

Валентин Бушанський

УЯВЛЕНИЙ СЕВАСТОПОЛЬ: ЕСТЕТИКА РОСІЙСЬКОГО СОЛІПСИЗМУ

У статті розкриваються естетичні структури російських трактувань Криму та Севастополя. Дослідження праць Льва Толстого та Василя Аксьонова свідчить: образи Криму та Севастополя (й загалом Росії) мають самодостатній характер, а отже, й ознаки соліпсизму в їхньому конструюванні.

Ключові слова: образ, соліпсизм, міфологія.

Bushanskyi V. Imaginary Sevastopol: Russian aesthetic solipsism.

The article describes the structure of aesthetic treatments Russian Crimea and Sevastopol. Research works of Leo Tolstoy and Wassily Aksenov shows: images Crimea and Sevastopol (Russia in general) have a self-sustaining, and therefore signs solipsism in their design.

Key words: image, solipsism, mythology.

Кілька років тому, розповідаючи про подорож Україною, Борис Акунін сказав: Севастополь – це не українське і не російське місто, Севастополь – «это русский город» [3]. Дивна і несподівана, на перший погляд, характеристика. Однак, як здається, за цією характеристикою присутня вельми важлива система розрізень. Ми можемо собі уявити російське місто. Можемо уявити й українське російськомовне місто. Але, що таке «русский город»? Чому в

Севастополі Акунін побачив не російськість, а саме «русскость» міста? На які ознаки він звернув увагу?

Акунін не відповідає на це питання. Він із подивом завважує, що в Севастополі немає нічого українського, окрім офіційних вивісок. Лишень уявімо: місто живе у своєму ритмі, гомонить своєю мовою, яка цілком пасує фасадам і фізіономіям, місто сміється, скандалить, купує і продає, освічується й оплакує небіжчиків... І лише на мурі, під одинокою лампочкою висить плакат:

«УВАГА! УВАГА!

Усім мешканцям Севастополя...».

Гнітюча картина. Така вивіска може маячити лише в окупованому місті.

Я був у Севастополі тільки раз. На вивіски уваги не звернув. Але мене вразила непомірна кількість російських прапорів. Здається, вони звивалися на кожній забігайлівці, яка мала бодай якесь відношення до Чорноморського флоту РФ. Не менше було й українських – здебільшого на балконах і біля приватних садиб. Це була очевидна ознака протистояння громад. І тепер ми знаємо, що українці програли це протистояння. Програли тому, що як, либонь, слушно завважив художник Олександр Ройтбурд, української присутності в Криму було замало: баланс між українським і російським у Криму не міг ґрунтуватися на сором'язливому приховуванні української присутності. Баланс, а відповідно, й компроміс, міг засновуватися на певній рівновазі. Але рівноваги не було. Україна ховалася, міліла до рівня офіційних вивісок. І це, як мені здається, справляло жалюгідне враження. Викликало тільки гидливість. А все гидотне – знищують. (Дарвінівський принцип, у яким, одначе, є чимало суто естетичного сприйняття і ставлення до дійсності.) У кримській ситуації було щось психічно нездорове. І джерело цієї патології, мабуть, – не в Севастополі й не в Сімферополі, ба навіть і не в Москві. *Витоки цієї ситуації цілком кийвські.* Є в цій патології щось інфантильне й вульгарно-провінційне. На жаль.

Кажучи про Севастополь, Акунін насамперед звернув увагу на цілковитий брак української мови. Його спантеличила принципова позиція мешканців: у жодному разі не спілкуватися українською. Він відзначив це з певним подивом і, безперечно, з деяким роздратуванням: це неправильно, що містяни не хочуть спілкуватися

українською! Нам імпонують такі міркування з вуст російського письменника. Однак прикро, що ми так і не створили ситуацію, за якої когнітивні структури, котрі зумовили позицію Акуніна, визначали б і соціокультурну свідомість мешканців півострова.

Проте справа в іншому: завважмо, за відчуттям Акуніна, російська мова не є питомою ознакою «русскости». Факт цілковитого панування російської мови був би достатнім, аби Акунін назвав Севастополь російським містом. Однак він цього не робить. Тож, не власне мова вулиці дає це розрізнення між російським і «русским». Письменник прямим текстом вказує: Севастополь – неросійське місто. То що ж, власне, є ознакою цієї «русскости»?

Відповідь, як на мій погляд, є вельми важливою і захищеною, поміж іншого, в *історії російської культури*. Відповідь ця – й у *культурі сьогочасній*. Бо ж ніякі історичні передумови не можуть проявитися, якщо тут і нині бракує сприятливих обставин: ми розпечатуємо архів не з великої любові до історичної затхлості, а на потребу часу. До цих чинників – *історико-культурного і соціокультурного* – я й хотів би повернути увагу.

Уявлений Севастополь

Химерність ситуації в тім, що насправді ніякого Севастополя немає. Нас обманюють органи відчуття. Севастополь – це ілюзія, створена сенсорною системою. Вулиці та будинки, перехожі, їхні клунки й собаки, матроси в білих фланельках, божевільні бабусі з портретами Сталіна і, на жаль, кобіти в червоних сукнях – це мара, обман зору, гра свідомості, а заодно й соціальна гра в достоту вузькому сенсі цього слова. Севастополь – це цілком соліпсичний виплід, продукт уяви.

В однім із інтерв'ю радіостанції «Эхо Москвы» російський поет Дмитрій Биков зазначив: хочемо ми того чи не хочемо, але «Севастопольські оповідання» написав Лев Толстой. Розвиваючи міркування Дмитрія Бикова, можна сказати, що Лев Толстой означив культурну територію, створивши мистецькі символи, які й лягли в основу уявлень про Севастополь як «русский город». Ці символи трансформувались у когнітивні схеми, в котрих і сприймається Севастополь. Армія Ніколая I програла Кримську війну. Але її виграв Лев Толстой. Наше уявлення про Севастополь, наше

мислення про Севастополь – це відтворення й інтерпретація образів і сенсів, які задав Лев Толстой. Севастополь – це лише привід для актуалізації естетичного контенту, колективне марення в образах толстовських творів.

