

Эрик Г. Эриксон

Легенда о детстве Горького

[Эта глава родилась из моего случайного участия в качестве консультанта в исследовательском проекте Калифорнийского университета по изучению современных культур, финансируемом Федеральным управлением военно-морских исследований. За факты и их осмысление я должен поблагодарить членов русской группы этого проекта, особенно Сулу Бенет, Николаса Каласа, Джеффри Гоурера, Натана Лейтеса, Бертрама Шеффнера и, конечно же, прежде всего руководителя их семинара, Маргарет Мид, познакомившую меня с фильмом, который и подвергается здесь критическому анализу.]

В наши дни [В начале пятидесятых годов. - Прим. пер.] трудно получить дополнительную информацию о России, которая была бы достоверной, релевантной и одновременно ясной. То немногое, что я знаю, недавно кристаллизовалось вокруг образов старого, но тем не менее животрепещущего русского фильма, особенно, вокруг самообладания мальчика - героя этой картины.

Фильм рассказывает большевистскую легенду о детстве Максима Горького. Как и раньше, в случае с националистической версией детства Гитлера, я проанализирую систему образов в их связи с географическим местоположением и историческим моментом происхождения. [Согласно проспекту фильмотеки Музея современного искусства в Нью-Йорке, обсуждаемая здесь картина впервые была показана в 1938 году в Москве. Продюсер - Марк Донской, студия Союзтелефильм. Я посмотрел этот фильм в марте 1948 года в Нью-Йорке.] В некоторых знаменательных отношениях эти две легенды обладают известным сходством. Обе они показывают растущего своевольного мальчика в ожесточенной борьбе с отцовской фигурой, главой рода - беспощадным тираном, пусть даже и дряхлым неудачником. И Гитлер, и Горький в отрочестве пережили психическое потрясение от бессмысленности существования и тщетности бунта. Они стали интеллектуальными пролетариями, близкими к крайнему отчаянию. По иронии судьбы оба обрели известность в полицейских досье своих стран как «бумагомараки» («paperhandlers»). Однако на этом аналогии заканчиваются.

Горький стал писателем, а не политиком. Конечно, и после русской революции он продолжал оставаться идиологом страны Советов. Он вернулся в Россию - и умер там. Была ли его смерть таинственной или просто мистифицированной по политическим мотивам, мы не знаем. У гроба Горького Молотов сравнил его потерю с утратой самого Ленина. Очевидно, что причины его национального возвеличивания - не в доктринерском фанатизме и не в политической хитрости Горького. Ибо он, друг Ленина, говорил: «Различия во взглядах не должны влиять на симпатии, - я никогда не отводил теориям и мнениям видного места в отношениях с людьми». Факты заставляют нас сделать вывод об исключительной терпимости к Горькому Ленина и Сталина, закрывавших глаза на некоторые его знакомства с подозрительно ортодоксальными личностями. Ответ кроется в том, что Горький был народным писателем, сознательно и упорно писал о народе и для народа. Он - «бродяга» и «провинциал» - жил в двойном изгнании: политической ссылке (под надзором царской полиции) и изоляции от интеллектуальных кругов своего времени. Его «Воспоминания» [Литературные портреты // М. Горький: Собр. соч. в 18 т. - Т. 18. - М. Гослитиздат, 1963.] показывают, насколько спокойно и обдуманно он изображает себя даже в присутствии таких подавляющих фигур как Толстой.

Подобно Толстому, Горький принадлежит к той эпохе русского реализма, которая сделала грамотную Россию такой безжалостно внимательной к себе и такой ужасно стеснительной. Однако его манере письма было чуждо самоупоение страданием, которое наполняло собой произведения его более великих современников. Он не заканчивал своих произведений фатальным тупиком добра и зла, финальной уступкой демонам прошлого, как это делали Толстой и Достоевский. Горький научился наблюдать и писать просто, потому что видел «необходимость точного изображения некоторых - наиболее редких и положительных - явлений действительности». Кинофильм показывает развитие душевного склада будущего писателя. Кроме того, он иллюстрирует русскую дилемму, дилемму большевика и, как я попытаюсь доказать, дилемму «протестантского» умонастроения, с опозданием появляющегося в восточных странах.

Фильм этот, конечно же, старый. На первый взгляд он требует невозможного от американских глаз и ушей. Но по содержанию он кажется легким как волшебная сказка. Фильм плавно течет как свободный и сентиментальный рассказ, явно предназначенный для того, чтобы приблизить героя, маленького Алёшу, к сердцу зрителей, которые узнают во всем этом свою родную Россию, свое детство и в то же время знают, что этот Алёша однажды станет великим Горьким.

У русских, смотревших картину вместе со мной, она вызвала лишь ностальгические раздумья, без какого-либо привкуса политической полемики. Легенда говорит сама за себя.

1. Страна и мир

В самом начале фильма появляется русская «троица»: безлюдные равнины, Волга, балалайка. Необозримые просторы центральной России открывают свою мрачную пустоту, - и тотчас же звуки балалайки нарастают до бурного крещендо, как бы говоря: «Ты не один, мы все здесь». По широкой Волге пароходы везут тепло укутанных людей в глухие деревни и перенаселенные города.

Противопоставление громадной страны островку маленькой, пестрой общины составляет, таким образом, первоначальную тему фильма. Нам напоминают, что слово «мир» («mir»), используемое для обозначения сельской общины со всеми ее членами, означает к тому же «мир в целом» (World), и что «на миру и смерть красна». В глубокой древности викинги называли русских «жителями городищ» («the people of the stockades»), поскольку находили их скученными в компактных, обнесенных частоколом селениях, где они таким образом переживали суровые зимы и укрывались от диких зверей и врагов, не забывая о развлечениях, хотя бы и грубых.

Большой пароход подходит к пристани, заполненной веселыми, празднично одетыми встречающими. Среди них - близкая родня двух пассажиров парохода: недавно овдовевшей Варвары и ее сына Алёши. Мы первый раз видим его симпатичное маленькое лицо с широко открытыми глазами и ртом, когда Алёша, выглядывая из-за длинных юбок матери, с благоговейным страхом рассматривает шумную родню, которая обступает и поглощает их. И как только он отваживается побольше выглянуть из-за матери, так сразу грубые шутники проверяют запас его любопытства. Озорная маленькая кузина показывает язык и громко кричит на него, а дядя хватается за нос и мягко надавливает, как на кнопку, одновременно с гудком парохода. Симпатичный молодой парень, глядя на него, громко хохочет, с виду добродушно, но поди, разберись тут. Наконец мальчику дают подзатыльник и заталкивают в лодку.

Затем мы видим, как все семейство, тяжело ступая, плотной колонной движется

по середине улицы, напоминая процессию паломников или, может быть, группу арестантов - или то и другое одновременно. Скрытые голоса враждебной молвы становятся громче. Кто-то шепчет: «Они настойчиво требуют у отца раздела имущества». Кто-то намекает, что овдовевшая мать Алёши вернулась домой за приданным, назначенным ей отцом, но им же и удержанным, поскольку она вышла замуж против его воли. Бабушка, чья крупная фигура возглавляет процессию, причитает шепотом: «Дети, дети», - как если бы с потомством не было сладу.

Затем мы видим эту большую семью дома: все скопились в маленькой комнате и охвачены вереницей странных настроений. Балалайка что-то наигрывает, вызывая у слушателей непонятное чувство, грустное и беспокойное. Как будто вместо молитвы перед едой, уже стоящей перед ними на столе, эти люди предаются музыкальному состраданию самим себе - все вместе, но каждый по-своему. Старый мастер Григорий выражает тему самосострадания самым поразительным способом: в ритме песни он хлопает себя по лысине. И не ясно, от чего больше он получает удовольствие - от ритма или от этих хлопков.

Как бы очнувшись, дядя Яков резко обрывает игру. Он делает глоток (водки?), занюхивает (луком?) и начинает наигрывать веселую, ритмическую мелодию, напевая какую-то бессмыслицу о сверчках и тараканах. [Очевидно, читатель уже заметил отклонения (в сценарии фильма или в его воспроизведении Эриксоном) от текста известной со школы трилогии Горького. Однако мы не вправе что-то изменять в авторском тексте, тем более, что эти отклонения, в целом, не оказывают существенного влияния на принципиальные оценки и выводы автора. - Прим. пер.] Звучит бешеное и электризирующее крещендо, слишком быстрое для того, чтобы его мог схватить западный ум. Затем мы видим Цыганка, пляшущего вприсядку.

Цыганок молод и красив, - и когда он раскатывает рукава, выпускает низ рубахи и, вообще, «распоясывается», все получают от пляски огромный заряд бодрости. Он подпрыгивает и приседает, дробно стучит каблуками, - и вся переполненная комната вторит ему, как будто в веселом землетрясении: трясется мебель, дребезжит посуда, даже вода в графине колеблется.

Это в высшей степени мужское представление сменяется затем сценой щедрой женственности. Гости уговаривают сплясать саму бабушку. Бабушка - поистине громадная старуха, плотно одетая, с тяжелой головой, широким лицом и доброй, приветливой улыбкой. И этому тяжелому созданию сначала удается быть по-детски застенчивой, затем - по-девичьи привлекательной, а немного спустя - уже нести в танце свой могучий стан с чрезвычайным достоинством, легкостью и обаянием.

Ее ноги ступают осторожно, фигура сохраняет прямую и величественную осанку; медленно поворачиваясь, бабушка разводит руки - сначала одну, потом другую - и снимает тяжелую шаль, как бы обнажая перед всеми груди кормилицы.

