

Александр Павлович ЛЮСЫЙ / Alexander LYUSIY

| Танатос-пограничник: неповиновение дефекту / Thanatos Border: Defiance Defect |

Александр Павлович ЛЮСЫЙ / Alexander LYUSIY

*Российский НИИ культурного и природного наследия им. Д.С. Лихачёва, Москва, Россия
Старший научный сотрудник, кандидат культурологии
Российский новый университет (РосНОУ), профессор*

*Research Institute of Cultural and Natural Heritage named after D.S. Likhachev
Researcher, PhD
allyus1@gmail.com*

ТАНАТОС-ПОГРАНИЧНИК: НЕПОВИНОВЕНИЕ ДЕФЕКТУ*

Мортальное пространство трактуется 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-й век, как показывают приводимые примеры, отмечено возникновением интереса к посмертному существованию тела, а не души, к возможности разнообразной мобилизации уже мертвого тела.

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

THANATOS BORDER: DEFIANCE DEFECT

Mortal space is treated as very disciplinary. In Russia this space is not clearly defined. The XX century was a period of body domination. The most significant works of art show the image of a dying body. The culture of the XXI century is marked by the emergence of interest to the posthumous existence of the body and also to mobilization of already dead body.

Key words: disciplinary space, landscape, embodiment, measure, transformation, death, succession.

104

Предельно дисциплинарным пространством, согласно эпистемологии Мишеля Фуко, является мортальное пространство. Как будто бы комментируя этот посыл, Александр Эткин в статье «Россия в зеркале Фуко: перспективы анализа» утверждает, что на российских просторах на протяжении всей истории так и не перейдена граница между принуждением и дисциплиной, а также между соблазном и исповедью. «Если в ожидании географических потерь имперская культура окрашивается в ориентализм, то на фоне классовых конфликтов доминирующая культура окра-

шивается в цвета популизма»¹. Как представляется, в российской традиции *морталогии* нет также четкой границы между размышлениями о смерти и мечтами о бессмертии (а также вполне конкретными проектами его более или менее реального достижения).

* Статья написана при поддержке грантов РГНФ: № 15-03-00581 «Освоение репрезентаций пространства в культурных практиках: история и современность» и № 15-33-14106 «Целевые ориентиры государственной национальной политики: возобновление человеческого ресурса и национальные культуры (проблема Другого)»

¹ Мишель Фуко и Россия. СПб., 2001. С. 118.



Александр Павлович ЛЮСЬИЙ / Alexander LYUSIY

| Танатос-пограничник: неповиновение дефекту / Thanatos Border: Defiance Defect |

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-го 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 возгнутый позвоночник. Пах был вырезан, и в дыру, окруженную седыми слипшимися волосками, была засунута мокрая тряпка. Руки с заостренными локтями бессильно лежали на впалом морщинистом животе, связанные марлевой тесемкой. Голова упиралась затылком в край эмалированной ванны. В приоткрытый рот был втиснут матерчатый кляп, словно телу не давали кричать. Изпод выцветших губ виднелись оскаленные зубы, впившиеся в тряпку. Усы и борода были склеены, в липком веществе. На голом черепе, на вмятых висках, на сморщенных кожанных ушах выступила прозрачная смазка»².

В критике уже отмечена не столько ностальгическая (совимперская), сколько футуристическая основа прохановской образности в «ГГ». Я

вижу 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.³*

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,
Вздвухался 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...*

² Проханов А. Господин Гексоген. М., 2002. С. 314.

³ РГАЛИ. Ф. 1160, оп. 1, е.х. 5.



Александр Павлович ЛЮСЫЙ / Alexander LYUSIY

| Танатос-пограничник: неповиновение дефекту / Thanatos Border: Defiance Defect |

*Хозяйничай, химия, в теле!
Где ж ты, человечья душа?
Но три лепестка облетели
И вынеслись не спеша...⁴*

Далее идет речь о содержании трех блокнотных листков, двух лирических и одного патетического: «Он только взывал "...ни пяди!"// Он только скликал: "Комсомол!"»⁵. 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. Магмоподобная и нутряная, не достигающая качества строительного материала или живого организма аморфность романа проявилась в значительных изменениях его газетного и нынешнего книжного вариантов. В частности, лидер КПРФ Г.А.Зюганов публично выразил недовольство обложкой изданной в «авангардистском» в современном смысле издательстве «Ad Marginem» книги с обожженным то ли временем, то ли стихийным художественным «гексогеном» обликом Ленина.

