, а в возвращении, установившем дистанцию, непреодолимую для шума времени. Происходит это как раз тогда, когда Бунин пишет «Темные аллеи», а Сталин строит на месте бывшей Советской России свою новую — фейковую — империю. И одним из самых важных моментов в подготовке этого возвращения становится как раз послевоенное признание Чехова именно в качестве «национального английского драматурга».

Дело в том (тут, как обычно, «все просто так совпало»), что одним из основных символов той старой добры — довоенной — викторианской Англии была именно усадьба: дом, окруженный садом. И как ни странно (об этом лет десять назад несколько раз — анализируя английские зрительские мемуары начала века — на разных конференциях очень интересно говорил Бартошевич, но, кажется, так ничего толком про это и не написал), так вот, как ни странно, именно чеховский «Вишневый сад» для послевоенной Англии становится тем самым символическим отражением слома векового уклада — гибели этой самой викторианской усадьбы — которое само по себе становится неотъемлемой частью английской (и, чуть позднее, шире — европейской) культуры. Причем именно амбивалентность чеховской драматургии, то, что в ней нет ни правых, ни виноватых, играет здесь решающую роль. Да, как бы говорят себе англичане, уходя с чеховского спектакля, та старая Англия была прекрасна (или наоборот — ужасна), но с этим в любом случае надо было что-то делать (или наоборот — ничего сделать было нельзя). Точки зрения здесь, естественно, могут расходиться. Главное, что медитация на эту тему становится настолько привычной, а сам предмет медитации столь естественным и обиходным, что изъятие из английской (или, повторюсь, шире — европейской, мировой) культуры Чехова (превратившегося в одну из ее послевоенных констант) уже в 1920-х становится просто невозможно.

К середине же 1930-х, то есть к тому моменту, когда сталинский имперский проект начинает набирать обороты, Чехов для Европы уже — классик. И именно как классик он возвращается в СССР. Причем не сам по себе, а как неотъемлемая часть мхатовской (читай: русской театральной) традиции. Происходит это около 1937 года, то есть практически параллельно с пушкинским юбилеем. И является частью одного и того же процесса установления новой имперской идентичности, в котором СССР оказывается (в первую очередь в культурном, а подспудно и в geopolитическом и даже идеологическом плане) прямым наследником царской России.

Здесь, кстати говоря, очень любопытно и то, как смыкается несколько линий, связанных с возвращением и становлением. МХТ ведь, как известно, в 1918 году, сразу после революции, разделился на две части: московскую и пражскую (позднее ставшую парижской) труппы. Это разделение произошло, так сказать, естественным образом — часть труппы МХТ отправилась на гастроли, оказалась в зоне влияния Белого движения и, дальше отступая с белыми войсками, выехала в Европу, где все 1920-е годы существовала не просто

как театр, а как некая символическая — и крайне значимая — часть «подлинной» России, России в изгнании. То есть существовала (как и вся эта Россия) в некоем затянувшемся ожидании возвращения (шансы на которое с каждым годом становились все призрачней и призрачней). И вот наконец в 1937-м, после парижских гастролей московской труппы МХАТа (как писали в СССР — триумфальных, а на самом деле полупровальных, если судить по эмигрантской критике), Сталиным запускается процесс воссоединения — возвращения европейской труппы в СССР (причем не как труппы, а как отдельных актеров, вливающихся в московский МХАТ, отныне становящимся единственным). И чуть позже — буквально через два года — в этом уже единственном — советском — МХАТе Немирович снова ставит Чехова уже как советского (или вернее — русского, но русского в смысле советского, признанного) классика (об этой постановке Немировича я уже как-то писал именно в контексте невозможности возвращения — *ностоса*; назывался этот текст, насколько я помню, «Аякс», и его не сложно при желании найти в интернете).

Бунину, как известно, тоже предлагали вернуться. И тоже в ранге (пусть и не столь значительного, как Чехов, но все же) классика. Но он, как известно, отказался это сделать. И вместо этого начал писать «Темные аллеи» — ставшие своего рода декларацией невозможности возвращения (пусть эта невозможность и совершенно иного характера, чем продемонстрированная Немировичем). Той России, которую мы находим в «Темных аллеях», уже нет. Но именно она (та, уже не существующая) — единственная. Настоящая. Другой просто нет и не может быть. Как не может быть никакого продолжения у тех — проходивших в ней — историй.

Никакого сегодня. Никакого завтра. Лишь чистое вчера. Но вчера словно бы застывшее в некоем длящемся настоящем, как на поверхности черной дыры. И оттого чистая невозможность (уже даже не вызывающая сожаления) что-то поменять или как-то продолжить пусть даже и падение.

Когда Бунин вернется сюда — в СССР, в Россию (вернется, естественно, в виде рассказов, того, что написано), ощущение от реальности, стоящей за этими текстами, будет очень особым. Не таким, как от Набокова, или того же Мережковского, или каких-нибудь русских эмигрантских писателей второго плана — как бы открывавших нам иные возможности. Иные перспективы. Свидетельствующих о некой параллельной реальности (в которой мы не существуем, но как бы могли бы существовать). Бунин (и я уже сказал это практически в самом начале и дальше только повторяю) открывает нечто обратное. А именно: невозможность (повторения, возвращения, продолжения) — невозможность как таковую. Присутствующую в каждом моменте нашей реальности именно как ее предел. Как точка, в которой только она (реальность) и может быть раскрыта в полном объеме. Потому что ничто не имеет никаких шансов на продолжение. Ничто не реализуемо. По определению. Даже в виде фантазии. Потому что мы сами — заранее, как бы еще до — добровольно подписываем отказ от любого вида возможности. И только после этого начинаем действовать.

В конечном счете речь идет об очень странном способе обретения себя. Именно как существа, для которого все уже (как бы заранее) закончено. Все — невозможно. И единственное подлинное содержание которого — в переживании самой этой конечности. Причем не в виде ценности каждого момента, а именно в его растрате.