

УДК 130.2

А.П. Люсый

ЛИТЕРАТУРНАЯ МЕРА НЕБЫТИЯ

Мортальное пространство в литературе представлено как предельно дисциплинарное. В российском измерении в этом пространстве не проведена четкая грань между принуждением и дисциплиной. XX век оказался периодом повсеместного вытеснения духа телом из мортальных пространств. Самые значительные художественные произведения отмечены изображением гибнущего тела. Вступление в XXI век отмечено возникновением интереса к посмертному существованию тела же, а не души, к возможности разнообразной мобилизации уже мертвого тела.

Ключевые слова: дисциплинарное пространство, ландшафт, телесность, мера, трансформация, смерть, преемственность.

В XX веке произошло повсеместное вытеснение духа телом из мортальных пространств. Изображением гибнущего тела отмечены самые значительные художественные эпопеи. А на стыке XX и XXI веков возник интерес к посмертному существованию тела же, а не души, к возможности мобилизации уже мертвого тела.

Обратимся к роману Александра Проханова «Господин Гексоген». Не будем вести речь о художественном уровне или общем политическом смысле этого напоминающего развернутую передовицу газеты «Завтра» произведения. Обратимся к одному любопытному, выламывающемуся из общей направленности эпизоду. Накануне своего метафизического «прозрения» герой в поисках благодати устраивает паломничество к «красным» и «белым» мощам, не наделившим его ни светом, ни силой. Особенно его впечатляет (но тоже в итоге безрезультатно) зрелище ленинского тела в его нынешнем закадровом, а не парадно-выходном виде. «*Коричневое, вяленое, с дряблыми сухожилиями, выступающими сквозь кожу мослами, костяными выпуклостями колен, с каплями желтоватого сала на сморщенной коже. Грудь была рассечена, приоткрыта, и в темной полости, куда залетал свет, виднелись желтоватые ребра и вогнутый позвоночник. Пах был вырезан, и в дыру, окруженную седыми слипшимися волосками, была засунута мокрая тряпка. Руки с заостренными локтями бессильно лежали на впалом морицинистом животе, связанные марлевой тесемкой. Голова упиралась затылком в край эмалированной ванны. В приоткрытый рот был втиснут матерчатый клеп, словно телу не давали кричать. Из-под выцветших губ виднелись оскаленные зубы, впившиеся в тряпку. Усы и борода были склеены, в липком веществе. На голом черепе, на вмятых висках, на сморщенных кожаных ушах выступила прозрачная смазка*» [7. С. 314].

В критике уже отмечена не столько ностальгическая (совимперская), сколько футуристическая основа прохановской образности в «ГГ». Мы усматриваем больше сходства с конструктивизмом, лидер которого Илья Сельвинский делал заводскую газету в стихах и написал неопубликованную «Балладу о смерти Ленина».

*Пока в газетах звенели бомбы
Дискуссионной дуэли –
Ильич шел ко дну в постели,
Закупориваясь в тромбы [9].*

Но особенно проявилась сопровождавшая этого поэта всю жизнь особая «трупно-воронная», романтически-авангардистская по генетическому своему происхождению эстетика как обратная сторона машинерии в стихотворении «Баллада о трупе», опубликованном в Краснодаре в агитационном сборнике Сельвинского «Баллады, плакаты и песни» в том же 1942 году.

*Ритмы марша под битвой...
Визжание, взрыв и гул!
И ты уж не вспомнишь о бритве
В трауре губ и скул.
.....*

*Пустырь. Унылая кочка.
Грачи. А грачам – сто лет.
Казалось бы – смерть и точка?
Казалось бы, все? Но нет!
Его распирают воды,
Ища, как и всюду причал...
Шли газы трубой пищевода –
И труп тяжело рычал.
Заря занималась и гасла...
Быльем прорастал пустырь...
А в трупе пузырилось масло,
Вздучался желчный пузырь.
У трупа вспучилось брюхо...
И вдруг, отлипаясь от ран,
На ляшке треснули брюки
И вывалился карман!
И лирикою согретый,
Едва лишь мертвец икнет –
С часами и мелкой монетой
Соскальзывает блокнот...