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)»⁶. 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.

Зеро, которое зерно, на полюсе тела

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, потолстовски 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 субъек-

⁴ Сельвинский И. Документы // РГАЛИ. Ф. 1160, оп. 1, е.х. 5.

⁵ Сельвинский И. Баллады, плакаты и песни. Краснодар, 1942. С. 74.

⁶ Жижек С. Хрупкий абсолют. М., 2003. С. 61.



Александр Павлович ЛЮСЫЙ / Alexander LYUSIY

| Танатос-пограничник: неповиновение дефекту / Thanatos Border: Defiance Defect |

тивностью 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»⁷. 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 прозрачной надежды». По Бергсону, мысль о небытии — «полнокровнейшая мысль», так как само небытие — абсурд и зеро мысли (зеро, которое — зеро).

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 некоей 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 юридического, 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

⁷ Янкелевич В. Смерть. М., 1999.



Александр Павлович ЛЮСЫЙ / Alexander LYUSIY

| Танатос-пограничник: неповиновение дефекту / Thanatos Border: Defiance Defect |

выдвигает образ... велосипеда, движение на котором подобно постоянному падению вперед. Остается гнать этот велосипед, зная, что Она нечаянно нагрывает.

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», – утверждает французский философ Морис Мерло-Понти (1908-1961) в одном из своих самых главных трудов «Феноменология восприятия».

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

Концепция телесности — основной вклад Мерло-Понти в основанную Эдмундом Гуссерлем феноменологию (буквально — описание или изучение явлений). Если сама по себе феноменология внедрила в умы идею интенции, направленности сознания на предмет (нет просто сознания, сознание — это всегда «сознание о...»), то Мерло-Понти

освоил мыслительно необитаемый «полюс тела», на котором сосуществование нашей телесности с реальностью поляризует опыт и ведет к возникновению более фундаментального Логоса, чем Логос традиционного объективного мышления. Человек, вплоть до комы умирающего, не только то, что он видит, но и то, чем он видит (или слушает), а также чем он говорит (артикуляционная, звуковая сущность — один из возможных способов употребления тела).

Едва ли не основное место в этой феноменологической эпопее занимают не столько философские размышления, сколько описания психологических и психиатрических феноменов сознания, включая врожденные и приобретенные патологии (фантомные органы, галлюцинации, в том числе, под наркотическим воздействием мескалина). «Пространство боли» как и пространство полового бытия, исследуется Мерло-Понти с позиций «неповиновения дефекту» («болезнь, подобно детству и «примитивному» состоянию, тут особая форма полноценного существования»). Особое внимание он уделяет случаям слияния души и тела в поступке. Он существенно уточняет многие положения психоанализа вглубь (Фрейд) и вширь (для Юнга и следующего за ним Элиаде): «Галлюцинация, как и миф, порождается сокращением жизненного пространства, укоренением вещей в нашем теле, головокругительной близостью объекта, солидарностью человека и мира, которая не то чтобы снимается, но вытесняется повседневным восприятием или объективным мышлением и обнаруживается философским знанием»⁸.

В творимом Мерло-Понти Логосе «нельзя сказать, что наше тело существует в пространстве, или, с другой стороны, во времени. Оно слито с пространством и временем»⁹. Тело (можно сказать, если учесть начальную метафору, тело-ходики) «источает время, или, лучше сказать, оно становится тем местом в природе, где впервые события,

⁸ Мерло-Понти М. Феноменология восприятия. СПб, 1999. С. 375.

⁹ Там же. С. 188.



Александр Павлович ЛЮСЫЙ / Alexander LYUSIY

| Танатос-пограничник: неповиновение дефекту / Thanatos Border: Defiance Defect |

вместо того, чтобы сталкиваться друг с другом в бытии, создают вокруг настоящего двойной горизонт прошлого и будущего и получают историческую направленность»¹⁰. Временная структура, или проект, мира создается, «когда субъективность нарушает полноту бытия в себе, обрисовывает в нем перспективу, вводит в него небытие»¹¹.