В этот момент она неожиданно останавливается, бледнеет и закутывается в шаль. Музыка обрывается, движение замирает. Все взоры устремлены на дверь: вошел дедушка. Разумеется, мы даже не заметили его отсутствия. Однако ничто не может пересилить тот подтекст, что только в его отсутствие бабушка могла открыть свое сердце и тело детям.

Эти насыщенные энергией сцены отмечают счастливое начало или, точнее, указывают на счастливое прошлое. Как представителям западной культуры, нам было бы лучше настроиться на то, что в этом фильме нет счастливого конца: нет истории любви и нет истории успеха. То, что мы видим вначале, есть воспоминание о делах минувших дней; а в конце нас ждет будущее, в котором несомненно лишь одно: оно будет горьким. «Горький» (Gorky) означает «горький» (bitter).

Вошел дедушка, и с ним - скупость и ненависть к людям. Его лицо застыло в напряжении, движения отрывисты, - он полон нескрываемого возбуждения. Оказывается, он уходил, чтобы купить скатерть, и не какую-нибудь, а белую. По

тому, как он по-детски показывает ее всем, становится ясно, что для него эта белая скатерть - символ его положения. Дедушка пытается воспользоваться вечеринкой, чтобы еще раз самовлюбленно похвастаться перед всеми: сейчас он достаточно богат, чтобы купить себе белую скатерть. Он - хозяин маленькой красильни, хотя и не защищен от пролетаризации.

Тотчас же раздаются шепот и возгласы, поднимающие вопрос о его собственности. Когда он собирается отойти от дел и разделить свое богатство между уже достигшими почти средних лет сыновьями?

Так как сердитый шепот усиливается, дедушка визгливо кричит: «Цыц, окаянные! По миру пуцу!» Его голос выдает отчаяние и, в то же время, последнее усилие загнанного в угол зверя. Визгливый крик деда служит, вероятно, сигналом для сыновей, которые перекидываются кровожадными взглядами. Вскоре они уже катаются по полу, в пьяной ярости колотят друг друга. Рубаха на дедушке спущена с плеч, рукава - оторваны. «Ведьма, - воет дед, - народила зверья!» - тема, которую следует запомнить.

Гости в испуге разбегаются, праздничный стол разгромлен, а бедный маленький Алёша прячется на печи - обычном убежище русских детей. Для первого дня он видел достаточно. До сих пор Алёша не сказал ни слова. Что все это означало и будет означать для него в конце, можно понять лишь из того, как он действует или, на самом-то деле, воздерживается от действия по мере того, как его позиция развивается в ходе встреч и столкновений с разными людьми.

Чтобы можно было сосредоточиться на этих встречах и столкновениях, я вкратце обрисую историю в целом.

Отец Алёши, Максим Пешков, уехал из дома родственников жены, Кашириных, несколько лет назад. Он умер в далеком краю. Его жена Варвара, с сыном Алёшей, были вынуждены вернуться к своей родине. Каширины очень жадны. Дядья (Ваня и Яков) хотят, чтобы дряхлый дед передал им свою красильню. Он отказывается. Вначале они сводят с ним счеты «грубыми шутками». Дед в отместку порет маленьких внуков. Один из дядьев поджигает красильню, - и начинается распад семьи. Мать Алёши в конце концов находит убежище в браке с мелким чиновником и перебирается из слободы в город. Алёша остается с бабушкой и дедушкой и должен стать невольным свидетелем экономического и ментального упадка старого Каширина. Мальчик находит друзей за пределами семьи, сначала среди прислуги, а затем - среди слободских детей. В доме есть еще старый мастер Григорий, во время пожара потерявший зрение, и Иван («Цыганок») - подмастерье, которому вскоре суждено погибнуть. На улице Алёша заводит дружбу с ватагой бездомных мальчишек и с мальчиком-калекой, Лёнкой. Однако решающее значение имеет его встреча с таинственным дедушкиным жильцом, который впоследствии будет арестован полицией как «анархист». В конце фильма мы видим повзрослевшего Алёшу (теперь ему двенадцать, а может и четырнадцать) с решительным видом всматривающегося в горизонт. Он оставляет распад семьи позади. Практически ничего не говорится о том, что лежит впереди.

На протяжении всех этих сцен Алёша почти ничего не говорит и не делает. Он редко в чем-то участвует, но очень внимательно наблюдает за происходящим и, обыкновенно, реагирует как раз тем, что воздерживается от участия. Такая драматизация через недействие вряд ли служит характерной чертой того, что мы, западные зрители, считаем историей.

Изучая эти несовершенные, равно как и совершенные поступки, я постепенно пришел к убеждению, что истинное значение подобных сцен есть значение полустанков на пути сопротивления мальчика искушениям, причем таким искушениям, какие нам совершенно неизвестны.

Если перевести это на язык наших радионовостей, то получится следующее:

покорится ли Алёша первобытному фатализму бабушки? Сделает ли его пессимистом предательство со стороны матери? Возбудит ли в нем садизм деда гневное желание убить «отца» - и поверхностное раскаяние? Склонят ли его дядья-братоубийцы к тому, чтобы разделить их преступления - и пьяное обнажение души? Вызовут ли у него слепой и калека парализующую жалость и дешевое милосердие? Помешает ли ему все это стать новым русским - стать Горьким?

Таким образом, каждая сцена и каждый значимый персонаж олицетворяет искушение регрессировать к традиционной морали и к древним обычаям его народа, соблазн оставаться скованным традиционным супер-эго внутри и крепостным правом снаружи. В положительном плане, мы видим, что Алёша обретает уверенность в себе, как если бы он дал тайную клятву; и, кажется, он посвящает себя укреплению верности еще не оформленной в сознании цели.

Конечно, представители западной культуры привыкли отождествлять то, что мы называем здесь искушениями, со странностью русской души - и с ее православием. И нас раздражает, когда люди не остаются верными тому сорту души, который они разрекламировали и который стал их опознавательным знаком. Но мы должны постараться понять: Алёша, благодаря своей судьбе «перемещенного» Пешкова среди Кашириных, демонстрирует промежуточные стадии неожиданно появляющегося нового русского типа души, русского индивидуализма. Не Лютер и не Кальвин раскрыли для него новые глубины души; и не отцы-основатели и первопроходцы открыли для него еще не нанесенные на карту континенты, где он мог бы преодолеть свое внутреннее и внешнее рабство. Сам по себе, без посторонней помощи и в тайном соглашении с родственными душами, он должен научиться протестовать и развить - в самом широком смысле - «протестантскую» мораль.

2. Матери

В сцене застолья мы встретились с проявлением силы, очарования и щедрости бабушки. Несомненно, что самым большим искушением и, к тому же, единственным, сопровождающим Алёшу до самого конца, является искушение найти убежище в спокойствии духа бабушки (так же, как в самом начале картины он спрятался в материнские юбки) и стать частью ее спокойной совести. Эта старая женщина, кажется, олицетворяет реальную действительность земли, очевидную силу плоти, прирожденную смелость души. Ее материнская щедрость безгранична. Она не только родила и выкормила все племя Кашириных, которое ей пришлось научиться терпеть; она также подобрала и обласкала Цыганка, сделав бездомного мальчишку свободным и веселым.

Алёша все яснее сознает, что бабушка старается приласкать и успокоить даже воющего деда. В роковом вопросе дележа имущества ее принципы просты, хотя и «беспринципны»: «Отдай им все, отец, - спокойней тебе будет, отдай!» И видя ужас старика говорит: «Я пойду милостыню для тебя просить». В то же время она позволяет этому дряхлому мужику бить себя, просто опускаясь на колени, как если бы он действительно был настолько силен, чтобы сбить ее с ног. Алёша в недоумении: «Разве он сильнее тебя?» - «Не сильнее, а старше! - отвечает бабушка. - Кроме того - муж!» Вскоре она становится матерью и для Алёши. Когда Варвара уезжает со вторым мужем, бабушка просто говорит: «Я буду ему бабушкой и матерью».

Эта женщина, по-видимому, не знает никакого закона, кроме закона отдавать; не знает никаких принципов, за исключением абсолютной веры в свою внутреннюю выносливость, чем она, очевидно, символизирует первобытную веру людей, их

способность выживать и жить дальше, но одновременно и их слабость, состоящую в примирении с тем, что в конечном счете поработает их. Алёша начинает относиться к грандиозной выносливости бабушки как к чему-то пришедшему из другого мира. Этот мир, вероятно, есть древнейшая Русь и глубочайший пласт ее (бабушки), - и его (Алёши) - идентичности. Именно эта первобытная Русь устояла в эпоху раннего христианства, когда деревянные идолы выдержали принудительное крещение и наивную христианизацию. И именно спокойствие духа первого городища (strockade), примитивный мир (mir) обрел близкую к земле организацию и веру в анимистические сделки с необузданными силами природы. Бабушка все еще использует тайком анимистические приемы. Она помнит старинные предания и сказки и может рассказывать их просто и убедительно. Бабушка не боится Бога и природных стихий. Она оказывается в довольно хороших отношениях с огнем, который на протяжении всего фильма символизирует разрушительную страсть.

Во время большого пожара бабушка входит в горящий дом, чтобы вынести тяжелую бутылку с купоросом; и она же легко успокаивает коня, который вырывается и становится на дыбы. «А ты не бойся! - говорит она ему. - Али я тебя оставлю в страхе этом?» - и конь, кажется, верит и успокаивается. К людским страстям она относится также, как к огню: и то, и другое есть внешнее, хотя и неизбежное зло. Дело обстоит так, как если бы она жила задолго до того, как страсти сделали людей честолюбивыми, жадными и, в свой черед, по-детски раскаивающимися; и как если бы она надеялась пережить все это.