Толстой уже давно помер. Шкода. Шкода і те, що Україна не спромоглася перекодувати географічний простір. Севастополь – графі вулиць, різаний вапняк і цегла, складена в п'ять поверхів, – має таке саме відношення до культури російської, як і до марсіанської. Нам рідні старі камені Європи, – писав Микола Бердяєв. Чим старі камені Європи відрізняються од каменів, скажімо, на поверхні Місяця? З формального погляду, нічим. Але є неформальна відмінність: камені Європи обклеєні цитатами з Гомера та Гьотте, з Петрарки й Шекспіра. Якби Гомер оспівував Місячну війну, нам були б рідні місячні камені. Хочемо того чи не хочемо, але «Севастопольські оповідання» написав Лев Толстой. І ніхто не наважився переписати їх українською...

Севастополь назавжди у грудні

...Я продовжую писати цей текст, перечитавши «Севастопольські оповідання». І в мене таке враження, що сам Толстой перетворився на камінь, обклеєний цитатами, а Севастополь назавжди залишився у грудні 1854 року.

Що ми знаємо про облогу Севастополя 1854 – 1855 років? Пам'ять, а точніше – шкільний курс історії та ще фільм Всеволода Пудовкіна 1946 року, підказують нам ряд наративів: зокрема, епічне тло – Сапун-гора, Малахів курган, затоплений вітрильний флот; персоналії, в яких утілюється міліарний геній, – адмірالی Корнілов і Нахімов, інженер Тотлебен; гуманістичний вимір Кримської війни – лікар Пирогов і сестри-жалібниці; матрос Кішка – це соціальний низ оборони Севастополя. Річ лише в тім, що всіх цих сюжетів немає в «Севастопольських оповіданнях».

Толстовський цикл містить три тексти: своєрідну увертюру – «Севастополь у грудні», та два оповідання – «Севастополь у травні» й «Севастополь у серпні 1855 року» [4]. Ці тексти вельми відмінні. «Севастополь у грудні», безперечно, є нарисом. Розповідь у нім ведеться од першої особи. Це – своєрідна подорож пам'яттю. Згадка про одну ніч – першу ніч у Севастополі. Морок, бруд, труп

загиблого коня, перемовини солдатів і матросів, перше враження від шпиталю – відразливе враження, котре, як вважає оповідач, потрібно перебороти, не піддатися видовищу та звукам страждань, бо ці страждання – частина величі севастопольської епопеї. Цей нарис – не журналістський матеріал. Тест виписаний занадто добре, щоб бути журналістськими нотатками. Розповідь завершується на світанку, й оповідач бачить чудові міські будівлі і чує музику. Музика згадуватиметься й у наступному тексті, але наразі вона звучить вельми обнадійливо, як своєрідна антитеза війні – Севастополь живе.

У цьому нарисі Толстой спостерігає війну. Він іще не частина цієї війни. Автор – чужак. Він співпереживає. Але він не тотожний війні. Вона ще не перестала бути зовнішньою картинкою, точніше – шерехом картинок, котрі пригнічують і хвилюють, і котрі потрібно якось пережити: морда війни – потворна. І цій потворності потрібно протиставити – білі будівлі та світанкову музику полкового оркестру.

Толстой написав «Севастополь у грудні» так, як цей текст міг написати порядний автор: прийшов, побачив, написав. Але в цьому тексті ще немає Толстого, для якого оборонні бастіони стануть частиною життя. У наступних оповіданнях цілісна картина севастопольської епопеї розпадається, і Толстой подає антропологію війни. Але це буде згодом. І для того, аби писати своїх персонажів і ситуації, Толстому потрібен був цей перший нарис – достеменний штіц, у якому є все й одразу.

«Севастополь у травні» – це народження того Толстого, якого ми знаємо з його великих романів і таких оповідань, як «Смерть Івана Ілліча», «Крейцера соната», «Отець Сергій». У нарисі ж «Севастополь у грудні» його ще немає. Пригадуючи грудень, Толстой пише лише чернетку. З погляду стилістики – чудову чернетку. Але для автора – Севастополь іще в пільмі. Він не бачить його впритул. Показово, що й усі батальні сцени «Севастопольських оповідань» відбуваються вночі. Усі, крім однієї, останньої сцени «Севастополя в серпні 1855 року». Саме після цієї сцени подається хрестоматійна картина відступу російських військ наплавним мостом на Північну сторону міста. І Толстой – знову чулий і пафосний.

Бракує тільки музики, яка вінчала чулість і пафос у фіналі першого нарису.

Картинки першого нарису й фінал останнього оповідання – в'їлися до нашої пам'яті й розбрелися цитатами, оскільки ми в Севастополі – також чужаки. Погляд Толстого нам близький і зрозумілий, бо він картинний. І поготів, цей чужий погляд очікуваний, він такий, який має бути – зрозумілий і правильний. Чому погляд цей такий очікуваний, чому він не тривожить, не вибиває з колії, не змушує звинувачувати Толстого в брехні й паплюженні слави чудового міста?

Смерть і воскресіння воєнної естетики

Сюжет «Севастополя у серпні 1855 року» розпочинається далеко від обложеного міста. На постійному дворі збирається ряд персонажів – офіцери, які прямують до Севастополя. Росія велика. Занадто довго вони добираються до місця на мапі, яке гримить славою на всю імперію. І з кожним днем місце на мапі дедалі більше перетворюється на конкретний пункт на місцевості. Дедалі частіше на очі подорожніх потрапляють поранені та покалічені. І це підриває бойовий дух. Війна втрачає свій ігровий вимір. Війна перетворюється на щось незрозуміле.

Ти був у справі? – запитує поручика Козельцова його молодший брат. Ні, – чесно відповідає поручик. Де ж тебе поранено? – допитується брат. І поручик дає відповідь, яка має спантеличити: – Я був тільки на роботах.

Кримська віна, напевно, була першою війною, яка вбила класичний театралізований вимір війни. Згодом цей вимір повернеться. Естетика відредагує образність війни. Але тоді на Південному березі Криму театралізована війна – з тріпотінням бойових знамен, шаховими рухами піхотних каре й хвацькими атаками кавалерії – зникла назавжди.

Подивімося на цю війну з іншого боку. Нам відомий вислів: тонка червона лінія. Це – хрестоматійні слова, які позначають останній рубіж і стоїчну звагу. Ці слова – тонка червона лінія – належать англійському журналісту Вільяму Расселу. У своєму матеріалі він описав стрій шотландських гренадерів, у якому, всупереч уставу, було лише дві шеренги піхотинців, замість чотирьох.