Хозяйничай, химия, в теле!
Где ж ты, человечья душа?
Но три лепестка облетели
И вынеслись не спеша...[8. С. 74]*

Далее идет речь о содержании трех блокнотных листков, двух лирических и одного патетического: «Он только взывал “...ни пяди!”// Он только скликал: “Комсомол!”»[8. С. 75]. Истинно авангардистская мобилизация смерти!

Как и И. Сельвинский, А. Проханов оказался озабочен не столько проблемой похорон трупа, сколько возможностью его лирического согревания, чреватого дальнейшим разложением. Любопытно в связи с этим обратиться к размышлениям современного словенского философа Славоя Жижека о заседании политбюро по поводу просьбы Ленина о яде. По мнению философа, этот вождь, выступавший против своего ритуального захоронения, «был безразличен, что станет с его телом после смерти: тело он воспринимал как маловажный предмет, которым беззастенчиво пользуются и без сожаления бросают, когда он становится бесполезным. С переходом от ленинизма к сталинизму мы отмечаем поворот в отношении к телу: из безразличного инструмента оно становится «объективно прекрасным» или даже священным, достойным того, чтобы сохранить его навеки (в мавзолее)» [4. С. 61]. В этом же ключе (как поэтические, если так позволительно будет выразиться, «ленинизм» и «сталинизм», с более глубинными корнями в физиологической философии Н. Федорова) следует рассматривать стихотворения «позднего» И. Сельвинского о бессмертии.

На фоне очевидного постмодернистского танатологического («смертно»-тематического) бума последних лет в России оказалось не очень замеченным открытие до сего дня почти не известного у нас специалиста по данной теме, масштабного французского философа Владимира Янкелевича (прожившего, что следует здесь отметить, по-толстовски немалую жизнь, 1903–1985). Его неизвестность тем более удивительна, что он не только имел русские имя и фамилию, но и построил свой главный труд в значительной мере на комментировании «Смерти Ивана Ильича» Льва Толстого, постоянно ссылаясь на произведения и других русских писателей, философов, композиторов. Может быть, такая загадочность объясняется оставшимся со времен Толстого, после всех последующих откровений и обнажений, налетом какой-то «неприличности» на подобной определенности?

Ландшафт исследуемой Янкелевичем реальности напоминает увлекательные и познавательные путешествия в романах Жюль Верна, прочитанные сквозь призму «чистой длительности» Анри Бергсона, и грандиозный проект тотального воскрешения Николая Федорова (хотя имя последнего автора у Янкелевича не встречается). С тем отличием, что вместо технологических фантазий Янкелевич создает риторические конструкции, напоминающие формулы координат заново переоткрываемого пространства-времени.

Так, автор создает своеобразное представление смерти в лицах, основанное на классических трех формах времени. Если смерть в ТРЕТЬЕМ ЛИЦЕ, смерть-вообще, абстрактна и безлика, то смерть в ПЕРВОМ ЛИЦЕ – источник тревоги, затрагивающая глубоко и всецело тайна. Между анонимностью третьего лица и трагической субъективностью первого находится промежуточный и в некотором роде привилегированный с познавательной точки зрения случай ВТОРОГО ЛИЦА, когда смерть близкого существа воспринимается почти как наша собственная. По мнению Янкелевича, именно «философия Ты» может послужить опорой для «философии Я». «Если сознание предшествования может быть моим собственным, то сознание одновременности может быть только твоим... или же моим – для тебя; если первое лицо компетентно до события, то второе (ты для меня, но также и я для тебя) компетентно во время события; когда на крайнем пределе неминуемой близости мораторий сведен к нулю, когда Тебя подхватывает смерч собственной смерти, необходимо, чтобы свидетелем события стало самое близкое существо; и этим свидетелем буду я – тот, кто говорит «ты» умирающему» [10. С. 36]. При этом автор подвергает критике идею «откровения смерти», источник которого – скорее все-таки сама жизнь, нежели последний вздох умирающего. Пример – своеобразная мистификация великого умирающего Сократа, который произнес трепетно внимавшим ему ученикам: «Принесите в жертву петуха Асклепия».

