

Л. П. ЕЛЬНИЦКАЯ

ИСПОВЕДЬ АНТИГЕРОЯ

(«Записки из подполья» Ф. М. Достоевского
и «Распад атома» Г. Иванова)

Эти романы постепенно уступят место дневникам и автобиографиям, которые могут стать пленительными книгами, если только человек знает, как выбрать из того, что он называет своим опытом, то, что действительно есть его опыт, и как записать эту правду собственной жизни правдиво.

Ральф Уолдо Эмерсон

...Во всем, что мы говорим о себе, присутствует обман, мошенничество...

Мишель Лейрис

Друг мой! Нет другого света... есть хаос... он поглощает племена... и мы в нем исчезнем... мы никогда не увидимся... разные дороги... все к ничтожеству... Прощай! Мы никогда не увидимся... нет рая — нет ада... люди брошенные бесприютные созданья.

М. Ю. Лермонтов. «Menschen und Leidenschaften»

«Записки из подполья» принадлежат к жанру литературной исповеди и предваряют активное обращение к этому дискурсу в последующем творчестве писателя, в его романах. Значение жанра состоит в том, что исповедь позволяет показать нравственное состояние человеческой личности, по которому можно судить о состоянии общества и мира. Герой исповеди, выступающий чаще всего в форме «я», стремится понять «конечные истины» о себе и потому открывает читателю самые сокровенные глубины собственной духовной жизни. Излюбленная жанровая модель Достоевского оказалась не менее востребованной в литературе XX в. Сопоставление «Записок из подполья» и одного из значительных произведений эмигрантской литературы «Распада атома» Г. Иванова позволяет увидеть судьбу человека (человечества) и мира на большом пространстве, в движении исторического времени.

«Записки из подполья» (1864) знамениты новой — по сравнению с творчеством 1840-х гг. — постановкой проблемы героя, получившего «титул» антигероя. Сам писатель видел значение произведения как раз в том, что в нем он «...впервые вывел настоящего человека русского большинства и впервые разоблачил его уродливую и трагическую сторону...» (16, 329). Антигерой — это современный европейски образованный человек, который интуитивно постигает объективные тенденции мировой истории, связанные с наступлением на неповторимую личность человека. Антигерой — тот, кто стремясь сохранить собственное лицо, живет в постоянном противоборстве с миром, выдвигает бунт и несогласие с ним как программную установку. Персонаж «Записок...», представляя самый принцип личности (самости), не имеет ни имени, ни фамилии, ни связной биографии. Наделенный непомерным самолюбием, он уподоблен человеку, с которого содрали кожу и для которого по этой причине любое соприкосновение с жизнью и людьми нестерпимо. Огромное тщеславие, болезненное чувство личного достоинства, будучи нарушением психической нормы, преувеличением, и позволили Достоевскому показать «крупным планом» процессы самоопределения, самосознания и самопознания личности такого типа.

«Записки...» своей проблематикой продолжают «петербургский текст» русской литературы, начинавшийся Пушкиным и Гоголем. Действие условно относится к началу 60-х гг., но конкретные характеристики времени заменяются обобщенными формулами: «наш отрицательный век» или «несчастное девятнадцатое столетие». Возраст героя (ему около сорока) условно-символический: это возраст зрелости, совпадающий с пределом жизни (герой говорит, что жить дальше сорока лет неприлично и пошло). Метафорически этот возраст отождествляется с сорока годами «подполья», так как «подполье» является и принципиальным выбором героя, и вместе итогом его жизни. Уйдя в отставку, герой живет в «углу», в скверной комнате на петербургской окраине. «Угол», или «подполье», важнейший сквозной образ творчества Достоевского, означает сознательное уединение личности, сознательный разрыв общественных связей, объясняемый, с одной стороны, презрением героя к миру и людям, а с другой — его собственной несостоятельностью в любых актах общения. «Подполье» — это совокупность идей, а также своеобразная психология. Антигерой живет обидами, когда-то полученными в мире, и «упражняется в чистом мышлении», стремясь открыть общие законы существования человеческого рода. Первая часть «Записок...» дает художественный образ «подполья» — пространства, в котором разворачивается драма самосознания героя. Бесперывную работу сознания персонаж «Записок...» именуется