(Британці не мали резервів, щоб закрити широкий фронт битви під Балаклавою.)

Од тієї битви залишився й лаконічний діалог генерала Коліна Кемпбелла й ад'ютанта Джона Скотта. І я не можу втриматися, щоб не згадати його у цьому тексті.

– Наказу до відступу не буде, хлопці. Вам доведеться померти там, де ви стоїте.

– Так, сер Колін, якщо знадобиться, ми це зробимо.

Шотландці вистояли. Вони відбили три атаки уральських уланів.

Вільям Рассел зробив цей діалог знаменитим. Художник Роберт Гібб – написав знамениту картину.

Я не знавець військової справи, але кінна атака на піхотний стрій – це безглуздя.

Безглуздя повторилось у тій-таки Балаклавській битві 25 жовтня 1854 року. «Атака легкої кінноти», описана в репортажі вже згаданого Вільяма Рассела, оспівана у вірші Альфреда Теннісона й зображена на полотні Річарда Вудвіла, – символ цього безглуздя.

Того дня за наказом генерала лорда Фіцройя Раглана англійська кавалерія атакувала російські піхотні позиції.

Спостерігаючи зухвалу атаку й загибель англійської кавалерії, французький генерал промовив:

– Це красиво. Але так воювати не можна.

І краса зникла з Кримської війни. Залишилися тільки роботи, на яких було поранено поручника Козельцова.

Нам немає діла до Кримської війни. Нам узагалі немає діла до війни. Ми сприймаємо війну, мов футбольний матч. Нам хочеться ефектних ударів і приголомшливого рахунку. Але ми не хочемо знати про переламані кістки й розтягнені сухожилля. Ми сприймаємо війну, наче корнет Ростов у романі «Війна і мир»: «Ух, рубану!» – думає собі корнет, видивившись попереду французького драгуна на широкозадій кобилі. Рубанув, але промахнувся. Злетів із сідла й упав до багнуки. Підвівся, подивився на закаляні долоні й далєбі зі слізьми почав витирати їх об нові білі лосини.

Війна починається вельми романтично. За віру, царя та Вітчизну йде на війну Козельцов-молодший. Із тих-таки причин прямують до Севастополя й інші офіцери, які застряють на

постоялому дворі десь біля Бахчисарая, міркуючи, що за віру, царя та Вітчизну, можливо, й не обов'язково помирати. Із тих-таки причин переводиться з кавалерії до піхоти й інший персонаж «Севастополя в травні» – капітан Калугін.

Козельцов-молодший загинув. Толстой навіть не описує його смерть. Несподівана атака. Хлопчина розгубився в метушні. І коли юнкер Вланг озирнувся, корнет Козельцов уже лежав горілиць на захопленому французами бастіоні.

Не здобув слави й капітан Калугін. Протягом усього оповідання він шкодує, що залишився в Севастополі. Він завжди шкодує. Він мешкає в брудній кімнаті, він носить чоботи зі стертими підборами, він тремтить перед аристократами, кулями та завиванням бомб. Толстому навіть нецікаво завершувати історію капітана Калугіна. Нецікаво й повертатися до офіцерів із постоянного двора.

На війні немає романтики. Але романтика повертається, коли війна закінчується – полотнами Річарда Вудвіла та Роберта Гібба, віршами Альфреда Теннісона та прозою Льва Толстого. Лев Толстой двічі рятує романтику війни. Уперше – наказавши замовкнути своєму єству: ні, ми не повинні піддаватися цьому спонтанному враженню – жаху військового шпиталю; ми повинні перебороти це почуття: ми повинні почути музику полкового оркестру. Удруге – описуючи відступ зі зруйнованого міста: так, це – кінець, поразка, ми відчуваємо провину, розпач і жаль, але, озираючись на покинуте місто, прагнемо відплати і символічно погрожуємо ворогові кулаком. Толстой пише переконливі, але банальні фінали. Переконливі саме тому, що банальні. І взагалі, банальність – найпереконливіша річ. Ми любляємо банальності, цитуємо їх, ми їх переживаємо. Завдяки банальностям розуміємо одне одного, ми обмінюємося ними і посміхаємося.

Іти на війну за віру, царя та Вітчизну – банально. Де Козельцов-молодший, капітан Калугін і вояки з постоянного двору набрались усієї цієї патріотичної муті? Де сам Толстой набрався цієї муті, двічі вирулюючи на фінальне форте? Безперечно, з газет і салонів – найвишуканіших осередків банальності. Де ми набралися цієї патріотичної муті, просторікуючи про Севастополь – «місто слави російських моряків»? Із того-таки джерела – газет, підручників, книжок, кінофільмів.

Ще кілька днів тому, гортаючи власну пам'ять, я натрапив на конотації, настроєність котрих суголосна першому нарису та фіналу оповідання «Севастополь у серпні»: героїзм і приреченість, біль відступу. «Не может быть, – пише Толстой, – чтобы при мысли, что вы в Севастополе, не проникло в душу вашу чувство какого-то мужества, гордости и чтоб кровь не стала быстрее обращаться в ваших жилах...» – це рядки із першого нарису. Вони стали хрестоматійними. У них – екстракт того чару, який іменується «Севастополь». Однак видобутий він не в Севастополі під кулями та снарядами; він занесений до Севастополя іззовні. Цей екстракт – валізка подорожнього. Це – буклет із туристичними принадами – фотографіями краєвидів і визначних пам'яток. Офіцери прибували до Севастополя, тримаючи в руках буклет. Але їх чекало жорстоке розчарування. Їх чекало *непринустиме* розчарування. Вони вимушені були рятувати власні заздальгідні уявлення – милі серцю патріотичні краєвиди. Бо якщо побачений краєвид не виправдовує очікувань, то який узагалі сенс у подорожі? Прикро почуватися ошуканим.

Прекрасне, підказують мистецтвознавці, не дається людині саме по собі: прекрасне треба вміти бачити, чути, переживати. Ця, цілком правдива сентенція, на жаль, межує з абсурдом. (Уся трансцендентальна гуманітаристика межує з абсурдом.) Згадаймо чудовий фільм Сергія Маслобойщикова «Принцеса Жозефіна та мишачий народ», знятий за мотивами творів Франца Кафки. Мишачі душі потребують прекрасного. Принцеса ж – прима-співачка в мишачих лабіринтах – верещить нестерпно. Проте завжди зриває овації. А все чому? А тому, що прекрасне не дається саме по собі, прекрасне треба вміти чути. І мишачий народ має цю здатність. Толстой навчився чути прекрасний голос війни.