Смерть невозможно разглядеть впрямую, как и солнце, невооруженным глазом, и автор внимательно рассматривает сходные феномены. Собственная боль тоже уничтожает время и пространство, являясь как бы «маленькой смертью». Но боль диффузна, длится в пространстве жизни, смешиваясь с воспоминаниями и опасениями, «выходит за пределы Уже-нет и оставляет след в Еще-нет». Так же и конкретность любви, о которой сказано в «Песни песней» «сильна, как смерть» (но не сильней).

Янкелевич полагает, что «мы никогда не мыслим смерть (имея в виду смерть как винительный падеж при акте мышления, как непосредственный объект намерения и прямое дополнение переходного действия, называемого Мышлением)», смерть – абсолютная «апоэзия». То есть, ему, несмотря на отмеченное обращение к российскому опыту, осталось явно не знакомым поэтическая танатология Семена Боброва, который обращался к ночи именно в винительном падеже: «В тебе мечтаю смерть».

Необходимы гомеопатические доли смерти, необходимые для оформления нормальной жизни, с тем, чтобы смерть, с одной стороны, не выглядела как абсолютная помеха для самореализации, а с другой – не ввергала бы живое в какое-то промежуточное состояние ни жизни, ни смерти. Их Янкелевич черпает в апокалиптической формулах. «Если “Смерть точная, час точный” является формулой отчаяния, а “Смерть точная, час точный, но неизвестный вызывает тоску, если “Смерть неточная, час неточный”, напротив, выражает безумную химерическую надежду, то ассиметрическую формулу “Смерть точная, час неточный” следует признать девизом серьезной и активной воли, в равной степени далекой и от отчаяния, и от призрачной надежды» [10. С. 150]. По Бергсону, мысль о небытии – «полнокровнейшая мысль», так как само небытие – абсурд и зеро мысли (зеро, которое – зерно).

Несмотря на колоссальность вложенного труда и проявленную мужественность мышления, автор не смог ответить на все им же поставленные вопросы. В одном месте он утверждает, что «мысль тотчас перестает существовать», в другом все же допускает возможность «последнего слова за сознанием, воплощенным в некой пока неизвестной самости». А «может быть, между предпоследним и последним вздохом от последнего события, действия, открытия или слова все внезапно изменится». Ведь опера «Борис Годунов» приобретает совсем разный смысл в зависимости от того, кончается ли она смертью царя, как было решено Римским-Корсаковым, или же речитативом юродивого, оплакивающего будущие страдания России, как это было задумано самим Мусорским.

Отрицая возможности существования особого языка, не касаясь эзотерических и естественно-научных возможностей постижения озадачившего его феномена, в качестве наглядной модели становления как единства бытия и небытия автор выдвигает образ... велосипеда, движение на котором подобно постоянному падению вперед. Остается гнать этот велосипед, зная, что Она нечаянно нагрянет.

Своеобразным ментальным «полярником» смертного тела был и французский философ Морис Мерло-Понти. «Отдельно взятый конкретный человек – это не психика в соединении с организмом, это хождение существования взад-вперед между телесностью и личностными поступками» [6. С. 125], – утверждает французский философ Морис Мерло-Понти (1908–1961) в одном из своих главных трудов «Феноменология восприятия».