«болтовней»; она является для него заменой жизненного процесса и способом изживания отпущенного судьбой времени. В «болтовне» (т. е. между прочим, без специально поставленной задачи) осуществляется переосмысление, компрометация, опровержение идеологических, социальных и других представлений современности. Но в центре внимания антигероя не сиюминутные вопросы, а метафизические проблемы человеческой свободы и ее границ. Настаивая на абсолютной ценности свободы, антигерой признает и то, что человек является частью природного космоса и вынужден принимать его власть. Природа представляется подпольному герою слепой силой, унижающей человека и торжествующей над ним.¹ В его словаре есть важнейший образ «каменной стены», которую лбом не прошибешь. Природа, выводы естественных наук, математические аксиомы и т. д. символизируют все неподвластное человеку, выступающее по отношению к нему инструментом принуждения (террора). Антигерой из гордости не желает признавать «каменную стену»; действуя назло всем и всему, он возводит в абсолют личное своеволие и каприз. Эти деструктивные принципы поведения являются с точки зрения антигероя единственной возможностью подтвердить священное право быть свободным. Человек, следовательно, принуждается к бунту, если не хочет терять своей личности. С позицией бунта и связан самый процесс самосознания, в результате которого возникает догадка антигероя о темной иррациональной природе человека. Между двумя несовместимыми крайностями совершается историческая судьба человека. С одной стороны, существует возможность упорядоченной общественной жизни, опирающейся на рациональность поведения и принцип личной выгоды, с помощью которого человека можно приручить, подкупить и подчинить. Другая возможность, связанная с принципом безграничной свободной воли и, следовательно, непредсказуемостью поведения человека, признанием иррациональности его природы, сопрягается в конечном счете с образом хаоса (социального и всякого другого). Начиная с защиты свободной личности, антигерой приходит в мышлении к логическому тупику, к признанию, что путь свободы в сущности ведет человека к смерти.

Интеллектуальный портрет антигероя уточняется его психическими и физическими состояниями. В своем добровольном заточении он похож на безумца: обращается к каким-то воображаемым «господам», задает им вопросы, предвосхищает ответы, возбуждается, как будто слышит реальные возражения. Риторические восклицания, уничтожающий смех, парадоксы следуют один за другим.

¹ В романе Б. Поплавского «Аполлон Безобразов» героиня Тереза видит ужасный сон, в котором Природа в образе чудовищного дерева перемалывает людей. На такую судьбу обречен человек.

Антигерой живет в пространстве игры со словом. Он как будто одновременно исполняет две роли: себя и Другого, занимающего противоположную позицию. Этого Другого подпольный человек не слишком высоко ставит: его раздражает и смешит недалекость и тупое упорство воображаемого собеседника. Однако «отменить» присутствие Другого он не в силах. Речевой образ, свойственный подпольному герою, сложен и контрастен: он издевается и сожалеет, говорит свысока и требует сочувствия, серьезное пронизывает иронией. Такая двойственность речи отражает двойственность внутреннего мира: он не в состоянии окончательно утвердиться на тех позициях, которые полагает истинными. Не случайно свои мысли подпольный человек шифрует как «болтовню»: будто не стоит принимать всерьез его слова, от безделья чем не развлечешься. Однако он болтает и шутит «скрыпя зубами». Предмет шуток, как выясняется, слишком важен: речь идет о призвании человека, о смысле его существования. Поднимая статус человека максимально высоко, герой тут же его снижает и пародирует. Образ человека в его речах собирается на стыке несовместимых характеристик. «... Человек любит созидать..., это бесспорно, — говорит он. — Но отчего же он до страсти любит тоже разрушение и хаос?» (5, 118). Несомненно, человек в замысле устроен комически. Иначе, как объяснить, что «самый отъявленный подлец может быть совершенно и даже возвышенно честен в душе, в то же время несколько не переставая быть подлецом» (5, 127). В конце концов самое точное, самое исчерпывающее определение человека — «существо на двух ногах и неблагодарное» (5, 116). Нельзя объяснить природу человека, потому что любое из присущих ему качеств неразрывно связано с противоположным. Так возникает итоговая формула: «Всякий порядочный человек нашего времени есть и должен быть трус и раб» (5, 125).