В таком случае, ее страсть есть со-страдание. Даже когда она обращается с молитвой к Богу, то делает это очень лично, как если бы он действительно находился в той иконе, что прямо перед ней. Ее подход - это подход равенства, или даже подход матери, просящей что-то у своего ребенка, которому выпало стать Богом. И ей нет нужды быть разрушительной в своей страсти, потому что ее совесть не безжалостна. Таким образом, она - первобытная Мадонна, мать Бога и человека, да и духов тоже.

Бабушка берет на себя ту роль в жизни Алёши, какую женщины в России традиционно играли для детей «важной персоны», именно, роль бабушки и няни - женщин, чувствующих себя как дома в этом мире, поскольку (и часто лишь поскольку) они делают его домом для других. Подобно большой печке в центре избы, они всегда могут служить надежной опорой - опорой того сорта, которая придает людям стойкость и позволяет ждать, ждать так долго, что надежда превращается в безразличие, а выносливость - в рабство.

Алёша должен не только суметь оставить своих матерей, но оставить их без осадка греховности, заставляющей блудного сына покаянно держаться за символы матери: как если бы с трудом вырываясь на свободу, он уничтожил свою мать. Ибо во многом болезненная и неумеренная капитуляция заблудшей души имела свой источник в необходимости преодоления непреодолимого чувства оскверненности и заброшенности материнского источника и возвращения через слияние душ самого первого чувства дома, чувства рая.

Однако реальная мать, по-видимому, не испытывает насущной потребности в таком доме. В крестьянской России существуют градации и уровни материнства, которые предотвращают исключительную фиксацию на матери и дают ребенку богатый инвентарь образов дающей и фрустрирующей матери. Бабушка есть и остается представителем образа матери периода младенчества, неискаженного эдиповой ревностью растущего мальчика.

В нашей картине «настоящая» мать Алёши оказывается ускользающей и почти безвольной. Она постепенно теряет значение, сначала как источник силы, а затем и как объект привязанности. В самом начале фильма есть эпизод, где эта мать, защищая сына, заносчиво набрасывается на одного из своих озлобленных братьев,

швыряя в него чем-то из обстановки. В это мгновение Алёша поддается искушению и громко говорит: «Моя мать - самая сильная». Вскоре бедному мальчику пришлось взять свои слова назад: когда дед порет его, охваченная страхом мать способна лишь просить: «Папаша, не надо! Отдайте...» - «И сейчас твоя мать самая сильная?» - эхом отзывается недоброжелательная маленькая кузина. Слабость женщин не есть физическая слабость. Их слабость в том, что они «уступают».

В то время как для Алёшиной бабушки не существует никаких законов, кроме собственного мнения, и беспринципна она лишь потому, что предвосхищает принципы сформированной морали, его мать выбирает притворную безопасность мелкого чиновничества. Она продает себя, выходя замуж за одетого в мундир лакея, и объясняет сыну, что таким способом она сможет купить свободу и для него. В этот раз, в этот единственный раз, Алёша реагирует резко, не сдерживаясь. Он оскорбляет поклонника матери, а затем бросается на кровать и плачет, как плачут все дети. Когда мать уезжает, она еще раз напоминает ему о своем физическом присутствии, укутывая его своей шалью. Но нет и намека на то, что он намерен последовать за ней, воспользоваться ее личным и социальным предательством. «Видно - судьба тебе со мной жить», - говорит старик Каширин. Мальчик угрюмо молчит.

Поразительно: традиционное разделение и размывание материнства в крестьянской России, вероятно, делало мир более надежным, заслуживающим доверие домом, поскольку материнское отношение не зависело от одной хрупкой связи, а было делом гомогенной атмосферы. И тем не менее, горькая тоска по прошлому (*bitter nostalgia*) прямо связывалась с уходом матери к «новому мужу» или с тем, что она позволяла себе как-то иначе деградировать и разрушаться - так, по крайней мере, это выглядит в художественной литературе. Относительно «нового отца» Алёши, напомним, что отец Гитлера тоже был чиновником, членом холопского, хотя и амбициозного «среднего» [В оригинале: «*middling*» class, что означает «средний» и «второсортный». Эриксон использует кавычки в качестве намека на второе значение слова *middling*. - Прим. пер.] сословия.

В фильме Алёша решительно проглатывает свою тоску по прошлому. Что такая «проглоченная тоска» («*swallowed nostalgia*») сделала с Горьким, мы увидим позднее, при обсуждении его приступов гнева и презрения, а также его странного покушения на самоубийство в ранней зрелости. Манера письма Горького долго страдала от этой тоски по прошлому. Чехов писал ему: «... у Вас, по моему мнению, нет сдержанности... Особенно эта несдержанность чувствуется в описаниях природы... в изображениях женщин и любовных сцен... [Вы] часто говорите о волнах». [Чехов А. П. Полн. собр. соч. и писем в 30 т. - Письма в 12 т. - Т. 7. - М: Наука, 1979. - С. 352.] Горький усердно работал над преодолением этого недостатка.

3. Дряхлый деспот и окаянное племя

Дедушка был небольшого роста, «с рыжей бородкой, зелеными глазками и руками, которые, казалось, были выпачканы кровью, настолько краска въелась в кожу. Его брань и молитвы, шутки и поучения каким-то странным образом сливались в раздражающий, ядовитый вой, как ржа разъедавший душу». [Maxim Gorky, *Reminiscences of Tolstoy, Chekhov and Andreyev*, The Viking Press, Inc. New York, 1959. В соответствующем русском издании мы не нашли этого текста, хотя он, в целом, соответствует описанию старика Каширина в «Детстве» Горького. - Прим. пер.] Фильм правдиво отражает это описание. Дедушка изображен разрушителем всех мальчишеских радостей. Он - мужчина - зависит от своих денег и силы бабушки, как ребенок. Садистически-ретентивный скряга, он постепенно

регрессирует к зависимости от нищего.

Свойства его характера выявляются во всей полноте в сцене порки. Гнев этого человека, вспыхнувший во время завершения застолья пьяной дракой, продолжает тлеть. Мы видим красильню, где дядья, согнувшись над шитьем, обдумывают способ отомстить. Грубые шутки снова расчищают путь для более открытого разрушения. Дядья подговаривают Сашу накалить на огне наперсток деда и положить его на место. Когда старик сунул палец в каленый наперсток, то «чуть ли не до потолка подпрыгнул» от боли. Но главный удар ему наносит Алёша, когда из детской шалости, склоняемый мальчишками, решает покрасить новую скатерть - разрушить ее белизну. Дед собирается выпороть мальчишек в субботу, после церкви.

Сцена порки передана во всех подробностях: спокойные приготовления деда - драматическое, но бессильное вмешательство женщин - свист розг и корченье маленьких тел. Цыганок должен был помогать деду - удерживать мальчиков на «скамье пыток».

После порки Алёша лежит в постели, лицом вниз, его спина покрыта длинными, тонкими рубцами. Внезапно входит дедушка. Сначала мальчик смотрит на него с подозрением, затем - сердито. Но дед кладет на подушку, прямо к носу внука фигурный пряник и печенье: «Вот, видишь, я тебе гостинца принес!» Мальчик пытается ударить его ногой - дед не обращает на это никакого внимания. Присев у кровати внука, дедушка оправдывается перед ним: «Однако не беда, что ты лишнее перетерпел, - в зачет пойдет!» Таким образом этот садист вводит мазохистскую тему: страдание есть благо во спасение, то есть страдая, мы накапливаем уважение к себе в небесной канцелярии. Но он продолжает, рассказывая о собственных страданиях в молодости, когда был бурлаком на Волге. «Баржа - по воде, я - по бережку, бос, по острому камню, по осыпям, да так от восхода солнца до ночи! Идешь да идешь, и пути не видать, глаза потом залило, а душа-то плачется, а слеза-то катится, - эхма, Алёша, помалкивай!» - говорит он с чувством. И снова мораль: страдание человека оправдывает и извиняет перекалывание им дальнейших страданий на более слабых - русский вариант поговорки «What was good enough for me is good enough for you». Мальчика это, кажется, не растрогало. Он не делает жестов примирения, и не отвечает, на душевные излияния деда выражением сочувствия. Дедушку кто-то зовет - и он уходит. [Реакция Алёши, если судить по авторскому тексту Горького, не была столь категоричной, как это представляется Эриксону по фильму. - Прим. пер.]

Итак, выдержано еще одно искушение - обрести в момент мучений идентификацию с мучителем и с его садомазохистской аргументацией. Если бы мальчик в эти минуты позволил своему гневу превратиться в жалость, если бы он позволил себе излить душу мучителю, когда тот раскрыл ему свою душу, то он приобрел бы такой паттерн мазохистской идентификации с властью, который очевидно представлял собой сильный коллективный фактор в истории России. Царь, как «отец родной», был именно таким символом жалеемого самодержавия. Даже тот, кого история назвала Иваном Грозным, для своих подданных был лишь Иваном Строгим (Severe), ибо он заявлял, что в детстве страдал от жестокости бояр.

Колебания садомазохистских настроений дедушки иллюстрируются в других сценах фильма. Когда имущество ускользает из его рук, он слезливо причитает перед иконой: «Али я грешней других?» Икона не отвечает. Зато бабушка прижимает его к своей груди, почти усаживает к себе на колени. Она утешает его и обещает пойти просить для него милостыню. Дед приваливается к ней с дурашливой нежностью - только чтобы оправиться от отчаяния и сбить ее с ног в приступе ревности, жалуясь, будто она любит окаянное племя больше, чем его. Вывод очевиден: жена - это его собственность, а собственность для него - это своеобразная замена матери, без которой он не может жить. Полное поражение

«привилегированного собственника» в эдиповой игре бесспорно выступает одной из имплицитных пропагандистских нот фильма, - так же как поражение отца Гитлера было необходимой нотой в его образах. Дедушка все больше дряхлеет и становится бесполезным как кормилец.