Невольно вспоминается неустанно меряющий шагами комнату, почитаемый французскими интеллектуалами герой романа Достоевского «Бесы» «принципиальный» самоубийца Кириллов, кото-

рый тоже размышлял под крепкий чай о том, как можно остановить время в собственном теле, а по ходу дела вспоминал свои детские эксперименты с восприятием воображаемого и реального цвета листьев на деревьях. Если бы его напряженные раздумья о «вводе небытия» в мыслительный пейзаж не приобрели самоубийственный экстремизм, он вполне мог бы стать автором аналогичного трактата! Правда, его бы потом ждало еще одно искушение, выраженное другим автором уже не через вымышленных героев, а напрямую, – насчет необходимости слушать революцию не только сознанием и сердцем, но и «всем телом», что его собственное тело опять-таки не вынесло. «Мы есть все то, что мы есть, на основе фактической ситуации, которую делаем нашей и непрестанно преобразуем через своего рода уклонения от нее, которые ни в коем случае не являются безусловной свободой», – эти слова вполне могли бы принадлежать Кириллову, останься он в Америке и перейдя на чужой язык.

Обратимся к сфере современной русской литературы. Роман «Дом в Мещере» А. Иличевского – собрание проваливающихся друг в друга снов и приснившихся реальностей (не столько, впрочем, живописных, сколько языковых). Автор предисловия Вадим Месяц уместно вспоминает о романе Яна Потоцкого «Рукопись, найденная в Сарагоссе». Насыщенный текст Иличевского переходит в речитатив, что напоминает «Симфонию» Андрея Белого. С тем отличием, что это не столько проза-музыка, сколько проза-танец незримого и беззвучного голоса, заставляющий вспомнить о замышляемом Ницше танце идей. На сюжетных остановках танец от Иличевского пускается в саморефлексию. «Танец есть мера чувственного и мыслимого зрения, то есть – время... Заблуждение – думать, что танец что-либо выражает. Танец находится по ту сторону выражения и смысла. Танец – это телесное воплощение души, идеи незримого голоса. Но – не выражение. Это – явление в чистом виде, которое есть само сообщаемое, а не сообщение. Больше того, в танце человек создает себе телесного двойника – так сказать, свое иное, танцевальное тело. Они отличаются друг от друга так же, как сидящая на ветке птица отличается от птицы в полете, как смерть от жизни. Непрямая сумма движений танцора – вспомните череду телесных представлений на древнегреческих вазах и стробоскопическую фотографию танца – не исчезает бесследно, но становится прибавлением к его иному телесному “я”, к его двойнику, который ближе к душе и музыке, чем осязание. Этот двойник, он бессмертен, нетленен. Все зримые явления души осуществляются именно им. И именно танцевальное тело отвечает за ориентацию в невидимости. Оно как бы универсальный проводник: сам ведомый музыкой сфер, он оберегает нас и в сложных дебрях бессознания, и в ослепительной пустоте чувственной неги...» [2. С. 218].

Дьявольский танец конвейерного перехода в мир иной организовал в романе американец Кортез. Создавший загадочный хоспис, куда заманивает героя его более продвинутая и отрывающаяся от него в своей продвинутости подруга. Сначала герой заслуживает доверие и становится хранителем Сада, куда мечтают попасть все пациенты. «Вертикальная местность, пересеченная воздухом и растительной взвесью, которая к тому же вращается (наподобие Карского шашлыка в жаровне), смещаясь вниз-вверх, с неопределяемым периодом, оказываясь почти непригодна для изучения. Картографирование, мною задуманное по науке, на деле обернулось от-руки-простейшей, но все-таки трехмерной схемой – мостков, террас, островков, водопадиков, прудов, беседок, чайных домиков, источников, тропинок и перелазов, – схемой, едва выцарапанной мной по смутной кальке представления о – до неприглядности – замысловатом пространстве чьей-то выдумки» [2. С. 231]. Но его попытка приостановить конвейер была разоблачена, и герой погибает.

В романе «Нефть» важными танцевальными персонажами становятся – вынужденное письмо и вожделенное чтение. «Появись у меня книга, на все б мне стало наплевать. Дать мне книги – все равно что выпустить на волю.

Письмо же равноценно чтению. Однако оно менее свободно, и гады про то знают: это все равно как гулять на привязи.