Смысл парадоксов антигероя о человеке состоит в указании на неуловимость этого феномена и на невозможность использования нравственных критериев при его определении. Компрометируя природу человека, подпольный герой берет под сомнение и результаты его исторической деятельности, которые представляются ему в высшей степени комическими. Тем более он не в состоянии определить смысл собственного существования. При всем гипертрофированном самолюбии и требовании уважения от других он испытывает к себе брезгливое отвращение. Причина в том, что ни одна черта, никакая определенная характеристика не может быть прочно закреплена за его личностью, поскольку она требует подтверждения в поступке. Герой принципиально не участвует в жизни. «Умный человек» по определению не может найти твердое основание (фундамент) для совершения поступка, поскольку он упражняется в мышлении; а следствием глубокого мышления является с его точки зрения со-

знательное «ничегонеделание», сознательное «слова-руки-сидение». В результате он не может чем-либо подтвердить свое присутствие в жизни, факт его существования недоказуем. По его собственному выражению, он подобен «мыльному пузырьку» и обречен на «инерцию» (5, 109). Окончательное суждение подпольного человека об итогах собственной жизни ужасно: он признает, что не сделался ничем, «даже <...> не сумел сделаться насекомым» (5, 100).

Вторая часть «Записок...» представляет собой текст-воспоминание, в котором подпольный герой смотрит на себя двадцатичетырехлетнего из зрелого возраста и потому не только наблюдает, но и невольно оценивает поступки и поведение молодого тогда человека. К воспоминаниям его принуждает отчаяние, смертельная тоска одинокого прозябания в «подполье». В попытке записать предподпольный опыт, однако с неизбежностью приведший его в «подполье», содержится последняя надежда понять свою судьбу. Воспоминания в этом случае предприняты не из сожалений по ушедшей прекрасной юности, а из потребности узнать всю правду о себе. Жанр второй части еще более приближен к исповеди, строится на предельной искренности говорящего, поскольку речь идет в сущности о его жизни и смерти. Исповедь человека из «подполья» поражает откровенностью и жестокостью в отношении к себе, потребностью в анализе своих состояний добраться до таких стыдных глубин личности, которые никогда еще не были предметом публичного рассмотрения. В желании идти до конца в постижении способностей человека к падению и нравственному растлению антигерой пишет текст, который трудно назвать литературным произведением, поскольку он создан метафорически из «тела и крови» рассказчика. Литература (как игра по правилам) и жизнь (как хаотическая непредсказуемая стихия) в этом случае максимально сблизились и переплелись. В юные годы будущий человек «подполья» проходит опыт общественных отношений, пробует реализовать себя на службе, в дружеских, любовных и других связях. Выступая в качестве автора,² подпольный человек испытывает потребность обратиться к разнообразным дискурсам, сложившимся в литературной практике его времени. Во второй части «Записок...» востребованы дискурсы лишнего человека, бедного чиновника, романтического мстителя, отношений барина и слуги, сюжетов демократической литературы с мотивами падшей девушки и явлением героя-спасителя. Рассказ подпольного героя складывается из настоячивых отсылок к текстам Пушкина, Лермонтова, Тургенева, Гончарова, Некрасова. Цитатность «Записок...» объясняется тем, что герой хочет опереться на опыт культуры и не может этого сделать. Выясняется, что его

² См.: *Созина Е. К.* О некоторых странностях языковой политики Человека из подполья // «Странная» поэзия и «странная» проза. М., 2003.

чувства и поведение в каждой типовой для прежнего литературного контекста ситуации резко противостоят традиции и канону. Он постоянно мечтает о «литературной» упорядоченности жизни: например, о возможности затеять ссору и вызвать на дуэль «по всем правилам». Готовясь участвовать в пирушке школьных товарищей, подпольный человек с отчаянием представляет себе, «как всё это будет мизерно, *не литературно, обыденно*» (5, 141). И только перед проституткой Лизой герой успешно использует литературную риторику, показывая ей, как на картинке, безобразие продажной любви, угадывая ее мечты и ее страх будущего. Однако он говорит «ожалкие слова» не для спасения заблудшей души (в чем видела задачу «высокая литература»), а из потребности взять реванш за то, что пережито унижение. Перевернув своими речами душу неискушенной девушки, подпольный человек получает острое наслаждение от власти над нею. Четыре микросюжета, составляющие содержание второй части, открывают правду о современном человеке: о его двойственности, равном тяготении к высокому и низкому полюсам (добру и злу); о колоссальной притягательности зла, неодолимом желании испытать глубину его бездны; об ужасе опыта унижения; о том, что обратной стороной униженной и оскорбленной личности является комплекс палача и садиста; об извращенном желании из унижения и опыта зла извлечь наслаждение; и наконец, о том, что пути зла приводят человека в тупик. Вопрос, можно ли спастись, возникает как главный, требующий неотложного решения.