В одной из заключительных сцен Алёша доводит свою борьбу с дедом до победного завершения. Он только что отдал бабушке заработанный им пятак, и она с нежностью смотрит на внука. В это мгновение Алёша ощущает на себе взгляд прищуренных с ненавистью глаз деда. Внук принимает вызов и между ними происходит дуэль взглядов. Глаза мальчика делаются узкими, как лезвия бритвы: похоже, что эти двое хотели бы пронзить и изрубить в куски друг друга своими взглядами. Они оба знают, что это конец, и что мальчик должен уйти. Но он уходит непобежденным.

Эта рубка на взглядах - впечатляющая сцена. И все же есть что-то русское в таком специфическом использовании глаз как оружия нападения и защиты. В русской литературе встречается множество вариантов использования глаз, как эмоционального рецептора, как алчного захватчика и - как органа взаимной душевной капитуляции. Однако там, где речь идет о великих образцах политической и литературной жизни, особое значение придается глазам как непортящемуся орудию воздействия на будущее. Характеристика Горьким Толстого в этом смысле типична: «Острыми глазками, от которых было не укрыться ни одному камешку, ни одной мысли, он смотрел, оценивал, испытывал, сравнивал». Или еще: его глаза «прищурены, как будто он напряженно вглядывается в будущее».

Столь же типично описание Ленина Троцким: «Когда Ленин, прищурив левый глаз, вслушивается в содержание передаваемой по радио речи, он похож на чертовски хитрого крестьянина, которого не смутишь никакими словами и не обманешь никакими фразами. Это есть многократно усиленная крестьянская пронизательность, доведенная до вдохновения». [Leon Trotsky «The Russian in Lenin», Current History Magazine, March, 1924.]

Сцена в убогой лачуге, где присев у кровати покрытого кровоподтеками внука, дедушка выпрашивает себе прощение, почему-то напомнила мне известное русское полотно, изображающее похожую сцену в дворце: Ивана Грозного у тела убитого им старшего сына! Родительская жестокость Каширина служит отличительным признаком выдающихся семей России с самого начала ее истории и пронизывает литературу дореволюционного периода. И в жизни, и в литературе эта жестокость достигла вершин грубого насилия, неизвестных в сопоставимых регионах и периодах истории. Совпадение этих двух сцен побуждает к историческому отступлению.

Древние славяне были мирными и плодовитыми землепашцами, охотниками и жителями городищ. Около тысячи лет назад они попросили Рюрика, викинга, взять на себя их защиту от набегов кочевников с юга. Видимо они рассчитывали купить - за разумные уступки - мир и позволение продолжать охотиться первобытным оружием, обрабатывать землю грубыми деревянными орудиями и поклоняться своим деревянным идолам и духам природы. Но что бы ни заставило их уступить свою автономию этим покрытым сияющими латами, светлокожим воинам севера, они получили гораздо больше покровительства, чем ожидали. Защитники дали жизнь сыновьям, которые тоже захотели быть защитниками. «Чужаки» ворвались силой. И скоро защита народа от новых защитников стала устоявшимся занятием. Первый князь основал великое княжество [Вероятно, речь идет об Олеге. - Прим. пер.] - своего рода ранговую систему более мелких княжеств для своих сыновей, которая вела к нескончаемым усобицам с ранее возникшими городами: Киевом и Новгородом. Такие княжеские междуусобицы повторялись снова и снова, в меньших и больших частях страны, пока, наконец, не заставили ее жителей желать и молиться за единственного «сильного отца» (центральную власть), который

объединил бы многочисленных сыновей, даже если бы ему пришлось их всех убить. Таким образом на заре русской истории была сооружена арена для взаимодействия: а) населения, нуждавшегося в руководстве и защите от врагов; б) олигархических защитников, которые сами становились мелкими тиранами, и в) верховного тирана, бывшего пленником олигархии и тайным спасителем.

Защитники насильственно вводили христианство (византийского толка), а с ним и другую иерархию, постоянно находившуюся в тисках конфликта с собой же и со светскими князьями. Хотя князья и священники имели свои культурные, а часто и этнические корни в других странах, постепенно они начали играть представление, называемое в книгах русской историей и сводившееся к бесконечной династической борьбе, которая не только пережила ужасное нашествие татар, но усилилась и достигла национального масштаба. В качестве контрапункта эта борьба привела к образованию нации, русского христианства и русского царства: в XV веке Москва становится «третьим Римом», а Иван III - первым государем всея Руси и защитником истинной веры. Он превратил древнюю Русь в национальное государство, а его сын расширил границы этого русского государства, включив в него своих многочисленных и разнородных соседей.

Существующая с X века традиция «сварливых и кровожадных сыновей» при Иване Грозном достигла апогея. Отцеубийство процветало в высших кругах столетиями. Однако Иван, которого история называет «Грозным», собственными руками убил своего старшего и любимого сына. Царь Иван (подобно старику Каширину у постели запоротого им до потери сознания внука) возлагал вину за жестокое безумие своей зрелости на те страдания, которые ему довелось претерпеть в детстве. И люди соглашались с ним. Как я отмечал, они звали его Строгим, а не Грозным. [В отечественной исторической литературе нам не удалось найти подтверждения подобного отношения народа к Ивану Грозному. - Прим. пер.] Ибо разве он не был жертвой бояр - его врагов и врагов его народа - сделавших его отрочество несчастным? Действительно, во времена своего относительного здоровья он первым из царей обратился к нуждам народа, позволил людям подавать прошения на его имя, положил начало судебным реформам и ввел печатание книг. В периоды же относительного безумия он продолжал пожирать глазами списки убитой знати — чтобы затем предаваться самому малодушному раскаянию. Народ боготворил и охотно поддерживал власть этого царя для того, чтобы сдерживать князей, бояр и среднеслужилый класс.

По мере того, как усиливалась централизация и развивалось государственное устройство, парадоксы русской истории становились само сохраняющимися. Вот первый: с каждым шагом к организованной и централизованной государственности в этой большой стране увеличивалось число посредников. Они правили и поддерживали порядок «за царя», учили и собирали налоги, вымогали и подкупали. То, что всякий прогресс в национальном масштабе оплачивается новыми возможностями для бюрократии, - давнишняя тема в России, чем, вероятно, и объясняется «врожденное» неприязненное равнодушие ее народа к прогрессу вообще и к современной правящей верхушке в частности.

Второй парадокс: каждый шаг к (насильственной) европеизации и просвещению вел ко все большему закреплению народа. Иван, следуя своей праведной «строгости», отнял у крестьян их право менять своих хозяев в Юрьев день. [Это спорный факт. Как пишет С. Г. Пушкарев: «В русской исторической науке существует мнение, что в 80-х или 90-х годах XVI века последовал царский указ, отменивший право крестьянского выхода, но мнение это не является доказанным» (Пушкарев С. Г. Обзор русской истории. - М.: Наука, 1991. - С. 208). А Ключевский считал, что «крестьянское право выхода к концу XVI века замирало само собой, без всякой законодательной его отмены». - Прим. пер.] Екатерина, друг и просвещенный

корреспондент Вольтера, раздала 800 000 рабов престола во владение вельможам, чтобы те мучили и продавали их по своему капризу. А когда Александр II значительно позже освободил 20 млн. рабов - из опасения, что они сами могли освободить себя - он просто бросил их на произвол судьбы перед безземельностью, пролетаризацией и, в лучшем случае, перед необходимостью обрабатывать устарелыми орудиями маленькие наделы земли, чтобы платить за нее в рассрочку.

Однако наибольший интерес для нас представляет третий парадокс: молчаливое разрешение народа этим царям, делать все то, что им заблагорассудится. Петр Великий, рано развившийся мальчик, отличавшийся такой же импульсивностью, как и царь Иван, был первым российским императором и величайшим из монархических реформаторов России. И он тоже убил своего старшего сына, хотя в условиях прогрессирующей цивилизации воспользовался для этого услугами своей тайной полиции, а не царским посохом. В добавление к таким открытым родовым убийствам, в русской истории существовало не мало удивительных соглашений о регентстве.

Отсюда - таинственные и чрезвычайно популярные в народе претенденты на трон, якобы сыновья убитых царей, которые, подобно Алёше, отвечали вызовом на вызов злодеев и слыли почти святыми просто потому, что не принадлежали к находящемуся у власти «окаянному племени». Возможно, предел эдиповой жестокости был достигнут, когда полубезумный царь Павел (народ называл его «Бедным» [Скорее всего, как пишет Г. Н. Чулков: «У народа к Павлу не было ни любви, ни ненависти. В судебных делах павловского времени встречаются, впрочем, отзывы об императоре весьма непочтительные. Мужички именовали его то «плешивым дураком», то «курносый царишкой», то наконец, почему-то «гузноблудом» (Чулков Г. И. Императоры: Психологические портреты. - М.: Моск. раб., 1991. - С. 53) - Прим пер.]) во время смерти матери - Екатерины - выкопал труп своего отца (которого она убила) и положил рядом с ней, заставив ее многочисленных любовников стоять в почетном карауле у разлагающихся императорских трупов.

Историки считают это само собой разумеющимся: такова, мол, «история». Но как объяснить не только пассивное одобрение народа, но и его страстную альтруистическую идентификацию с такими императорскими трагедиями и комедиями? Почему сильный и плодовитый народ должен был кланяться иностранным защитникам? Почему он впустил их систему в свою национальную жизнь, все глубже запутываясь в отношениях взаимной зависимости? Следует ли искать объяснение этому сначала в превосходстве сил крестоносных кочевников и дикого зверья, а затем - в бессилии такого огромного населения перед вооруженной олигархией?