По крайней мере письмо ему, чтению, подражает. Неравноценно оно потому, что оставляет следы, по которым есть шанс пишущего отследить, удержать в прицеле: читающий – охотник, пишущий – беляк, мечущийся по белизне забвения бумажного поля

Вот и решили сыграть ниже пояса. Ведь знают, гады, что люди как раз и берутся за письмо, когда становится неумоготу читать».

От вынужденного писателя требуют, чтобы он дописался до признания, где спрятан гигантский алмаз, который «был, как книжка “Капитал”, материален и обладал совершенно конкретной, вещественно исчислимой, однако абсолютно не связанной с ювелирными качествами стоимостью» [2. С. 232].

А что в основе планетарного пляса? «Не нужно большого воображения, чтобы представить себе тип катастрофического сознания, убежденного в том, что человечество будет уничтожено величайшим геологическим катаклизмом. Уверенного в том, что в геологических пластах сконцентрирована не только чудовищная энергия, носящая материальный характер, но и психическая энергия тех диких эпох, когда создавались эти пласты. Что найдены способы развязать не только материальную энергию – нефть, уголь, сланцы, руду, но и психическую энергию, сжатую в этих пластах. Что враждебные свету силы готовятся выпустить психическую энергию пластов, лежащих под нами. Да, да – больше всего ее, конечно, в нефти. Нефть – это спрессованная злая воля, сумеречный первобытный мозг, звериная злоба. Чтобы спастись, надо уничтожить нефть, спустить ее в пекло железного ядра планеты» [2. С. 246].

«Нагорный рассказ», как определил жанр сам автор, а по сути дела компактный роман «Ай-Петри». В этом произведении как бы соединяется постулируемый русским формализмом прием «остранения» – экзистенциального зрительного «отстранения» – выразителем которого в литературе был Альбер Камю (что отчасти соотносится также с бахтианской концепцией художественной «внеаходимости»).

«Ай-Петри» – нечто вроде геопозитических страданий молодого Вертера, с ползучим превращением в «лишнего человека», воображающего над своей головой петлю как нимб, но в конечном счете ставшего участником чужого самоубийства. Однако едва ли менее главными героями произведения оказываются пейзажи. Сотканный из реальных и придуманных историй и снов рассказ (напряженный романский нарратив) берет начало на Памире и обрывается в Крыму. Большую часть произведения занимают описания скитаний героя в чужих декорациях, как бы на «корабельном кладбище списанных спектаклей», «в наделах постороннего воображения», будь то памирские пейзажи и обычаи или «наделы “Военной тайны” и наименованного рая моего пионерского детства». «Так же я ощутил себя той ночью в темной Ялте. Город был похож на сумеречный, нежилой холст диорамы» [3. С. 99].

Автор томит читателя романтическим «смертолюбием» своего погруженного в геопозитическую танатографию героя. «Пробуждающаяся вокруг полуденная природа омывала покоем гибнущее сердце. После московской зимы нечаянная крымская весна казалась мне райским послесмертием, но облегчения не приносила. Справа вздымались горы, слева – после разлета дорожного серпантина, виноградников, заросших обрывов, рафинадных кубиков домов отдыха – разливалось в солнечном блеске моря» [3. С. 103].

В стремлении разглядеть вокруг «драму масштаба», чтобы изжить внутреннюю драму, герой покупает телескоп, через который начинает рассматривать окрестности. И вот подозрительная труба позволяла столкнуть лавину впечатлений и сполна воспринять драму масштаба. «В лицах проплывали немыслимые глубины – и воображение выворачивало их наизнанку, погружаясь из распашного страха высоты – в клаустрофобный ужас владений капитана Немо» [3. С. 156-157]. Невольно вспоминаются «священные ужасы природы» в поэме «Таврида» «ученого» поэта, литературного Колумба Крыма Семена Боброва.

Но вот однажды герою Илличевского удалось высмотреть и приметку сугубо человеческой драмы.