Вторая часть «Записок...» рисует психологический и моральный портрет антигероя, которому свойственно постоянное раздвоение личности. Не только интеллектуально, но и эмоционально персонаж пребывает на перекрестии взаимоисключающих желаний, в вечном споре с самим собой. Так, в сцене дружеского ужина герой попеременно испытывает то чувство превосходства, то рабской приниженности. Он считает бывших одноклассников дураками и пошляками за то, что они судят о человеке только по должности и состоянию платья. Однако он добивается, чтобы «тупицы» приняли его в свою компанию. На протяжении ужина он несколько раз хочет уйти из презрения к присутствующим — и столько же раз остается. Чем постыднее и невыносимее его положение — тем с большим упорством он его продлевает. Когда товарищи изгоняют подпольного человека из своего круга, он иступленно мечтает об ужасной мести — публичной пощечине, дуэли — и одновременно представляет, как Зверков, главный виновник дружеской ссоры, на коленях умоляет его о прощении и дружбе. Эмоциональные состояния подпольного героя включают широкий спектр негативных и разрушительных чувств — от обиды, зависти, потребности мстить до отчаяния. Нужно отметить такую особенность, что душевные и психические состояния антигероя всегда получают телесно-физиологический эквивалент. Ему душно и тесно

в себе самом, он испытывает то озноб, то жар, от бессилия «скрипит зубами» (5, 117), «над ним носился паралич» (5, 134) и т. д. Телесный состав героя как будто испытывается предельными температурами, а его душевные состояния неизменно проявляются в конвульсиях, корчах и судорогах тела: «...я чувствовал в эти минуты конвульсивные боли в сердце и жар в спине...» (5, 130); «...сердце у меня как-то смутно замирало или вдруг начинало прыгать, прыгать, прыгать!..» (5, 131); «...я сидел раздавленный...» (5, 144); «...был до того измучен, до того изломан, что хоть зарезаться, а покончить...» (5, 147); «...высочил почти без памяти, взбежал по ступенькам <...> Особенно ноги, в коленках, у меня ужасно слабели» (5, 151); «горловая спазма приготовлялась...» (5, 161).

Попытки героя строить отношения с людьми и жить среди них приводят к трагическому результату, так как он во всех ситуациях стремится утвердить свою личность, занять первое место. Служба для него бессмысленное и тягостное ярмо, и, когда он получает скромное наследство, сразу уходит в отставку. Дружеские отношения с бывшими однокашниками не складываются, поскольку он никогда не забывает о своей исключительности, а товарищи не признают его амбиций. Слугу, которого не может нравственно подчинить, он изгоняет. Наконец, подпольный человек обнаруживает полную несостоятельность в любви. Он всегда стремился в отношениях с другими одержать верх, подтвердить таким способом свою личность; и если ему случалось добиться цели, то он не знал, что дальше делать с покоренным объектом. История с Лизой открыла ему, что он не может принять от другого человека жалость и прощение, как и сам не может жалеть и прощать. Неодолимым препятствием является его собственная личность. Таков примерный опыт героя, приведший его к бегству от людей, к осознанному одиночеству, к «подполью». Психологически «подполье» характеризуется смертной тоской, сопряженной с укорами совести, чувством стыда. Эти моральные переживания вызваны памятью о человеческих этических нормах. Отпадение от них, неразличение добра и зла, переход через границу между ними порождают жгучую тоску как возмездие.

Подпольная психология не только является противоположностью «живой жизни» (выражение Достоевского из «Дневника писателя»), но и представляет потенциальную угрозу жизненному процессу. С психологическим подпольем соотносится в «Записках...» мотив возможного преступления. Неспособность героя любить, незнание того, что есть любовь, понимается «большим автором» (Достоевским) как готовность к убийству и связывается с традиционным для писателя образом топора. «Она побледнела, как платок, хотела что-то проговорить, губы ее болезненно искривились; но как будто ее *топором* (курсив мой. — Л. Е.) подсекли, упала на стул...» (5, 173).