Ось вони – фінальні рядки з останнього оповідання: «Это было чувство, как будто похожее на раскаяние, стыд и злобу. Почти каждый солдат, взглянув с Северной стороны на оставленный Севастополь, с невыразимой горечью в сердце вздыхал и грозился врагам», – ці рядки упізнаванні, наче тисячу разів перечитані, ситуація, ніби бачена вочевидь.

У цитованих рядках ідеться про почуття. Може здатися, що почуття – це не вельми певна річ. Одна справа – чиста белетристика: письменник може розпоряджатись учинками та настроями

своїх персонажів; але геть інша – нарис, який пише Толстой. Звідкіля ж тоді узагальнення, до якого вдається автор? Звідки ця констатація: «Не может быть, чтобы при мысли, что вы в Севастополе, не проникло в душу вашу чувство какого-то мужества...»? Так, звісно, Толстой був у Севастополі, був у самому пеклі – на четвертому бастіоні. Але Толстой не пише про власні переживання, він пише про чуття мужності як про певну закономірність: місце і час породжують почуття, і це почування не залежить од особистості, особистість опиняється залежною від місця та часу.

Толстой – чесний автор. Вишукування позерства – його улюблене заняття. Уже згаданий Дмитрій Биков кепкує над спостереженням Толстого: горобець удав, ніби клюнув зерня*. Так, погодьмося, звучить гротескно, навіть абсурдно. Але це – Толстой. Параноїдальна підозра всіх і всього в нещирості – це його дар. Про позерство у Севастополі, навіть під градом куль, – ним написані приголомшливі, сумні й іронічні рядки. Але чому Толстого зраджує чуття реальності? Чому відступає його параноя і він збивається на очевидний кітч? Так, він не виписує лубок у стилі Фадея Булгаріна, в романі якого взятий у полон на Бородінському полі полковник (здається, полковник) Русаков, зверхньо, позираючи з-під закривавленої пов'язки, повчає Наполеона, як потрібно командувати армією та керувати державою. Звісно, впасти в таку прірву літературного несмаку Толстой не може. Навіть постаравшись, не зумів би. Толстой не виводить образів Корнілова та Нахімова, лише в одному монолозі згадує прізвище Тотлебен (і цей монолог не вельми прикрашає персонажа). Лише завершуючи «Севастополь у серпні», зображує Пирогова – повнецького лікаря з чималими бакенбардами – не називаючи, однак, його імені. Толстой нехтує азами кітчевого письма. То навіщо ж тоді ці величні форте!? Навіщо ж ці фальшиві слова: «Почти каждый солдат, взглянув с Северной стороны на оставленный Севастополь, с невыразимой горечью в сердце вздыхал и грозился врагам»?

* Це епізод із нарису «Метель»: «В шиповнике завозились воробы... Один из них прыгнул на землю в аршине от меня, притворился два раза, что энергически клюнул землю, и, хрустя ветками и весело чирикнув, вылетел из клумбы».

А може, я помиляюся? Можливо, ці слова не такі вже й фальшиві? Звідки знати мені, як почувалися солдати, котрі дивилися з Північного боку на покинутий Севастополь? Звідки знати мені, про їхні почуття? І чи маю я право на параною, з якою розбираю кожен натяк на патріотизм?

Нині дуже хочеться зневажати всі прояви російського патріотизму. Але зневажати й ігнорувати – різні речі. Так, був він – цей проклятий російський патріотизм. Був і є. І саме ця пам'ять про «славу російських моряків» витурила з Севастополя ілюзорну українську присутність. Толстой доклав руку до слави своєї Вітчизни. І зробив це – геніально.

Однак я повернуся до принципового питання: де в міфі про Севастополь рядки Толстого? Де виписані ним фрагменти? Читаючи оповідання Толстого й зіставляючи їх із бравурними маршами, можна бачити, що внесок письменника у формування севастопольського міфу – *мінімальний*. Патріотичні фрагменти, які ми знаходимо в Толстого, входять до текстової тканини разом із загальною атмосферою життя. Це те повітря, яким дихає і сам Толстой, і його персонажі. Так, не Толстой надимає це повітря. Напевно, це частина того виру, який Пушкін назвав «російським духом». Саме цей дух і гнав офіцерів із якоїсь-там Калуги на Південний берег Криму. Так, тримали вони у свої руках буклети, в яких оповідалося про солодку смерть в ім'я Вітчизни. Реальність розчаровувала їх. Але вони залишались у Севастополі, тремтіли, та йшли на четвертий бастіон. Не всі поверталися, однак – ішли. А ті, котрі вижили, написали «Севастопольські оповідання».

Іще один ракурс Кримської війни

А тепер я хочу процитувати одні із найсильніших рядків, які лишень написав Толстой – це завершення оповідання «Севастополь у травні», оповідання, в якому Толстой уникає будь-якого патріотичного форте і знаходить свій унікальний голос: «Цветущая долина наполнена смрадными телами, прекрасное солнце спускается з прозрачного неба к синему морю, и синее море, колыхаясь, блестит в золотых лучах солнца. Тысячи людей толпятся, смотрят, говорят и улыбаются друг другу. И эти люди христиане, исповедующие один великий закон любви и само-

пожертвования... Вот я и сказал, что хотел сказать; но тяжелое раздумье одолевает меня. – Может, не надо было говорить этого. Может быть, то, что я сказал, принадлежит к одной из тех злых истин, которые, бессознательно таясь в душе каждого, не должны быть высказываемы...».