Сюжет приобретает динамику, насыщаясь элементами любовно-авантюрного романа. Выясняется, что напротив живет подруга некоего «крутого», которой купил за бесценок домик на ЮБК и оставил в качестве телохранителя свирепого и своевольного пса. Однажды выясняется, что она оказывается абсолютно одинокой, так как ее друг и покровитель убит. И тогда, спасая познакомившегося с ней героя от набросившегося на него пса, она убивает последнего. Все вместе они поднимаются на канатной дороге на Ай-Петри. Труп пса летит в пропасть.

«Луна озаряет стену горы, паруса скал, уступы. Высокое море блестит волчьей шкурой. Холм блеска подымается застывшей рябью в космос.

Она смотрин мне в глаза, и полдень разгорается в солнечном сплетении.

Кабинка вползает в тень скалы.

Ее губы, руки, язык сокрушают мое тело.

– ты не забудешь меня, правда? Не забудешь?

И вдруг отрывается, опрокидывается вниз.

Я не успеваю ничего разглядеть, кроме исчезнувшей мертвой птицы.

Падаю на колени над краем» [3. С. 250-251].

Этот эпизод искупительной гибели части самого себя во имя не вполне еще постигнутого целого вполне соотносим с архетипическим сюжетом о расчленении Первобога, распространенного у большинства народов. Популярный сюжет общемирового фольклора затронул и русские «отреченные книги» – апокрифы. Здесь он известен под названием «Вопросы, от скольких частей создан был Адам» [1]. Первочеловек здесь рисуется по аналогии с Голубиной книгой, но как бы с обратным знаком: тело – от земли, кости – от камней, очи – от моря, мысли – от ангельского полета, дыхание – от ветра, разум – от облака небесного (Небо – синоним Космоса), кровь – от солнечной росы. С точки зрения единства Макро- и Микрокосма — центральной идеи всего русского космизма – направленность вектора «Человек – Вселенная» принципиального значения не имеет. Важна преемственность идей в общенаучном и общекультурном процессе осмысления Мира и места в нем рода людского. «Отреченные книги» Александра Иличевского – в русле такой преемственности.

СПИСОК ЛИТЕРАТУРЫ

1. Демин В. Тайны Вселенной. URL: <http://www.e-lib.info/book.php?id=1120000895&p=3>.
2. Иличевский А. Бутылка Клейна. М., 2005.
3. Иличевский А.В. Ай-Петри. М., 2007.
4. Жижек С. Хрупкий абсолютизм, или Стоит ли отказываться от христианского наследия. М., 2003.
5. Люсый А.П. Крымский текст в русской литературе. СПб.: Алетейя, 2003.
6. Мерло-Понти М. Феноменология восприятия. СПб, 1999.
7. Проханов А. Господин Гексоген. М., 2002.
8. Сельвинский И. Баллады, плакаты и песни. Краснодар, 1942.
9. Сельвинский И. Документы // РГАЛИ. Ф. 1160, оп. 1, е.х. 5.
10. Янкелевич В. Смерть. М., 1999.

Поступила в редакцию 18.01.17

A.P. Liusyi

LITERARY MEASURE OF NOTHINGNESS

Mortal space in the literature is represented as an extremely disciplinary space. In the Russian dimension there is no a clear line between coercion and discipline in this space. The twentieth century was a period of widespread displacement of spirit by body from mortal spaces. The most significant works of art are marked by the image of a dying body. The entry into the XXI century is marked by the emergence of interest to posthumous existence of a body, not a soul, to the possibility of various mobilizations of already dead body.

Keywords: disciplinary space, landscape, embodiment, measure, transformation, death, succession.

Люсый Александр Павлович,
кандидат культурологии, доцент
Российский новый университет (РосНОУ)
105005, Россия, г. Москва, ул. Радио, 22
E-mail: allyus1@gmail.com

Liusyi A.P.,
Candidate of Culturology, Associate Professor
Russian New University
Radio st., 22, Moscow, Russia, 105005
E-mail: allyus1@gmail.com