И наконец, для художественного пространства «Записок...» огромную важность представляет лирический лейтмотив мокрого желтого снега, вводящий тему гибнувшей в «подполье» человечности. Процесс распада человеческой личности сопровождается болью (человек — это боль). Незнание того, что есть любовь, приводит к радикальным изменениям в душе человека и составляет его объективную драму, которая совершается в Петербурге, «самом отвлеченном и умышленном городе на всем земном шаре», и атмосфере которой создает постоянный мокрый падающий снег, делающий картину неотчетливой, призрачной, нереальной. Подпольный герой в своих «Записках...» как будто распят между двумя несовместимыми точками: «Да здравствует подполье!» и — «К черту подполье!». Все же, думается, несколько перевешивает вторая позиция. Через эксперимент с Лизой герой впервые узнает, что действительно существует другой человек как самостоятельная самоценная личность, и впервые узнает настоящее человеческое страдание как невозможность для себя обрести внутреннюю связь с реальным, а не вымышленным — другим человеком. И прежде подпольный человек много говорил о страдании, которое делает жизнь осмысленной. Но раньше он понимал страдание как плод усиленной умственной деятельности, как сознательно культивируемые противоречия и сложности. В финале ему открывается настоящее страдание — от переживания одиночества и оставленности, отсутствия Бога в душе. Таким образом задолго до Ницше Достоевский сказал о «смерти Бога» (утрате нравственных ориентаций в человеческой душе) как о принципиально новом, трагическом состоянии современного человека.

* * *

«Распад атома» (1937) писался в преддверии Второй мировой войны. Это произведение, вызвавшее недоумение и протест в среде эмиграции, высоко оценила только Зинаида Гиппиус, сказавшая, что «Распад...» «больше, чем литература». Действительно, в «Распаде...» можно увидеть своеобразный личный дневник поэта, в котором состояние его души выразилось в объективированных картинах и отвлеченных образах. С другой стороны, при всей странности формы — хаотическом нагромождении не связанных друг с другом фрагментов — в «Распаде...» узнается жанровая модель исповедального предсмертного монолога. Есть основания предполагать, что произведение заканчивается смертью героя и весь текст, предшествующий этому событию, представляется аргументацией невозможности оставаться в абсурдной действительности. Содержание монолога состоит не в анализе внутренних противоречий души, а в уяснении состояния мира и положения человека в нем. В герое

Иванова — в отличие от героя Достоевского — нет раздвоенности, мучительного противоборства разных начал. В своей телесно-эмоциональной целостности он представляет мир. Он именно таков, каков мир. Но он еще и носитель абсурдного сознания, возможного только в «пограничной ситуации» между жизнью и смертью, которому свойственна особая ясность и отчетливость зрения. Речь героя характеризуется эмоционально-интонационным холодом: она не требует ответного понимания, не нуждается в собеседнике. Знание, которое передается такой речью, не может быть оспорено или отменено. Эту особую языковую тональность «Распада...» исследователи всегда связывали с экзистенциальной природой текста, с тем, что герой прозревает «истину смертного случайного абсурдного человеческого бытия».³ Это наблюдение справедливо, но не исчерпывает всей концепции Иванова.

Жизнь героя, который лирически связан с автором и представлен формулой «я», не поддается связному изложению, так как отдельные картины реальности скрепляются в «Распаде...» произвольно. Конкретные исторические и бытовые обстоятельства не прописаны, пространство и время обобщены. Действие происходит в декорациях «несчастливого XX столетия». Эпоха исчерпывающе представлена в образе «мирового уродства». Его символизируют Первая мировая война, русская революция — «сгущенная, как в кинематографе, в экстракт жизнь», основанная на крови и насилии. Внешняя импозантность эпохи прикрывает идущий внутри распад. «Мировое уродство» дурно пахнет, героя везде преследует его дыхание — «сладковатый тлен». В отвратительных видениях гниющей падали, рвоты, мокроты, пахучей слизи передается суть времени, от которого человек не может спрятаться или защититься. История человеческой души и история мира развиваются параллельно, сростаются и прорастают друг в друга. Отвращение к своему времени и его отрицание происходят как самообнажение героя, как демонстрация собственной наготы. Поэтому психологический дискурс (анализ внутренних противоречий) вытесняется в «Распаде...» «натюрмортами» и «пейзажами» души, выполненными в эстетике безобразного. Душа героя, принимая в себя отвратительный хаос внешнего бытия, подобна «взбаламученному помойному ведру — хвост селедки, дохлая крыса, обгрызки, окурки, то ныряя в мутную глубину, то показываясь на поверхности, несутся вперегонки».⁴ В череде портретов современной души есть в «Распаде...» реплика в адрес открытого Достоевским подпольного типа личности. Таков коллек-

³ Семенова С. «Распад атома» Георгия Иванова // Русская поэзия и проза 1920—1930-х годов: Поэтика. Видение мира. Философия. М., 2001. С. 520.