Ответ, вероятно, заключается в том, что формы руководства определяются не только теми историческими опасностями, которые отражаются благодаря соответствующему укреплению организации; они должны также благоприятствовать открытому проявлению народных фантазий и ожиданий. Монархи, даже если они иностранцы (а часто, потому что они иностранцы), становятся зримой защитой слабых внутренних моральных сил народа, аристократической элитой и персонификацией смутно осознаваемых новых идеалов. Именно ради этого монархи и аристократы могут и должны разыгрывать на исторической сцене полный цикл абсурдного конфликта: вызывая грешить и искупать свою вину глубже всех остальных, а в финале появляться выросшей в личном и общественном плане фигурой. И пока они пытаются совершить этот цикл, народ охотно будет служить им в качестве разносящего молву хора и жертвенных животных. Ибо грандиозный грех немногих сулит полное спасение всем остальным.

В таком случае, это больше, чем «проекция» внутренней порочности («Оно») или

неумолимой совести. Я полагаю, что все это имеет также функцию коллективного эго и способствует развитию более определенной национальной и моральной идентичности. Иван и Петр велики не в силу своих трагических страстей, которые, по-видимому, вредили их репутации лидеров, а потому что смогли показать в гигантском масштабе трагедию ранней патриархальной организации и ее внутреннего двойника, супер-эго; и еще потому, что разыгрывая эту трагедию, они продвигали вперед национальное сознание и национальную совесть. Возможно, нашу концепцию истории нужно расширить, чтобы она включала анализ динамических требований, предъявляемых руководимыми массами своим наиболее «своевольным» хозяевам, которые в результате вынуждены разыгрывать конфликты человеческой эволюции на макроскопической сцене истории. Возможно, в этом смысле, короли являются игрушками народа. На более поздних ступенях цивилизации их трагедии и комедии переносятся в вымышленный макрокосм - на театральную сцену и, наконец, в микрокосм художественной литературы.

Теперь можно понять историческую миссию русской реалистической литературы: она возвращает трагедию отцеубийства простому русскому человеку - грамотный да прочитает. [Фрейд в статье «Достоевский и отцеубийство» ставил «Братьев Карамазовых» в один ряд с «Гамлетом» Шекспира и «Царем Эдипом» Софокла и считал не случайным, что три шедевра мировой литературы всех времен трактуют одну и ту же тему - тему отцеубийства.] Такая литературная декларация индивидуальной ответственности соответствует росту политической ответственности. Русская литература и русская история, развиваясь с опозданием, мощным рывком - за одно необычайно насыщенное столетие - достигают начальных стадий действенного литературного сознания и политической совести, тогда как отсталость широких крестьянских масс продолжала отражать примитивный исторический уровень, который Запад оставил позади еще в эллинскую эпоху.

Давайте на этом прервемся, чтобы напомнить: во время русской революции 4/5 населения России составляли крестьяне. Гигантскую задачу внешнего преобразования и внутреннего изменения этих крестьянских масс вряд ли можно переоценить - не потому, что они хотели другой формы правления, а потому, что они никогда не помышляли о каком-то организованном соединении своей повседневной жизни с любой формой правления.

Созданный в анализируемом фильме образ «дикого племени» указывает, по меньшей мере, на один коллективный комплекс необычайно архаического свойства России (а, фактически, большей части европейского континента), который удерживал во внутреннем рабстве крестьянские массы, тогда как их внешнее рабство обеспечивалось князьями и духовенством. Я говорю о психологических последствиях древнего технологического переворота - аграрной революции. Здесь мистерии предыстории столь же глубоки, как и мистерии раннего детства. И те, и другие заставляют нас создавать мифы для того, чтобы достичь начальной стадии понимания.

В отношении охотников и рыбаков доисторической Северной Америки мы использовали один ключ, который открыл доступ к интерпретации некоторых первобытных ритуалов. Как указывалось, дописьменные народы пытаются понять и овладеть «великим незнакомцем» при своем расширении в пространстве и времени, проецируя на него атрибуты человеческого устройства и развития; тем самым географическая среда персонифицируется, а историческое прошлое наделяется образами человеческого детства. В этом смысле, земля становится матерью, некогда щедро уступившей себя людям. Переход от кочевого образа жизни к земледелию предполагал захват участков земли и отделение их в собственность, насильственное орудиями принуждения и покорение земли как подневольной кормилицы. Какой бы внутренней эволюцией не сопровождался этот

технологический шаг, он был связан (как подтверждают мифы и ритуалы) с тем первичным грехом, который в индивидуальной жизни состоит из первого проблеска в сознании неистового желания контролировать мать с помощью созревающих органов кусания и хватания.

В таком случае, «окаянное племя» символизирует детей, в жадности своей ревниво узурпирующих и разрушающих свою мать, а также тех взрослых, кого задача коллективно пахать землю сделала честолюбивыми, ревнивыми и склонными к эксплуатации. Таким образом, чувство первичной вины, которое мы обсуждали раньше, привязывает крестьянина к циклу его скорбного искупления и безудержного веселья, делая его зависимым от урожайного года. Христианство, конечно, ухватилось за этот вечный цикл и наложило на него свой собственный годовой календарь прегрешения и искупления, гибели и спасения.

Я могу завершить эту темную тему лишь ссылкой на воспоминание Горького, выдающее читателю отождествление возделываемой земли и покоряемой женщины, равно как и маниакальный вызов ее хозяина. [Горький М. Собр. соч. в 18 т. - Т. 18. - М.: Гослитиздат, 1963. С. 16-17.]

... Он [Чехов] говорил:

- Если каждый человек на куске земли своей сделал бы все, что он может, как прекрасна была бы земля наша!

Затевая писать пьесу «Васька Буслаев», я прочитал ему хвастливый Васькин монолог:

Эхма, кабы силы да поболее мне!
Жарко быдохнул я - снега бы растопил,
Круг земли пошел бы да всю распахал,
Век бы ходил - города городил
Церкви бы строил да сады все садил!
Землю разукрасил бы - как девушку,
Обнял бы ее - как невесту свою,
Поднял бы я землю ко своим грудям,
Поднял бы, понес ее ко Господу:
- Дал бы я тебе ее в подарочек,
Да - накладно будет - самому дорога!

Чехову понравился этот монолог, взволнованно покашливая, он говорил мне...:

- Это хорошо... Очень настоящее, человеческое! Именно в этом «смысл философии всей». Человек сделал землю обитаемой, он сделает ее и уютной для себя. - Кивнув упрямо головой, повторил: - Сделает!

Предложил прочитать похвальбу Васькину еще раз, выслушал, глядя в окно, и посоветовал:

- Две последние строчки - не надо, это озорство. Лишнее...

4. Эксплуатируемые

А. Святой и нищий

Цыганок - найденыш - не был рожден в грехе, подобно остальному племени, дядьям, «зверью». Поэтому, как говорит бабушка, он - «простая душа». Цыганок грациозен и ловок в движениях, что он убедительно продемонстрировал в пляске, тогда как другие мужчины кажутся зажатými, одеревеневшими, а когда напьются

или разъярятся, то становятся похожими на грузовики без тормозов. Цыганок не был чьим-то сыном, не претендовал на имущество и никому не завидовал: как если бы его сиротство предполагало непорочное зачатие. И действительно, фильм довольно тонко и искусно создает его образ как первого христианина, милосердного и не теряющего надежды.

Цыганок рассказывает Алёше о его умершем отце. Он был другим: с понятием. Поэтому Каширины и ненавидели Максима Пешкова. Здесь вводится тема, которая позже поднимается еще раз - с появлением анархиста, типичного представителя тех, кто понимает и принимает бездомность. Отцы вместе со своими жадными сыновьями ненавидят их как носителей совершенно нового начала, с которым невозможно сражаться старым оружием: ведь эти люди читают, думают, планируют. Таким образом, именно Цыганок снабжает пытливую душу Алёши образами его будущей идентичности.

Цыганок одобряет тех, кто «понимает», хотя сам к ним не относится. У него другой недостаток и он опасно отличается в другом отношении. Цыганок - «добрый». После той памятной порки его руки были по локти в красных рубцах, и он весело сознается, что удерживая Алёшу на скамейке, подставлял их, чтобы хоть немного ослабить жесточайшие удары. «Ведь я тебя люблю, - за то и боль принял, за любовь!» - говорит он очарованному мальчику, чье сердце рвется к нему. А затем Цыганок учит Алёшу, как принимать удары: «Когда тебя вдругорядь сечь будут, ты, гляди, не сжимайся, не сжимай тело-то, чуешь? Вдвойне больней, когда тело сожмешь, а ты распусти его свободно, чтобы оно мягко было, - киселем лежи! И не надувайся, дыши во всю, кричи благим матом, - ты это помни, это хорошо!» Он признается: его мол, столько пороли, что теперь из его кожи хоть голицы шей.

И снова подтекст этой сцены явно не формулируется. Но, по-видимому, речь в ней идет о соблазне наивного непротивления, христианской доброты и приучения терпеть страдания этого мира, приспособляясь к его ударам. Алёша тронут и очарован, однако остается сдержанным. А вскоре после этого разговора Цыганок погибает - весьма своеобразным, символическим образом - и Алёша должен вынести утрату друга.