Важко і непотрібно коментувати ці слова Толстого. Це ті слова, з яких народився Толстой-мислитель. І мені здається, що саме Кримська війна породила той аспект російської культури, який заперечує весь ура-патріотичний галас. А можливо, і не заперечує. Можливо, лише доповнює. Бо недарма ж Толстой написав, що істина ця непридатна для висловлювання. Чому ми самовпевнено переконані, що в усьому здатні дійти впритул до суті? Чому ми не наважуємося повірити, що смердючі трупи так само потрібні полю, як і червона рута? Що лемент калік у військовій шпиталі – так само прекрасний, як і шалений бойовий клич, як і шум прибою в сева-стопольській бухті? Толстой пише, що з нас кепські християни. І це правда. Але чи думав Толстой про християнські істини, керуючи вогнем по французьких траншеях. Напевно, думав. Однак – усе ж віддавав наказ убивати. Суцільна маячня! І можливо, ця маячня і є істиною життя, яка описується поняттям «трагедія». (Але це вже – занадто екзистенціалістська тема.) Завершуючи цей фрагмент, відзначу лише, що комедія життя, чи радше справжня потворність життя, яку в усій пишноті відображає кітч, розпочинається зі спроби спрощення – наївної віри в існування простих і доступних істин, і переконаності, що істина – ось вона, осягнута, освоєна та збагненна, проста, мов яблуко.

Медитативна пір'їнка російського духу

У 1977 – 1979 роках Васілій Аксьонов пише роман «Острів Крим» [1]. У романі є лише один фрагмент у суто толстовському дусі: головний персонаж – Андрій Лучніков – вибирається з Москви і десь, дорогою на Ковров, сходить у мокру й наче п'яну російську ніч. Андрій Лучніков – скалка від вази з вензелями Імператорського порцелянового заводу. І те, що Аксьонов відправляє свого персонажа в народницькі мандри, напевно, є виправданим. Андрій Лучніков – сноб, спортсмен і донжуан – опростився, пішов у світи, мов толстовський отець Сергій. Тхне перегаром російська ніч, так само

тхнуть і перші подорожні, яких зустрічає Лучніков. «От кого нам бракувало», – чує він, допомагаючи виштовхати з придорожньої багнюки розтросчений «рафік», чує ще чимало суто вставних слів, а потім падає навколішки і дякує Богові за те, що в аварії не загинув жоден із пасажирів.

Якось у московській багнюці застряг тарантас, яким їхав журналіст. Кучер шмагав кобилу, журналіст тручав, але безуспішно, доки не підійшов низенький дідок – підставив плече, штовхнув і викотив тарантас. Цим бородатим силачем був Лев Толстой. Газети, звісно, роздули цю тривіальну подію до метафоричних висот: журналіст і письменник виштовхали тарантас російської літератури!

Удаючи отця Сергія, герой Аксьонова виходить з автобуса й потрапляє в самісіньку пащу російського Кроноса – чорне, глевке, з блювотним запахом російське безчасся. І перше, що він робить, – штовхає «тарантас». На цьому Аксьонов ставить крапку. Це все, що ми знаємо про народницький почин Лучнікова – лише дві сторінки і лише два вчинки, один списаний з оповідання Толстого, другий – із його біографії.

Ці дві сторінки – формене знуцання з метафоричних висот, на які здіймається всякий паралелізм. «От кого нам бракувало», – чує Лучніков. І йому, проповіднику Ідеї Спільної Долі, звісно, приємно чути ці слова, хоча вони й щедро пересипані словами вставними. Він витлумачує їх у високому сенсі, тому й плюхається навколішки, дякуючи за відкриття сенсів. Проте сенси мали б відкритися йому дещо раніше – зимою, на слизькій трасі, коли перекинувся автобус, у якому він їхав із юродивою та її сином-олігофреном: «Іди своєю дорогою, приїжджай», – мовила йому юродива, не схотівши благословити.

Є дві Росії. Росія реальна, яка тхне перегаром. І Росія метафізична... І я не знаю, яку метафору підібрати, аби означити цю метафізичну Росію. Я навіть не знаю, котра з цих Росій реальніша – та, з якою стикається, але не помічає Лучніков, чи та, котру він бачить своїм «ментальним оком», в ім'я якої проповідує Ідею Спільної Долі, задля втілення якої ладен згинуть в сибірських нетрях, потягнувши за собою своїх наївних співвітчизників із кримського острова.

Утім, як це так не помічає? Лучніков же ж, штовхаючи «рафік», каже: «Біля тебе, друже, закушувати можна», – і посміхається. Тож,

виходить, що помічає. Звісно, помічає цю реальну Росію. Однак посміхається, закушує й береться до втілення Ідеї Спільної Долі – злиття буржуазного, демократичного, трохи манірного та фривольного Острова Крим і Радянської Росії.

Американські персонажі, яких виводить Аксьонов, називають це проявом «традиційного російського мазохізму». «Мазохістом, мудаком, самогубцем, подаром гнійним, виродженцем із розщепленою свідомістю» називає його, додавши ще кілька метафор, московський дисидент, якому Лучніков розкрив Ідею Спільної Долі. У романі проскакує й така характеристика Лучнікова: він схожий на супергероя, але душа його – злий горбатий карлик із підвалу Достоевського. Частково це так, відказує Лучніков. Невже не заперечує «підпільної» локалізації своєї душі?

У чому основна ідея роману? «Острів Крим» не є памфлетом проти радянської дійсності: замало сарказму як для такої справи. Не думаю також, що роман є застереженням проти легковажного ставлення західних суспільств до радянського режиму: «Острів Крим» – це не орвеллівська антиутопія. Звісно, жанр роману – альтернативна історія. Текст писався в Коктебелі, й Аксьонов, задовбаний радянським побутом, безперечно, ставив собі питання: а що було б, якби?..

Це саме питання поставив собі 1920 року Бейлі-Ленд – англійський лейтенант флоту її Величності. Я подумав, казав він журналістам, що буде, коли вдарити з гармат головного калібру по кризі Сиваської затоки, якою наступали Червоні? – і спробував.

Жартує, думає Марлен Кузенков, роздивляючись портрет лейтенанта – клапоухого хлопчика, в якого неодмінно мали б бути вугрі, котрі, однак, не зафіксувала фототехніка 20-х років. – Мені стало цікаво, і я спробував, – достеменний англійський гумор зверхнього денді, – розмірковує Кузенков, жахаючись крамольної для марксиста думки, що персональна зухвалість здатна зламати хід історії.