⁴ Текст цит. по изд.: Иванов Г. Собр. соч.: В 3 т. Т. 2: Проза. М., 1994. С. 7. Далее том и страницы указываются в тексте.

тивный портрет русской эмиграции, к которой Г. Иванов не скрывает своей неприязни, не принимая так называемого общественного человека, носителя психологии провокации. «Ох, это русское, колеблющееся, зыблющееся, музыкальное, онанирующее сознание. Вечно кружащее вокруг невозможного, как мошкара вокруг свечки. <...> Ох, странные разновидности наши, слоняющиеся по сей день неприкаянными тенями по свету: англомены, толстовцы, снобы русские — самые гнусные снобы мира, — и разные русские мальчишки, клейкие листочки, и заветный русский тип, рыцарь славного ордена интеллигенции, подлец с болезненно развитым чувством ответственности» (т. 2, с. 8).

Омертвление и опустошение современной души дается в «Распаде...» в нескольких ракурсах. Если в «Записках из подполья» анализировалось положение человека после «смерти Бога», то в «Распаде атома» предметом рефлексии является душа, отлученная от Красоты (классического искусства) и Любви. Обе эти важнейшие координаты прежде центрировали человеческую жизнь, оправдывали дела и страдания человека идеалами, высокими ценностями духа. Их отмирание и возникающая на их месте пустота постигается языком парадокса, который фиксирует исчезновение смысла в том, что еще недавно воспринималось органическим единством. Так, на приеме контрастного сближения пушкинского дискурса с футуристической заумью рождается образ современной глухонемой души, которая корчится в болезненной судороге немоты. «Я хотел бы выйти на берег моря, лечь на песок, закрыть глаза, ощутить дыханье Бога на своем лице. Я хотел бы начать издалека — с синего платья, с размолвки, с зимнего туманного дня. „На холмы Грузии легла ночная мгла“ — такими приблизительно словами я хотел бы говорить с жизнью.

Жизнь больше не понимает этого языка. Душа еще не научилась другому. <...> Душе страшно. Ей кажется, что одно за другим отсыхает все, что ее животворило. Ей кажется, что отсыхает она сама. Она не может молчать и разучилась говорить. И она судорожно мычит, как глухонемая, делает безобразные гримасы. „На холмы Грузии легла ночная мгла“ — хочет она звонко, торжественно произнести, славя Творца и себя. И с отвращением, похожим на наслаждение, бормочет матерную брань с метафизического забора, какое-то „дыр бу шыл убешур“» (т. 2, с. 18).

Ирония, парадоксы обнажают суть вещей. Там, где прежде человека согревала Красота, теперь открылась только дыра одиночества (ср. у О. Мандельштама: «Там, где эллину сияла / Красота, / Мне из черных дыр зияла / Срамота»). Конечность человека, его незащищенность и брошенность в бытии предстали единственной неотменимой истиной, в свете которой все прежние потеряли значение. Преодоление психологической зависимости от «высокого и пре-

красного» происходит через боль, оставляя после себя развалины. Человек остается с уверенностью, что все слова «одинаково жалки и страшны». Что все классическое умиротворенное невозможно. Что чувство меры, как угорь, ускользает из рук, а когда наконец оно поймано, в руках остается только пошлость. «„В руках его мертвый младенец лежал“. И у всех на руках — только „мертвые младенцы“» (т. 2, с. 17).

Центральный лейтмотивный образ «синего платья», пронизывающий весь текст, связан с любовной темой. Про возлюбленную героя можно сказать только то, что ее нет с ним; фигура отсутствия воспринимается как символический знак (ср. с блоковским «Ты в синий плащ печально завернулась, / В сырую ночь ты из дому ушла»). Самая важная вещь, без которой не прожить человеку, — любовь — в современном мире невозможна. «Я тебя потерял навсегда. Конечно, — вот что герой знает неопровержимо. — Ты вобрала мой свет и ушла. И весь мой свет ушел от меня» (т. 2, с. 10). В художественной концепции Иванова женщина — посредник между земным и небесным и оставленный ею обречен жить в непроглядной темноте. Эротический язык — основной в «Распаде...». В эротической стихии герой видит самое мощное основание жизни, именно то, где человек наиболее близок самому себе, наименее жлет. В современной жизни, в которой утрачены высокие поэтические чувства, любовь приобретает характер буднично-деловых отношений. Любовь покупается на каждом углу, и герой, как и всякий другой обыватель, обнаруживает большую опытность в этом деле: «Я иду по улице, думаю о Боге, всматриваюсь в женские лица. Вот эта хорошенькая, мне нравится. Я представляю себе, как она подмывается. Расставив ноги. Немного подогнув колени. Чулки сползают с колен, глаза где-то в самой глубине бархатно темнеют, выражение невинное, птичье. Я думаю о том, что средняя француженка, как правило, аккуратно подмывается, но редко моет ноги. К чему? Ведь всегда в чулках, очень часто не снимая туфелек...» (т. 2, с. 9).