Послесмертие от Александра Иличевского

Роман «Дом в Мещере» Александра 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 «Симфонии» 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 сообщенное. 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 осязанье. 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...

Тело суть тяжесть души, плотность ее движущегося воображения... Танец – это действие, позволяющее скользить над таинственной гранью души и тела. Это – стелящийся полет души над ее отражением в мире...»¹².

Каждый – на индивидуальном и поколенческом уровне - танцует и видит сны по-своему: «Э-эх. Зря старик не благоволил к травке. Говорит, иронизируя, что Иван-да-марья на его поколенья не действует, как мое равнодушно к полету Гагарина. Или ко вторжению в Прагу»¹³.

Дьявольский танец конвейерного перехода в мир иной организовал в романе американец Кортез. Создавший загадочный хоспис, куда заманивает героя его более продвинутой и отрывающаяся от него в своей продвинутости подруга. Сначала герою 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 выщипанной мной по смутной кальке представления о – до неприглядности – замысловатом пространстве чьей-то выдумки»¹⁴. Но его попытка приостановить конвейер была разоблачена, и герой погибает.

¹⁰ Мерло-Понти М. Феноменология восприятия. СПб, 1999. С. 308.

¹¹ Там же. С. 532.

¹² Иличевский А. Бутылка Клейна. М., 2005. С. 218.

¹³ Там же. С. 219.

¹⁴ Там же. С. 231.



Александр Павлович ЛЮСЫЙ / Alexander LYUSIY

| Танатос-пограничник: неповиновение дефекту / Thanatos Border: Defiance Defect |

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 бу-мажного поля

Вот и решили сыграть ниже пояса. Ведь знают, гады, что люди как раз и берутся за письмо, когда становится невмоготу 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»¹⁵.

А что в основе планетарного пляса? «Не нужно большого воображения, чтобы представить себе тип катастрофического сознания, убежденно-го 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»¹⁶.

«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 «отстранения» – экзистенциального зрительного «отстранения» – выразителем которого в литературе был Альбер Камю (что отчасти соотносится также с бахтианской концепцией художественной «внеаходимости»).

«Ай-Петри» – нечто вроде геопоэтических 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. «В конце концов, волшебная линза Кавказа мне чудилась веским хрусталем, в то время как оптика Крыма представлялась чистой акварелью»¹⁷.

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»¹⁸.

После холодной бессонницы герой пил свой украденный, или заимствованный из местного музея, крымский сон «долго, надсадно, затяжными бесконечными прыжками, просыпаясь только у самой земли, вдруг прекращавшей скользкое парение и грубо набегавшей близкой поглощающей стеной. Точно также я пил воду из Ахтубы, когда.

¹⁵ Иличевский А. Бутылка Клейна. М., 2005. С. 232.

¹⁶ Иличевский А. Бутылка Клейна. М., 2005. С. 246.

¹⁷ Иличевский А. Ай-Петри. М., 2007. С. 97.

¹⁸ Там же. С. 99.



Александр Павлович ЛЮСЫЙ / Alexander LYUSIY

| Танатос-пограничник: неповиновение дефекту / Thanatos Border: Defiance Defect |

Сдыхая от теплового удара, вышел степью к реке. Да, я спал как пил тогда – не поднимая головы, отрывался для вздоха и снова пил, сносимы течением, мордой вниз, пил до захлеба – и после спрыгивал»¹⁹.

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, рафинированных кубиков домов отдыха – разливалось в солнечном блеске моря»²⁰.

Мы ранее приводили мнение современных крымских психиатров, которые, возможно, помогут прояснить некие архитектурные параметры Крымского культурного текста как такового: «Почти все ученые и писатели, почтившие своим вниманием Крым, указывают на странное ощущение, возникающее у них на этой земле: с одной стороны, объективный творческий подъем, с другой, желание, полностью выразившись, умереть. Такое сочетание Эроса и Танатоса рождает особое чувство агональности, присущее лишь некоторым другим зонам Средиземноморья»²¹.

Задаешься даже вопросом, а стоят ли эти страдания «двух тонн отменной, как на монетном дворе, трансформаторной меди», которые устроившийся работать сторожем Карадагской биостанции герой позволил украсть вора, хотя ранее он проявил умение подраться, а позже он сумел даже обезоружить в Воронцовском парке при попытке определения на ночлег пьяного сторожа, успевшего пальнуть в упор солью с хлоркой.