Що було б, якби? – запитує Аксьонов. Якби знайшовся клапоухий хлопчина; якби армія чорного барона думала не про евакуацію з Криму, а про його оборону; якби корпуси Фрунзе та Махна не пройшли через Сиваш? Якби залишилася скалка тієї, іншої, колишньої Росії – з вензеллями, «Руссо-Балтами», городовими,

аристократичними фаміліями? Що було б? – запитує Аксьонов, і фантазує – про химерні небосяги Сімферополя, про розпусні ялтинські клуби, про шикарні вітрини та потужні автівки, а ще про золоте шампанське «Новий Світ», яким кримські аристократи запивають устричний слиз.

Нічого не було б! – відповідає Аксьонов. І того пише свій «Острів Крим» – роман-дистопію. Бо основне питання роману – не: що було б, якби? – а: чому нічого не було б? Чому нічого не було б, навіть, якби сталося те «якби»? Чому жоден лейтенант Бейлі-Ленд, попри потяг до авантюризму, ніколи не врятував би бодай скалки російського світу? І це – головна ідея роману Аксьонова.

Розгортаючи книжку, ми знаходимо Андрея Лучнікова в розніженій позі: він – медитує, уявляє свою душу пір'їнкою, хмаринкою, ніби вона відлітає од його обтяженого всілякими клопотами тіла. Прочитавши п'ятсот сторінок, ми дізнаємося, що медитація спрацювала: Лучніков збожеволів. Аксьонов замкнув коло.

Інстинкт смерті по-російськи

Росія – це жага небуття. Чого хоче Лучніков? Чого хоче для себе? – запитують московські бюрократи, кримські демократи, дівчата легкої вдачі. Для себе? Для себе він нічого не хоче. Він хоче Спільної Долі для всіх росіян, не плекаючи, однак, і щонайменших ілюзій із приводу того, якою саме буде ця спільна доля з Радянською Росією.

Я думав, чи можна вмістити до політологічної матриці фактор щастя/нещастя людини? Звісно, це неможливо. Лучніков нещасливий. Дружина-італійка кудись здиміла; коханка – шльондра. І як тут не замислитися про Ідею Спільної Долі? Ми маємо в романі чудовий образ батька Андрея Лучнікова – Арсенія. Але ми нічого не знаємо про його матір. Аксьонов згадує лише, що наш герой був зачатий у тамбурі на мішкові з вугіллям, коли поїзд стояв на якомусь українському полустанкові: йшла громадянська війна, Арсеній Лучніков мав гвинтівку, а курсистка – одна із тих дівчаток, заради яких юнкери йшли в зимовий похід, – мала великі перелякані очі.

Із погляду психоаналізу, сказав би Ролло Мей, поведінка Андрея Лучнікова – очевидний симптом базальної тривоги, наслідок

первинного відторгнення. Мабуть. Дивує інше, те, з яким завзяттям кримчани приймають Ідею Спільної Долі, з якою радістю вітають радянські війська. Невже весь ситий, космополітичний Крим в одну мить утратив клепку? Чому не дослухався до слів Солженіцина? (А той неодмінно застерігав би, вважає Аксьонов.) Чому кримський істеблшмент, зокрема й Арсеній Лучніков, ігнорує позицію Тристоронньої Комісії, на думку якої, поглинання Острова Радянською Росією є недоцільним і з «моральної», і з «естетичної» точок зору? (Вочевидь, це перша згадка в російських текстах про світову «закулісу».) Хто зна? З раціонального погляду, а в політологічній матриці всякий погляд має бути раціональним, пояснити цю метаморфозу неможливо.

Мені скажуть, що літературна гіпербола не завжди має бути раціональною. Можливо. Але я не можу пригадати жодного пристойного тексту, в якому гіпербола не була б раціональною. Напевно, я просто не хочу пригадувати. А втім, суть в іншому: Аксьонов – не абсурдист. І той факт, що роман є альтернативною історією, не позбавляє автора необхідності правдоподібно пояснювати перебіг подій. А колективне самогубство Острова – ключова тема.

Щось прояснює, либонь, лише найкуруйозніший персонаж Олег Степанов – гомосексуал із ухилом у слов'янофільство: російський комунізм – це адекватна відповідь народу-гіганта на християнські байки, вигадані мудрецьми Сіона. Bravo! Здається, Аксьонов не дуже шанує слов'янофілів. І чого б це?

Десь ми вже знаходили такі ідеї з ухилом у слов'янофільство... Звісно, в «Бісах» Достоевського – розлога проповідь про російського бога: вся світова історія – це боротьба народів за верховенство своїх богів. (Є в цих міркуваннях відтінок античних теоматій і дешиця гегельянства.) Майбутнє Росії – за наверненням до російського бога.

Матінко, благослови – просить Лучніков. Іди собі з Богом – відмахується од нього юродива. Хто ця Євдокія-юродива? Отож, вона і є – Матінка-Росія, матінка, котра, як сказав би Ролло Мей, відштовхує Андрея; та, м'яка комуністична Росія, в яку прагне ввійти буржуазний Крим. Це вона, та юродива з «Братів Карамазових», котрою не погидував Карамазов-старший, матір радикального раціоналіста Смердякова. Син-олігофрен матінки Євдокії

курить «Біломорканал» і жере апельсини, не виймаючи з господарської сітки, – злостивий карлик із підвалу Достоєвського – альтер-его Андрєя Лучнікова. Матінка-Росія породжує лише злостивих карликів – олігофрена з цигаркою в зубах, батьковбивцю Смердякова, Андрєя Лучнікова, котрий прагне повернутися до матінки в інцестуальному акті.

Щось-таки є в просторікуванні Олега Степанова про одвічний російський колективізм, котрий утілюється в комуністичному проєкті – відчайдушній спробі вирватися з християнської пастки. Іноді здається, що твердження, ніби російський народ є християнським – велике перебільшення.

Назад, в общину, в лоно Матінки-Росії! – ось основний російський інстинкт. По-іншому пояснити описаний Аксьоновим колективний суїцид – неможливо.

Росія – Тартар

Згідно з орфічною традицією, Зевс змилювався над своїм батьком Кроносом і дозволив йому царювати на Островах блаженних [2]. Саме такий острів – Острів Крим, чи як іще його називають Острів О'кей – і зображує Василій Аксьонов. Аксьонов домислює орфічну історію. Але, як вважав Фрідріх Дюрренматт, усяка історія, додумана до кінця, є трагедією.