Непоправимость произошедшего с человеком (оставленность любовью) дается в «Распаде...» на столкновении противоположных стилистических планов: вульгарных картин современности и подспудно существующей, постоянно дающей о себе знать пронзительной лирической мелодии, которая однако не может набрать силу, не может состояться, обрывается на полуслове, полувздохе. В конце концов речь идет о безнадежной импотенции современного человека, подменяющего творческий акт видимостью, довольствующегося имитацией любви и жизни вообще. Таков смысл символической сцены совокупления героя с мертвой девочкой.

История души героя складывается из одиночества, тщетных страданий, тошнотворного страха. Из невозможности вернуть любовь. Из предопределенности быть частью «мирового уродства». Герой

не может преодолеть отвратительного цепящего чувства, что «у людей нет лиц, у слов нет звука, ни в чем нет смысла». Лирическое «я» героя, постоянно перевоплощаясь в других, представляет все современное человечество. В нем «брат Гете» объединяется с безымянным «братом консьержем» в единой судьбе — невозможности постичь смысл случайной, не имеющей цели и основания, ненастоящей жизни, придуманной будто в насмешку над человеком.

Через весь текст произведения проходят лейтмотивные слова, отражающие его сквозные смыслы. Первое: «Мимо!» — связано с фатальной обреченностью всяких попыток человека прорваться из поддельной, мнимой действительности — к подлинной. Ничто не дается, всякая попытка жить заранее обречена, всегда — мимо! Второе слово: «Вдребезги» — имеет значение «разбивать» и «разбиваться». Разбивать «мировое уродство» можно лишь разбиваясь, уничтожаясь как личность, принимая в себя зло бытия и становясь частицей общемирового хаоса. «Вдребезги» имеет смысл безжалостного уничтожения прекрасных иллюзий, наивности, глупости, любых надежд в отношении современной жизни. В тексте этот смысл насилия, связанного с освобождением, представлен образом разорванной девственной плевы, уничтоженной девической невинности. Слово «вдребезги» глубоко связано с образом распада, сердцевиной художественной концепции автора. Распад или плавление атома человеческой личности, его распыление, выход из иллюзорной целостности — благотворный, единственно возможный спасительный, но и погубляющий человека процесс. Теряя покой, задумываясь, человек осознает исчезновение смысла жизни. «Атом неподвижен. Он спит. Все гладко замуровано, на поверхность жизни не пробьется ни одного пузырька. Но если его ковырнуть. Пошевелить его спящую суть. Зацепить, поколебать, расщепить. Пропустить сквозь душу миллион вольт, а потом погрузить в лед. Полюбить кого-нибудь больше себя, а потом увидеть дыру одиночества, черную ледяную дыру» (т. 2, с. 24).

Распад как острое осознание своего разлада с миром — только начало процесса. Герой, стоящий перед вопросами смысла мира и смысла человеческого пребывания в нем, не может отвечать на них от лица единичного «я». Лирический дискурс не выдерживает тяжести проблемы, и для текста характерны постоянные переходы к повествованию в третьем лице единственного числа или в первом — множественного. В конце концов за героем стоит «человек—человек—ноль», безымянный человеческий атом. Его судьба и судьба рефлексирующего сознания перед лицом абсурда равны. Пафос произведения состоит в постижении необходимости отдаться распаду, уничтожению личного «я», чтобы совместно с другими глухонемыми душами, пройдя сквозь «мировое уродство», отыскать смысл, постичь тайну жизни. Герой знает, что Абсолют