В стремлении разглядеть вокруг «драму масштаба», чтобы изжить внутреннюю драму, герой покупает телескоп, через который начинает

рассматривать окрестности. «Дальше я круто забирал вверх и отслеживал подъем суриковой кабинки на Ай-Петри. Зрелище захватывало дух. При том что простым глазом смотреть на гору было совсем не страшно. Масштаб, превосходя возможности представления, совсем не ощущался как нечто драматическое. Верхнее шоссе, отмечавшее уровень Кореиза, едва виднелось прерывистой нитью. Из структуры каменных складок и заросших обрывов ничего поразительного нельзя было вывести. Горе не хватало ожившей, взорвавшейся бы ее метафоры, сдвига.

Но вот подозрительная труба позволяла столкнуть лавину впечатлений и сполна воспринять драму масштаба.

Я заглядывал в окуляр как в развешенную у подбородка и ринувшуюся на меня пропасть.

Лица людей, стоявших в не видимой невооруженным глазом кабине, – добавляли живость наблюдению. Отвесность километрового, непоправимо нарастающего обрыва отражалась в их глазах, выдавалась бледностью, гримасой, подвижной смесью страха и восторга.

В лицах проплывали немислимые глубины – и воображение выворачивало их наизнанку, погружаясь из распашного страха высоты – в клаустрофобный ужас владений капитана Немо»²².

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.

«Когда впервые увидел ее – в соседнем окне вдруг вспыхнул свет, – от испуга я дернулся от окуляра и сбил все настройки. После чего долго не мог найти в муравейнике огней нужное многоточие, и едва не смирился с тем, что узрел видение.

Лицо девушки было наполовину обезображено несчастным случаем, на выбор: кислота, петарда, взрывпакет, плевков огнемета, осколки лобо-

¹⁹ Илличевский А. Ай-Петри. М., 2007. С. 102.

²⁰ Там же. С. 103.

²¹ Люсий А.П. Крымский текст в русской литературе. СПб.: Алетейя, 2003. С. 133.

²² Илличевский А. Ай-Петри. М., 2007. С. 156-157.



Александр Павлович ЛЮСЫЙ / Alexander LYUSIY

| Танатос-пограничник: неповиновение дефекту / Thanatos Border: Defiance Defect |

вого стекла, я не пластический хирург. Что-то, от чего она едва успела прыгнуть, спасти глаза.

Если смотреть вполоборота, вы видели нетронутое чистое лицо, тревожной острой красоты. От нее в этом ракурсе невозможно было оторвать глаз. Я никогда не видел такого странного сочетания: благодати красоты, перечеркнутой надрывом.

Однако вторая половина лица принадлежала кричащему видению ада – стянутая кожа, проступающие сухожилия, стяжки, искаженная непрерывным воплем мышечная плоть. Пламя, наползающее на портрет.

Травма сжимала ее как направленный взрыв, на слом костяка, арматуры, несущих конструкций. Очевидно, жизнь для не имела смысла, покража красоты, невосполнимый урон опустошил ее.

Что-то взяло меня за горло. Я следил за ней неотрывно. Будто кто-то вселился в меня, брал изнутри за глаз, хоть он давно саднил, распухло веко, как если б с той стороны к нему приник циклоп, – и я вставал сомнамбулой с постели, обреченно садился перед трубой, повисая в минуте противления – огни поселка плыли и расплывались передо мной, янтарные соты фонарей, лепясь к силуэту Ай-Петри, обволакивали лоб – и я со стоном погружался в их ячеистый ворох, в их сладость, среди которой раскрывалось множество потусторонних, кишаших, как в плевке Левенгука, жизнью – и вот я нащупывал ничтожным смещением азимута нужную каплю клетку, микроб, мой крошечный организм, атом любви и страха, мой атом смерти, – и рука отводилась только по миллиметру, чтобы не вспугнуть затаенное дыхание...»²³.

Герой влюбляется, и его сознание ворочается, как сонное море. «Одевалась она с той простой изящностью, с какой бы въяве одевалось само Лето, чьи ткани – свет и воздух – определили бы его естественное одеяние»²⁴.