Порівняння російської ночі з Кроносом було цілком випадковим. Однак, я дедалі більше думаю, що не буває випадкових порівнянь. Можливо, не всі зо мною погодяться, але Фройд – погодив би ся, і це мене втішає.

Зіграймо у гру – зіставмо структуру роману Аксьонова з античною міфологією. Хто він, Андрєй Лучніков – журналіст, публіцист, видавець – напевно, Орфей, той самий Орфей, за вченням якого навіть похмурий Кронос вартий милостивого ставлення – царювання на Островах блаженних. Цю паралель виправдовує і саме прізвище – Лучніков, адже батько Орфея – Еагр, фракійський аналог Аполлона, а символом останнього є лук і стріли.

Найбільша хвойда роману – Татьяна Луніна (хоча, чому найбільша? Жіночі образи роману не вирізняються надмірною цнотливістю; Аксьонов написав виразно маскулітний роман, тож дивно, що він досі не потрапив у зуби феміністок). Луніна – коханка Андрєя Лучнікова. Луніна – відлуння солярного символу. Згідно з

міфологією, Орфей спускається в Аїд, аби повернути свою дружину Еврідіку; і йому це майже вдається; проте, в останню мить, дорогою додому він озирається, і на його очах Еврідіка розчиняється в повітрі. Згідно з Аксьоновим, Андрей Лучніков намагається вирвати Татьяну Луніну з достеменного Аїду – Москви. Сили Аїду змовляються, і Луніна опиняється в Криму. Чому Орфей озирається, ведучи Еврідіку додому? Невже забув застереження? Невже сила пристрасті затьмарила силу розуму? Важко сказати, справа давня. Утім, чому б не припустити, що Орфей озирнувся свідомо (чи пак – підсвідомо, що одне й те саме)? Можливо, йому й непотрібна була Еврідіка, а подався він до Аїду за велінням совісті, або в авантюрному пориві, що імовірніше, зважаючи на той факт, що Орфей – митець). Десь, на обрії, з'являється домівка. Позаду плентає Еврідіка. І Орфей розуміє, що вже жоден Аїд її не візьме. Проте – поворот голови, й Еврідіка розчиняється. Орфей, безперечно, оцінив велич драми. Ми бачимо Еврідіку-Луніну в пентхаусі Лучнікова і відчуваємо, що вона йому непотрібна. А потім проводжаємо її поглядом, коли вона йде зі старим фавном на прізвище Бакстер. Вона зникає зі сторінок. І тільки біля собору Святого Володимира на мисі Херсонес ми знаходимо її могилу – Татьяна Луніна розчинилася.

А тепер повернімося до найважливішого для нас образу – Кроноса – образу туманного, архаїчного, а того й недостатньо розробленого в міфології. Кронос – син Урана та Геї. Гея – одна з чотирьох першостихій, поряд із Хаосом, Еросом і Тартаром. Матінка-Земля породжує Урана, а від нього, разом із іншими химерами, народжує Кроноса. Уран вирізняється непомірною плодючістю, проте не дозволяє своїм дітям виходити з лона матері. Гея виковує серп, дає його Кроносу й намовляє скопити Урана: зраний Уран зринає в небо й розчиняється – міф про відокремлення Землі від Неба.

Відтоді Кронос не випускає з рук серпа – символ своєї перемоги. Кронос уособлення усього суцього у його формальній проявленості. Цим він і відрізняється од Хаосу – неоформленої матерії. Кронос – це формалізоване суще, яке, однак, позбавлене осмисленості й етичної ієрархічності. Це природна циклічність, котра пожирає сама себе: земля породжує плоди, а потім поглинає ці плоди – образ

Кроноса, який пожирає своїх дітей. У Давньому Римі образ Кроноса поєднався з образом Сатурна – покровителем хліборобства. На честь Сатурна римляни влаштовували сатурналії – своєрідний карнавал, підчас якого господарі та їхні слуги мінялися місцями.

Рея – сестра і дружина Кроноса – рятує своє немовля, Зевса. Той мужніє й оголошує війну Кроносу, перемагає й скидає батька в Тартар – самісіньке онтологічне провалля, глибше, аніж Аїд. Зевс – третє покоління богів – утілення справедливості та порядку.

Кронос – у Тартарі. На середньовічних мапах Московія позначалася словом «Тартарія». Вважається, що це слово походить од слова «татари». Унаслідок гри слів етнонім «татари» злився з грецьким «Тартар», що й дало поняття «Тартарія», спричиняючи й відповідні конотації. Утім, можливо, середньовічні містики не дуже й помилялися.

Перед нами Росія – колишня Тартарія – це десь на півночі, саме там, де, як гадали елліни, знаходиться Тартар – простір вічної мерзлоти. Саме там ув'язнено Кроноса, що, напевно, прихопив свого серпа та, можливо, молота, яким Гера кувала серп; саме там щожовтня влаштовуються сатурналії – господарі та їхні слуги міняються ролями. Вхід до Тартару закриває брама, поставлена Нептуном; браму стережуть сторукі велети. Є в Аксьонова образ дисидента Віталія Гангута – це отого, котрий обзиває Лучнікова «мудаком»: рід Гангутів іде від шведського юнги, взятого в полон на мисі Гангут. Є й образ голлівудського продюсера з грецьким прізвищем Октопус і прізвиськом Восьминіг – колишній спортсмен, велет із дивною звичкою та вмінням, наче багаторуко, обіймати всіх довкола. Октопус теж не в захваті од запланованого Лучніковим аншлюсу і прокує кепські наслідки.

От ми й зіграли в структуралістську гру. Я не думаю, що Аксьонов писав свій роман, студіюючи «Теогонію» Гесіода. У нього був інший задум – пояснити, чому Росія приречена на небуття, чому росіяни з таким захватом підкоряються інстинкту смерті. Напевно, тому, що Росія і є небуття – метафізичний Тартар.

На колоніальних задвірках

Севастополь, яким ми його знаємо до березня 2014 року, до снаги зрозуміти, якщо взяти до уваги той очевидний факт, що

Севастополь – це місто емігрантів. І коли Борис Акунін каже, що Севастополь – це «русский город», то він тим самим відсилає нас до емігрантських особливостей російської культури в Криму. Умови еміграції спричиняють дві культурні тенденції: по-перше, це – консервація тих складників, за посередництва яких описується ідентичність етнічної групи; по-друге – вироблення складників, котрі уможливають соціалізацію етнічної групи в нових культурних і суспільно-політичних умовах. Суміщення цих двох тенденцій, безперечно, спричиняє конфлікт. Беручи ж до уваги й специфіку української культури, котра є культурою постколоніальною, розгортання згаданого конфлікту не могло бути інакшим, як украй антагоністичним.