Один из дядьев хочет поставить громадный крест над могилой жены (которую, как Цыганку известно, сам и убил) и просит Цыганка помочь донести крест до могилы, находящейся на вершине холма. Всякому было видно, что этот чудовищный крест слишком тяжел для одного. Но Цыганок с мальчишеской гордостью похвально, что сможет донести его на спине до самой могилы. Алёша в какое-то мгновение порывается помочь ему, - и зрители со страхом ожидают, что маленький мальчик действительно станет помогать нести такой большой крест, но затем - как и в другие критические моменты своей жизни - он просто позволяет отвести себя в сторону и предоставляет друга его судьбе.

В сцене, явно рассчитанной вызвать у зрителя мысль о Голгофе, Цыганок с огромным крестом на спине бредет, спотыкаясь по склону расположенного на заднем плане холма. Крест все же раздавил его своей тяжестью, ибо Цыганка вскоре приносят обратно в дом и кладут на пол, где он умирает. Белый мышонок, с которым он то и дело забавлялся сам и развлекал детвору, выскальзывает у него из-за пазухи и быстро бежит в сторону Алёши - тот ловит его. Это выглядит так, будто «белая душа» Цыганка нашла новый приют - у Алёши.

Если бабушка олицетворяет древние народные обычаи, а дедушка и дядья - жадную эпоху собственников земли и имущества, жен и титулов, то тогда Цыганок - это простодушный святой первобытной христианской эры. Он остается веселым, добрым и милосердным до самого конца.

Ну, а мальчик Алёша наблюдает predetermined разрушение вокруг себя и, тем не менее, сохраняет безошибочность лунатика в избегании фатальных

затруднительных положений и традиционных ловушек. Выходит, Алёше полностью чужды сострадание, мораль?

Взять хотя бы его встречу со старым Григорием, тем самым, кто отводит мальчика в сторону, когда приближается Голгофа Цыганка (ибо Григорий, почти слепой, способен видеть то, что ждет впереди). Это - впечатляющая, пророческая фигура. Однако, проработав в мастерской деда почти сорок лет, он лишается работы, когда совсем теряет свое изнуренное зрение. Поскольку дед отказывается заботиться о нем, Григорий вынужден пойти просить милостыню. Алёша - в ужасе. «Я пойду с тобой, - сочувственно восклицает он. - Я буду твоим поводырем!»

Но после пожара, когда ослепший Григорий, спотыкаясь бродит с вытянутыми руками вокруг их дома и жалобно зовет Алёшу, мальчик прячется от него и позволяет старику одиноко брести в вечной ночи. Позднее, его два или три раза показывают следящим за Григорием, когда тот побирается на улице и пытается хоть что-то отыскать на пепелище. Фактически, Алёша крадучись идет за ним, как если бы его неодолимо манило это неприглядное зрелище.

Западный зритель не может не подумать о том, какую трогательную картину они могли бы создать вместе: высокий почтенный слепой старец и ведущий его за руку мальчик. Наш зритель предвидит финал, где измученный совестью дедушка исправляется и бьет тревогу по всей стране, пытаясь вернуть этих двоих, когда кажется, что уже слишком поздно. Отряд полицейских под началом бравого шерифа или мотоциклетный патруль настигают старика и мальчика как раз в тот момент, когда они собираются перейти реку по подмытому паводком мосту...

Однако совершенно очевидно, что мы наблюдаем в этом фильме появление души нового склада, которое нам показывают главным образом через ее упущения. Упускаются же те действия, которые основаны на чувстве вины. Ни угрызения совести, ни исправление содеянного, по-видимому, не принимаются в расчет в этом новом расположении духа. Что имеет значение, так это критическая осторожность, неподкупное терпение, полное избегание неверных действий, вызревание ясного внутреннего направления и только затем - действие.

[Сравните следующий диалог в Московском суде:

Вышинский: Вы одобряли эти переговоры [с немцами]?

Бухарин: Или не одобрял? Я не выразил неодобрения - значит одобрял.

Вышинский: Но Вы говорите, что узнали о них постфактум.

Бухарин: Да, - одно не противоречит другому.]

Западный критик приходит здесь к выводу, что этому фильму не только не достаёт морали, но он просто аморален. Возможно, однако, что в нем нам предлагают моральные альтернативы, совершенно отличные от тех, которым предан иудейско-христианский мир. Когда Алёша не поддается искушению принести в жертву слепому старику свою молодую жизнь, он, конечно, нарушает обещание конкретному человеку, данное, возможно, на основе чувства разделенной вины, ощущения, что он должен искупить экономические грехи своего деда. Но в противовес этому «искушению» существует внутренняя клятва, обет следовать направлению, пока еще неотчетливому плану, который вместо постоянного сохранения внутренней вины ведет к совместному действию по ту сторону добра и зла. Такую клятву олицетворяет еще один персонаж фильма: анархист.

Следует особо отметить финальную сцену, в грубых, кричащих образах показывающую крайнее презрение нового поколения к моральному краху старого. Когда к этому времени уже совершенно одряхлевший дедушка просит милостыню, пробираясь сквозь толпу зевак на пожаре, старый мастер Григорий отвечает на стенания своего бывшего хозяина и делится с ним куском хлеба. Дедушка, признав слепого, с криком «Ты пустил меня по миру!» швыряет в него хлебом. С моей точки зрения, это грубая сцена; но маленький Алёша просто отворачивается от нее, даже

без каких-либо признаков отвращения. Оставляя за собой руины людей и систем - дело, которое не предусматривает никакого расхода эмоций.

Б. Чужой

Все это время в слободе, а фактически - в комнате дедова дома, живет человек. Живет «сам по себе», ни с кем не разговаривает. Вроде бы не раб, но ничем не владеет. Ничего не продает и, тем не менее, на что-то живет. Называет себя химиком, но на работу не ходит. Черноволосый, с высоким лбом и пронизательными глазами за стеклами очков, он походил на моложавого, немного похудевшего Троицкого.

Когда однажды Алёша доверчиво забирается через окно подвальной комнаты к этому человеку, жилец быстро прячет какую-то книгу. А затем спокойно «выкуривает» посетителя, открыв бутылку с какой-то зловонно пахнущей жидкостью. Мальчик обижается, но еще больше - заинтригован.

Алёша вновь встречает загадочного постояльца на одном из вечеров, которые устраивала бабушка и где она рассказывала собравшимся старинные легенды и сказания. Мы слышим, как она по памяти, простыми и сильными словами, рассказывает длинную легенду, завершающуюся сентенцией: «За чужую совесть бы не прятался!» [Бабушка рассказывала историю про Ивана-воина и Мирона-отшельника, которого Иван должен был убить по приказу злого воеводы Гордиона. Боясь послушаться воеводы, но испытывая стыд перед старцем, Иван, прежде чем сделать свое черное дело, позволил Мирону помолиться Господу. Но «велика молитва за весь род людской» - и по сей день стоит Иван, конца молитвы дожидаясь, уж истлел весь. Это ему в наказание дано: «Злого бы приказу не слушался, за чужую совесть не прятался!» // М. Горький. Собр. соч. в 18 т. - Т. 9. - М., 1962. - С. 82-83. - Прим. пер.] От этих слов постоялец приходит в необыкновенное возбуждение, как если бы слышал голос оракула. Он что-то бормочет по поводу «народа, нашего народа» (что, по-видимому, касается оценки древней народной мудрости) и поспешно выходит из комнаты. Возможно, символично, что под влиянием чувств он забывает свои очки. Во всяком случае, их подбирает Алёша.

В следующей сцене Алёша застаёт странного жильца лежащим в траве на краю крутого берега реки. Мужчина весьма сдержанно благодарит его за очки. Фактически, он довольно грубо дает понять, что мальчик может посидеть рядом с ним, если будет молчать и присоединится к его созерцательному настроению. Тем самым этот мужчина, река, необъятный простор и новое расположение духа связываются между собой и остаются таковыми. Господствующее положение мужчины, вероятно, говорит о том, что нужно уметь молчать; нужно уметь медитировать; и нужно стремиться рассмотреть удаленный горизонт. Вслух же он произносит: «Запомяй все истории, какие бабушка знает. Научись читать и писать». Алёша удивлен, но ему явно по душе, с каким жаром и искренностью говорит ему это постоялец.

Их дружба продолжается недолго, или скорее - должна ограничиться очень коротким знакомством, ибо жадный дедушка заставляет чужака освободить комнату, и тот решает уехать из города.

Ватага бездомных мальчишек провожает его к реке. Но он идет рядом с Алёшей, положив ему руку на плечо. Согласно субтитру на английском языке, он горячо убеждает Алёшу: «One must learn how to take life». [Сама по себе эта фраза довольно неопределенна: в зависимости от контекста она может быть понята и как «Нужно уметь принимать жизнь такой, как она есть» и как «Нужно уметь взять от жизни то, что тебе хочется!» - Прим. пер.] Он произносит это с таким миссионерским

пылом, что в сказанном чувствуешь некий смысл выходящий за пределы значений употребленных слов. Поэтому придется на некоторое время превратиться в лингвиста.

Жесты этого мужчины говорят о том, что под словом «take» он подразумевает «хватать» (grasping) или «удерживать» (holding on), а не «примиряться» (enduring) или «держаться до конца» (holding out). Однако когда я смотрел фильм первый раз, мой русский переводчик настаивал на том, что мужчина сказал «брать» («brat», т. е. take = endure). По причинам, которые вскоре будут обсуждаться, это различие настолько существенно, что я упорно продолжал выяснять происхождение разрыва между словом и жестом в этой сцене. Как выяснилось, в книге, по которой поставлен фильм, революционер говорит: «Всякую вещь надо уметь взять, - понимаешь? Это очень трудно - уметь взять!» Взять (wzyat) здесь означает «to take» в смысле «grasp». Тогда, очевидно, именно слово, а не его значение было утеряно где-то на пути от книги к фильму.