существует (в тексте «мировому уродству» противостоит «мировое сияние»), правда, бесчеловечный, т. е. равнодушный к человеку, не нуждающийся в нем. Но человек в нем нуждается, не может жить вне Абсолюта! И это дело человека — обрести его, прикоснуться к его бесчеловечному блеску. Суть жизни открывается не в логике, не на прямых путях. Неизбежно для человека войти в «мировое уродство» и, продираясь сквозь него, ввинчиваясь в него «штопором-штопором» (сквозной образ «Распада...»), в сущности отдаваясь ему, раствориться в нем без остатка. Можно сказать, что в «Распаде...» выстраивается образ самоуничтожения человека как условия постижения Абсолюта. И движение вниз, падение оказывается условием вознесения, о чем говорит эпитафия к произведению, взятый из «Фауста» Гете: «Опустись же. Я мог бы сказать — взвейся. Это одно и то же» (т. 2, с. 6). Восторг уничтожения личного, отдельного ощущением в таком фрагменте: «Точка, атом, сквозь душу которого пролетают миллионы вольт. Сейчас они ее расщепят. Сейчас неподвижное бессилие разрешится страшной взрывчатой силой. Сейчас, сейчас. Уже заколебалась земля. Уже что-то скрипнуло в сваях Эйфелевой башни. Самум мутными струйками закрутился в пустыне. Океан топтит корабли. Поезда летят под откос. Все рвется, ползет, плавится, рассыпается в прах — Париж, улица, время, твой образ, моя любовь» (т. 2, с. 25).

Настоящая на религиозном содержании «Распада атома»,⁵ можно добавить, что мироощущение Г. Иванова не было исключением из правила. Другой художник, представитель молодого поколения эмиграции Б. Поплавский на вопрос: Как жить? — отвечал: «Погибать... Эмиграция — идеальная обстановка для этого». «Может быть, Париж — Ноев ковчег для будущей России. Зерно будущей ее мистической жизни...».⁶

⁵ В работе Е. Гальцовой, посвященной анализу связей Г. Иванова с французскими сюрреалистами, высказывается предположение, что для русского поэта были близки идеи круга Ж. Батая: искание Бога равно возможно как в Добре, так и в Зле. И если мир представляет собой торжествующее Зло, то отдача ему — один из возможных путей обретения Смысла. Эта точка зрения подтверждается, как думается, следующим фрагментом из философского эссе «Сакральное», принадлежащего перу Колеетт Пеньо, подруги Ж. Батая: «Поэтическое произведение («Распад атома» принадлежит к поэзии, хотя написан языком прозы. — Л. Е.) сакрально в том, что оно является созиданием некоего топического события, „сообщением“, ощущаемым как нагота. — Это самоизнасилование, обнажение, сообщение другим того, что является смыслом твоего существования, но смысл этот „неустойчив“» (см.: Гальцова Е. На грани сюрреализма: Франко-русские литературные встречи: Жорж Батай, Ирина Одоевцева и Георгий Иванов // Сюрреализм и авангард. М., 1999; Батай Ж., Пеньо К. (Лаура). Сакральное / Пер. О. Волчек. Тверь, 2004. С. 96).

⁶ Цит. по: Поплавский Б. Неизданное. Дневники. Статьи. Стихи. Письма. М., 1996. С. 258 и др.

Сопоставление исповедальных дискурсов Достоевского и Г. Иванова приводит к выводу об их противоположной направленности. Для первого автора перспективы жизни связаны прежде всего с нравственным состоянием личности, с той нравственной работой, которую она способна совершать. Подполье, где личность пребывает насильственно-добровольно, осознается как проклятие и тупик. Психология, которую формирует подполье, выражается в смертельной тоске и тяге к преступлению. Для Достоевского продолжение жизни связывается с выходом личности из подполья в мир, к людям, в необходимости для нее постоянно «родниться с другими». Подпольный опыт негативный; но через подполье человек должен пройти, чтобы узнать правду о себе.

В концепции Г. Иванова одиночество (подполье) — удел человека, не зависящий от его выбора. Неповторимость, избранность личности декларируется автором только перед фактом ее смертности. Проблема личности не связана с этикой. Состояние мира решено в пользу Зла, и личность — всего лишь индивидуальный набор из элементов зла. Для Иванова характерна ненависть к личности в ее настоящем виде. Перспективы жизни осознаются как жертвоприношение личности: через энергию взрыва и распада того, что прежде именовалось человеком, возможны перемены.

Для того и другого автора характерно сближение литературы и жизни, причем последняя имеет большую авторитетность перед первой. Литература питается настоящим из абстракций. Форма исповеди, не отделившаяся до конца от хаоса жизни, позволяет прорваться к настоящей правде. В произведении Г. Иванова совершается не только распад личности, но и распад литературной формы: смерть героя совпадает со смертью автора, т. е. смертью литературы в ее прежнем понимании.