УРСР – класичне колоніальне утворення – реалізовувала політику метрополії, жодним чином не порушуючи привілейований статус російської культури. Якщо ж придивитися до політики незалежної України, то можна бачити, що впродовж усіх двадцяти трьох років ця політика залишалася паразитичною: політична еліта не спромоглася порушити статус-кво, який сформувався в колоніальний період. Усі двадцять три роки були роками визискування господарського ресурсу, який залишився Україні у спадок від СРСР. Українські політичні еліти продовжували діяти як еліти колоніальні.

Інтереси метрополії – забезпечення економічної ефективності, цілісності господарського комплексу, вироблення й упровадження імперських сенсів, поширення культури метрополії, віднайдення сегментів, у яких доцільним є побутування аборигенських культур, – це виняткова сфера компетенції еліт метрополії. Аборигени можуть включатися до цієї діяльності лише вразі їхньої цілковитої асиміляції. Поготів, показове входження до метрополіальних еліт представників аборигенських етносів – підтверджує імперський статус метрополії. Імперія сягає своєрідної самодостатності, коли вже не потребує тієї еліти, котра цю імперію створювала. Коли в 1917 році політичну владу в Росії захопила строката когорта інтернаціональних заброд, коли від влади були відсторонені творці Російської імперії – Романови та російське дворянство, – Російська імперія остаточно заявила про себе як про самодостатню цивілізацію. Дух імперії (попри всю метафізичність цього поняття в

стилі Фрідріха Гегеля) визначав свідомість московських еліт. Химерно, але саме у формі Радянського Союзу найповніше реалізувався дух Російської імперії.

Увесь згаданий імперський пафос – це лише ситуація, в якій мусили діяти представники колоніальних еліт. Альфою й омегою їхньої діяльності є лояльність і конформізм. Мета діяльності – персональні вигоди. Колоніальні еліти винятково меркантильні й автаркічні. І будь-які інтереси, які виходять за рамки їхнього радикального «реалізму», – це тільки слова, позбавлені жодного сенсу. Слова про інтерес державний, про міжнародний престиж, геополітичні вигоди й історичну необхідність набували для них значущості лише в тіні грізної постаті ревізора. Коли ж 1991 року стало відомо, що ревізор таки напевно не прибуде, вся державно-політична лексика перетворилася на цілковитий риторизм, подібний до риторизму євангельських проповідей – слова, які варто повторювати, але керуватися котрими вкрай обтяжливо і далєбі майже наївно, якщо й не по-дурному.

Упродовж двадцяти трьох років Крим був тим місцем, де послідовно відтворювалися російські ідентифікаційні маркери, які усталилися на момент здобуття Україною незалежності. Поготів, відбувалася архаїзація російської культури (за формулюванням Бориса Акуніна, культура набула гротескних «русских» форм). Відбувалося сповзання культури до кітчевих форм – парадна мілітарність, надуживання прізвищами Толстой і Нахімов, плюс – стандартні міфологеми радянської доби. Про щось подібне згадує й Аксьонов, пишучи про вульгарні п'ятниці у Нессельроде.

Людина зациклюється на минулому, коли не бачить майбутнього. Але впродовж останніх двадцяти трьох років цього майбутнього ніхто не міг видивитися й у Києві.

У своєму інтерв'ю Борис Акунін розповідає, що, перебуваючи у Львові, поцікавився в одного науковця: в чому полягає українська ідея? Науковець (ім'я якого не назване) довго думав, можливо, занадто довго, і, зрештою, відповів: Україна завжди перебувала між Заходом і Сходом, завдання України в тім, щоб поєднати ці два полюси культури.

Подібна думка проскакує в романі Ліона Фьохтвангера «Лже-Нерон»: головний герой наважився висловити її парфянському цареві. Чим закінчується роман – ми пам'ятаємо: теоретик культурного синтезу просить подаяння на задвірках Сходу, вважаючи це цікавим досвідом.

Перебуваючи в Севастополі, Борис Акунін розгледів у ньому – «русский город», а про Львів сказав, що це – місто, в якому вже не мешкають його будівничі – австрійці, поляки, євреї. Борис Акунін письменник. Він поїхав до Севастополя в пошуках натури, і побачив у Севастополі те, що хотів побачити. Немає ніякого «русского города» Севастополя, як немає й австро-польсько-єврейського Львова. Є лише здатність свідомості до *соліпсизму*.

Україна розпадається. Відпав Крим. Гниє Донбас. Тіло не може жити без свідомості. І процес цей не зупиниться, доки Україна не вигідає щось оригінальніше, аніж синтез культур. Синтез культур, поєднання культур, мозаїчність культур, мультикультуралізм – це також симптом розпаду, гнила ідея, оскільки за нею немає чіткого усвідомлення Я, прагнення втілити це Я за будь-яку ціну й усупереч усьому. А саме це прагнення і є передумовою творчості, зокрема й державно-політичної.

1. Аксёнов В. П. Остров Крым / Василий Аксёнов. – М.: Эксмо, 2012. – 512 с.

2. Еллінські міфи трактуються за дослідженнями: Лосев А. Ф. и др. Боги и герои Древней Греции / Алексей Лосев, Аза Тахо-Годи. – М.: Слово/Slovo, 2002. – 280 с.; Антична література: Довідник / Буркат О. П., Беляев Р. С., Вишневська Н. О. та ін. За ред. С. В. Семчинського. Передм. О. Д. Пономаріва. – К.: Либідь. 1993. – 320 с.

3. Писатель Акунин: Львов и Севастополь – словно две разные страны // Интерфакс-Украина. Информационное агентство. – 10.10.2012. – [Электронный ресурс.] – Режим доступа: <http://interfax.com.ua/news/interview/120905.html>

4. Тексти цитуватимуться за виданням: Толстой Л. Н. Избранные произведения в трех томах. Т. 1. Повести и рассказы 1852–1856 / Лев Толстой. – М. – Л.: Государственное издательство художественной литературы, 1950. – 579 с.