Смысл же интересующей нас фразы в том, что нужно научиться не ждать, пока дадут; нужно хватать то, что хочешь, и не отпускать. Мы обсуждали эту альтернативу в связи с социальными модальностями оральных стадий. Видимо, этот мужчина имеет в виду не только то, что нужно хватать; скорее он пытается передать Алёше идею, что нужно делать это с чистой совестью, новой совестью: нужно хватать и не регрессировать от одного только чувства греха по поводу схваченного.

Как мы увидим, это решительное «хватание» в паре с сопротивлением попаданию обратно в зависимость имеет значение в большевистской психологии. Мы уже описали пронизывающую, режущую манеру Алёши парировать злобный взгляд своего деда; мы также обратили внимание на важность сосредоточения, охватывания и схватывания в видении и предвидении; и мы показали твердость его воли, независимой от личных чувств.

Позже выясняется, что чужак был революционер и его разыскивала полиция. Когда нам показывают колонну оборванных, закованных в кандалы арестантов, уныло бредущих по Алёшиной улице к пароходу (в Сибирь), - чужак среди них, бледный и похожий на привидение, но почти радостный.

Субтитр гласит: «Так кончилась моя дружба с первым человеком из бесконечного ряда чужих людей в родной своей стране, - лучших ее людей...»

Итак, Алёша близко познакомился с членом подпольной группы профессиональных революционеров, представителем интеллигенции, востребованной на время из-за ее религиозной веры не только в обязательность просвещения, но и в необходимость дисциплины духа как средства спасения от апатии, летаргии и рабства.

В. Безотцовщина и безногий ребенок

После исчезновения анархиста Алёша, кажется, немного подрастает. Теперь его целью становится товарищество. И мы не должны забывать, что его отец тоже «понял» - и исчез. И все же страшно смотреть, как этот простой мальчик идентифицируется с измученной тенью человека, чей этос уместился в нескольких туманных репликах. Ведь Алёша еще ребенок. Где его детство? Кто его сверстники? Играет ли он вообще? [Л. Толстой однажды сказал Горькому: «Не верится, что вы тоже были маленьким...» // М. Горький. Собр. соч. в 18 т. - Т. 18. - С. 92.]

Мы видели его неудачное участие в грубых шутках своих двоюродных братьев и их злобные и бесчестные поступки даже по отношению к старому человеку. Сцена порки, или лучше сказать социальное взросление Алёши вследствие морального поражения деда после порки - положило конец подобным «забавам». Позже, когда

Алёша знакомится с окрестностями слободы, он случайно сталкивается с компанией откормленных мальчишек, с криками и камнями нападающих на слободского блаженного Игошу. Алёша не раздумывая вступает за убогого, и тогда мальчишки переключаются на него, крича: «А, Каширин!» Он протестует: «Я - Пешков!» Подобно мальчишкам всего мира, они вступают в словесную перепалку: «Каширин! - Пешков! - Каширин! - Пешков!» Но когда обмен словами перерастает в обмен ударами и Алёша оказывается в трудном положении, неожиданно появляется ватага голодных, одетых в лохмотья, юных созданий и выручает его из беды. Между спасителями и спасенным сразу завязывается дружба.

Эта ватага состоит из бездомных мальчишек - в подлинном смысле слова «пролетариев». Алёша становится одним из них: экономически, поскольку присоединяется к их занятию - шарить на помойках в поисках вещей, которые можно продать старьевщикам; и духовно, поскольку разделяет их чувство невозможности опереться на родителей - если, конечно, они есть. Так, в нескольких сценах, драматически показана пролетаризация Алёши. Он, оставшийся без отца Пешков, становится на сторону блаженного, обделенного с рождения; и он присоединяется к тем, кто опустился ниже всех сословий и классов. В весьма выразительной сцене он сталкивается с тем, что один из них - мальчик с азиатскими чертами - даже не знает, откуда он родом. Алёша смеется, - и это последнее проявление безрассудного веселья. Видя отчаяние и ярость татарчонка, он освобождается от еще одного искушения: гордиться фамилией Пешков. (Как известно, позднее он возьмет себе имя отца - Максим, а фамилию - Горький.)

Итак, Алёша тоже пролетарий. После «работы» он и его ватага лежат на крутом берегу реки, с умеренной высоты которого эти обездоленные дети всматриваются в горизонт и в будущее. О чем они там мечтают? О том, чтобы завести голубей, а потом выпустить их на свободу: «Я люблю смотреть, как голуби кружат в прозрачном летнем небе».

Эта мысль о свободе усиливается, контрапунктически, другой знаменательной встречей. Внимание Алёши привлекает веселый юный голос, доносящийся из подвального окна. Алёша идет на этот голос, и обнаруживает Лёньку, мальчика-калеку, прикованного к постели. У него с рождения парализованы ноги: «не ходят, не живут, а - так себе...» - как он сам объясняет. Поэтому мальчик заточен в подвале, как в тюрьме. Однако оказывается, он живет в своем собственном мире - мире игры и фантазий. В коробках Лёнька держит разную мелкую живность, которая вынуждена делить с ним его плен. Но он живет ради того дня, когда увидит поле и степь, - и тогда откроет все эти маленькие коробочки и выпустит всех на волю. А до этого букашки и козявки составляют его микрокосм, являясь отражением внешнего мира: таракан - «Хозяин», муха - «Чиновница». Подлинные угнетатели из реального мира оказываются пленниками его игрового мира. Возникает такое впечатление, будто его искалеченное тело позволило ему быть единственным ребенком с игривым умом в этой картине. Его смех - самый радостный и самый свободный, а глаза наполнены восхищенным блеском. Его ощущение власти, кажется, не знает границ; он уверен, что «если мышь все кормить да кормить, так она вырастет с лошадь».

Видя любовь мальчика к своим товарищам по заточению и его насущную потребность и способность наделять эти маленькие существа, вроде мыши, мифическими возможностями, Алёша, после недолгих колебаний, отдает Лёньке белого мышонка. Этот мышонок, как мы помним, был посмертным даром Цыганка Алёше, его последней связью с весельем и последней забавой. Почему он отдает его? Что это - жалость? Милосердие? По-видимому, Алёша снова растет морально, жертвуя утехой и сопротивляясь искушению - искушению играть, мечтать, крепко держаться за фетиши-заменители, которые облегчают тюремное существование и, тем самым, добавляются к его оковам. Он знает, что ему придется обходиться без

забав. Таким образом, каждый из поступков Алёши (или его отказов совершить их) подобен обету. Один за другим уничтожаются мосты регрессии и навсегда отвергаются инфантильные утешения души.

Лёнька же может стать свободным, только если кто-то освободит его, даст ему ноги. Это и есть та задача, какую Алёша ставит перед своей ватагой. Из собранных на помойках частей какой-то машины мальчишки сооружают ему коляску, механический протез локомоторной свободы.

Г. Спелёнатый младенец

Фигура Лёньки, видимо, взята не из книги Горького. Мне неизвестно, кто ее придумал. [Лёнька - герой рассказа М. Горького «Страсти-Мордасти», сюжет которого, наряду с автобиографической трилогией Горького (о ней говорит Эрикссон), использован в сценарии этого фильма. - Прим. пер.] Однако представляется важным, что самый эмоциональный и веселый из всех детских персонажей фильма оказывается, так сказать, наименее подвижным. Его восторг не знает границ, а ноги связаны, они «не живут, а - так себе». Это затрагивает неразрешенную русскую проблему детского воспитания, которая приобрела почти смешное звучание в недавних дискуссиях о русском характере: проблему пеленания (или свивания).

Действительно ли русская душа - спелёнатая душа? Некоторые из ведущих ученых в области исследования русского характера, которым я обязан моим знакомством с этим кинофильмом, именно так считают. [Geoffrey Gorer, «Some Aspects of the Psychology of the People of Great Russia», *The American Slavic and Eastern European Review*, 1949. См. также Geoffrey Gorer and John Rickman, *The People of Great Russia*, W. W. Norton & Co., 1962.]

Среди огромного сельского населения России и, в различной степени, среди жителей всех ее регионов и слоев, разделявших и разделяющих общее культурное наследие великих среднерусских равнин, такой элемент ухода за ребенком, как пеленание, был развит до крайности. Хотя обычай заворачивать новорожденных в пеленки широко распространен во всем мире, согласно древнерусской традиции младенца следует пеленать целиком (с головы до пят) и достаточно туго, чтобы превратить сверток в удобное для переноски «полено» («log of wood»); кроме того, эта традиция предписывает пеленать ребенка большую часть дня и на всю ночь в течение девяти месяцев. Подобная процедура не приводит к какой-либо прочной локомоторной недостаточности, однако распеленатого младенца, по-видимому, приходится учить ползать.

Вопрос о том, почему нужно пеленать младенцев, вызывал у простых русских удивление: разве есть другой способ переносить ребенка с места на место и сохранять его тепло в долгие холодные зимы? А кроме того, как еще можно добиться, чтобы малыш не расцарапывал и не расчесывал себя, а также не пугался неожиданного появления собственных рук перед глазами? Скорее всего, так оно и есть: спелёнатый ребенок, особенно когда его только что распеленали, не настолько владеет собственными движениями, чтобы уберечь себя от случайных царапин и ушибов. Дальнейшее же предположение, что поэтому его приходится пеленать снова - это излюбленный трюк культурной рационализации, которая превращает специфический способ (pattern) ограничения свободы младенца в самостоятельный феномен культуры. Младенца нужно пеленать, чтобы защитить его от себя самого; пеленание вызывает у него сильные вазомоторные потребности, и он должен оставаться эмоционально «спелёнатым», чтобы не пасть жертвой неистовой эмоции. А это, в свою очередь, способствует созданию базисной, довербальной установки, согласно которой людей, ради их же собственного блага, нужно строго

ограничивать, хотя и предлагать, время от времени, способы разрядить сжатые эмоции. Поэтому пеленание подпадает под рубрику тех вопросов воспитания ребенка, которые должны иметь существенное отношение к образу мира целостной культуры.