Он наблюдает за изменением сознания. «В жару мозг распускает последние связи кристалла, и

сознание, полнясь аморфностью всклянь – с дрожанием, как веко, мениском, дает обильную течь. Мозг вздувается малярийной чередой представлений. Словно теснимый расплавленными песчинками впечатлений, попавшими под паническую дудку одурманенного стеклодува. Из-за безразличия к любому действию мысли в жару невозможна никакая логика. Любое утверждение апатично принимается или не принимается на едва живую от зноя веру: истинность и ложность сходятся оборотнями друг друга в колышущейся, размытой перспективе равнодушия. Вещи приобретают случайную безысходность – и существуют. Длется лишь по инерции первого впечатления, – сами по себе, не вступая ни в какие мыслимые связи. Живые и неживые предметы, как безнадежные больные, проникшиеся последней степенью мизантропии, вспыхивают обоюдной ненавистью. Но, впрочем, скоро расходятся, сливаясь размытыми очертаниями, в отдалении такого же безразличия.

По той же причине любовное наслаждение в жару не различимо ни пороком, ни добродетелью. Распущенные от равнодушия – как к своему, так и к другому телу, – к телам, слитым и сплавленным в обмороке изнеможения, ласки плавают наобум по чувственным пределам сиесты – тычась, слипаясь, лепясь и хлопая жаброй в удушье, – истекшая илом, нектаром, слезами, воском, смолой...

...и умирают ласки – по-разному. Одна – упавшая в забвенье. Другая – бесясь по закрученной отчаянием траектории агонии, – лишь теперь проявляя темперамент – подобно бабочке в безвоздушной склянке морилки: груди, налитые зеленоватым от инжировой листвы светом; прорва полных бедер, двумя огромными рыбами ворочающихся в сложном пространстве спутанных простыней – бедер, сходящихся клином помрачения куда-то в потусторонность, осязаемую бешеным мозжечком»²⁵.

В конце сюжет приобретает динамику, насыщаясь элементами любовно-авантюрного романа. Выясняется, что это подруга некоего «крутого»,

²³ Иличевский А. Ай-Петри. М., 2007. С. 185.

²⁴ Там же. С. 187.

²⁵ Иличевский А. Ай-Петри. М., 2007. С. 241.



Александр Павлович ЛЮСЫЙ / Alexander LYUSIY

| Танатос-пограничник: неповиновение дефекту / Thanatos Border: Defiance Defect |

которой он 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»²⁶.

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. В устных талмудических сказаниях (неканонических ветхозаветных преданиях евреев) знакомое космическое клише перенесено на Первочеловека Адама. Первоначально он имел вселенские размеры, заполняя собою весь Мир, а после грехопадения Бог уменьшил размеры Праотца рода людского. Когда Адам лежал, голова его находилась на крайнем Востоке, а ноги — на Западе; когда же он встал, то все твари посчитали его, Вселенского исполина, Творцом, равным Богу. Ангелы констатировали: «В мире двоевластие», и тогда Бог Яхве уменьшил размеры тела Адама.

Подобные мотивы, отмечает В. Демин²⁷,

обнаруживаются и в мусульманских легендах, изложенных, к примеру, в поэме великого суфийского мыслителя Джалаледдина Руми (1207–1273) «Масневи». У Руми Бог творит Адама из праха, а Дьявол проникает через раскрытый рот внутрь Первочеловека и обнаруживает там «Малый мир», аналогичный «Большому миру». Голова Адама — небо о семи сферах, тело его — земля, волосы — деревья, кости и жилы — горы и реки. Как в природном мире — четыре времени, так и в Адаме — жар, холод, влага и сушь, заключенные в черной и желтой желчи, флегме и крови. А связанный со сменой времен года круговорот природы подобен кругообращению пищи в теле Адама.

Популярный сюжет общемирового фольклора затронул и русские «отреченные книги» — апокрифы. Здесь он известен под названием «Вопросы, от скольких частей создан был Адам». 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.

Один из ответов на смертельное дисциплинирование как экзистенциальный вызов заключается в отречённости от мира.

²⁶ Иличевский А. Ай-Петри. М., 2007. С. 250-251.

²⁷ Демин В. Тайны Вселенной // <http://www.e-lib.info/book.php?id=1120000895&p=3>