Действительно, нет такой другой литературы, помимо русской, где был бы столь широко представлен вазомоторный эксцесс. Люди в русской беллетристике выглядят изолированными и, одновременно, несдержанными в проявлении чувств: как если бы каждый был странным образом заточен в себе самом как в изолирующей камере задушенных эмоций и, тем не менее, вечно стремился бы к другим душам, вздыхая, бледнея и краснея, рыдая и падая в обморок. Многие населяющие эту литературу персонажи, кажется, живут ради того мгновения, когда какое-то опьянение (или отравление?) - секреторное, алкогольное или духовное - позволит достичь временного слияния чувств, добиться взаимности, - часто, лишь иллюзорной, неизбежно завершающейся изнеможением. Но нам нет нужды выходить за пределы обсуждаемого кинофильма: если повседневная русская действительность времен юности Горького обнаруживала хотя бы долю той несдержанности, силы и широты выражения чувств, какую мы наблюдаем в этом фильме, отражение эмоции в сознании маленького ребенка должно быть живым и калейдоскопическим.

Тогда интересно поразмышлять о том, что спелёнатый младенец - когда он начинает сознавать такую эмоциональность - лишен возможности без посторонней помощи реагировать на нее «двигательно»: взбрыкивая ножками, взмахивая ручками, шевеля пальчиками. Он также лишен возможности поднимать голову, хвататься за опору и распространять свое зрительное поле на звуковые источники воспринимаемого потрясения. Такое положение можно, фактически, рассматривать как обременение вазомоторной системы задачей гашения и уравнивания всех этих ярких впечатлений. Только во время периодического разворачивания младенца он получает возможность участвовать в бурном излиянии чувств старших.

Однако чтобы оценить значение такого элемента детского воспитания, как пеленание, в полной конфигурации культуры, вряд ли стоит ограничиваться единственной однонаправленной цепью причинности - в том смысле, что русские таковы, какими они оказываются на самом деле или, возможно, кажутся или изображают себя, - потому что их пеленали. При обсуждении других культур мы должны скорее предполагать взаимное усиление некоторого количества тем. Вполне вероятно, что почти универсальный и, между прочим, довольно практичный обычай пеленать младенцев получил в России усиление под действием той синхронизирующей тенденции, которая сводит географию, историю и детство человека в несколько общих категорий. Мы наблюдаем конфигурационную близость между этими тремя элементами русской традиционной культуры.

1. Компактная социальная жизнь в уединенных укрепленных поселениях, изолированных друг от друга холодами центральных равнин, и периодическое освобождение их жителей после весенней оттепели.

2. Долгие периоды тугого пеленания, чередующиеся с минутами обильного обмена радостными чувствами во время освобождения младенца от пеленок.

3. Одобряемое проявление в поведении нечеловеческой («деревянной») выносливости и, наряду с этим, периодический эмоциональный катарсис, достигаемый безудержным излиянием души.

В таком случае, пеленание - если рассматривать его в исторической и политической плоскостях - могло, по-видимому, быть частью системы неподатливых институций, которая помогала поддерживать и продлевать русское сочетание рабства с «душой». И действительно, Горький писал в «Мещанах»: «Когда человеку лежать на одном боку неудобно - он перевертывается на другой, а когда ему жить

неудобно - он только жалуется... А ты сделай усилие, - перевернись!». Человек, должным образом мотивированный, способен сделать усилие, чтобы перевернуться или, в действительности, подняться; но под давлением прикованности к определенным обстоятельствам, в душе он может действовать в соответствии с его самым ранним опытом переживания связанного состояния. А что не в состоянии сделать спелёнатый младенец, - так это перевернуться. Он способен лишь падать обратно на спину, уступать, терпеть и галлюцинировать, задерживаясь на вазомоторных ощущениях и на внезапных изменениях в функционировании кишечника, пока ему снова не подарят мгновение локомоторной свободы.

Вполне возможно, что фигура Лёньки символизирует нечто подобное, поскольку мы видим ребенка с сильнейшими движениями души и с максимально ограниченной способностью к передвижению, отличающегося от остальных детей самым живым воображением и огромной зависимостью от окружающих. Когда Алёша дарит ему белого мышонка, создается впечатление будто он перерос необходимость держаться за игровой фетиш и мечты о таком могуществе, в каком могут нуждаться спелёнатые и заточенные души. Он не жалеет Лёньку. Скорее, он отчетливо представляет себе его состояние, сравнивает со своим и поступает соответственно. Алёша заботится о том, чтобы Лёнька получил механические ноги, - однако не идентифицируется с ним.

Хотя фильм не показывает Алёшу и его ватагу за игрой, «Воспоминания» Горького содержат сообщение о безумной игре, которой увлекались в то время юные «изгои». Как можно увидеть, интерпретация Горьким этой игры полностью согласуется с теоретическими положениями, выдвинутыми в нашей главе об игре.

«Мальчишкой лет десяти я ложился под балластный поезд, соперничая в смелости с товарищами, - один из них, сын стрелочника, делал это особенно хладнокровно. Забава эта почти безопасна, если топка локомотива достаточно высоко поднята и если поезд идет на подъем, а не под уклон; тогда сцепления вагонов туго натянуты и не могут ударить вас или, зацепив, потащить по шпалам. Несколько секунд переживаешь жуткое чувство, стараясь прильнуть к земле насколько возможно плотнее и едва побеждая напряжением всей воли страстное желание пошевелиться, поднять голову. Чувствуешь, что поток железа и дерева, проносясь над тобою, отрывает тебя от земли, хочет увлечь куда-то, а грохот и скрежет железа раздаются как будто в костях у тебя. Потом, когда поезд пройдет, с минуту и более лежишь на земле, не в силах подняться, кажется, что ты плывешь вслед поезда, а тело твое как будто бесконечно вытягивается, растет, становится легким, воздушным и — вот сейчас полетишь над землей. Это очень приятно чувствовать.

- Что влекло нас к такой нелепой забаве? - спросил Л. Н. [Л. Андреев].

Я сказал, что, может быть, мы испытывали силу нашей воли, противопоставляя механическому движению огромных масс сознательную неподвижность ничтожного нашего тела.

- Нет, - возразил он, - это слишком мудрено, не по-детски.

Напомнив ему, как дети «мнут зыбку», - качаются на упругом льду только что замерзшего пруда или затона реки, я сказал, что опасные забавы вообще нравятся детям.» [М. Горький. Собр. соч. в 18 т. - Т. 18 - С. 109.]

Курсивом я выделил места, дающие возможность предположить (в соответствии с нашими теориями травмы и игры) наличие дополнительного смысла в этой игре. Здесь, вероятно, можно говорить о том, что дерзкая ватага мальчишек бросает вызов балластному поезду, чтобы снабдить себя опытом, в котором жутко повторяются существенные, общие для всех, элементы детской травмы: неподвижность и насильственное движение, полное бессилие и крайняя легкость чувств.

Независимо от того, подтверждается или не подтверждается «гипотеза пеленания» в отношении трансформации младенческого опыта в юношеские и взрослые формы (patterns), она все-таки указывает на конфигурации необычайно живого опыта в поведении и воображении русских.

В фильме Алёша не участвует ни в каких играх. Он ко всему присматривается, смотрит, так сказать, в оба глаза, хотя и часто пылливо сощуренных: «собирается», фокусирует свое зрение, старается не отвлекаться, ясно увидеть и полностью понять - и все для того, чтобы со временем «схватить жизнь». В этом фильме больше говорится о том, от чего Алёша освобождается, чем для чего он хочет быть свободным.

5. Протестант

Алёша уходит. Ватага провожает его до полей. В построенной к этому времени маленькой коляске они везут с собой Лёньку. Тот - вне себя от радости и предвкушения: он передвигается и приближается к своей заветной цели - выпустить на волю всех обитателей его «зверильницы». В сцене, которая вполне могла бы стать счастливым концом фильма в любой другой культуре, Лёнька подбрасывает своих любимых птиц в воздух и смотрит, как они исчезают в бескрайних просторах. Однако когда мальчишки кричат и машут им руками на прощанье, Алёша безучастно смотрит в направлении горизонта.

Куда он идет, этот юноша со сталью во взгляде? В фильме ничего не говорится об этом. Очевидно, он уходит, чтобы стать Горьким, а кроме того, стать новым русским. Что же произошло с юным Горьким? И чем примечателен тип нового русского?

Горький поехал учиться в Казанский университет. «Если бы кто-то предложил мне: "Поезжай и учись, но при условии, что тебя каждое воскресенье будут публично сечь на Николаевской площади", я скорее всего согласился бы». [A. Roskin, *From the Banks of the Volga*, Philosophical Library, New York, 1946.] Однако вскоре он в полной мере ощутил на себе дискриминацию в отношении безденежных студентов. Поэтому Горький становится студентом «вольного», как он сам его называл, университета революционной молодежи.

Горький всегда был чувствительным и впечатлительным, и только его решение «схватить жизнь», чуть ли не заставить ее отозваться на его веру, противодействовало глубокому, сентиментальному унынию. Его эпитимия как писателя состояла из упорного стремления выразить суть в немногих словах. Наперекор глубоко ностальгической тенденции Горький решил развить силу духа, чтобы можно было справиться «с зубной болью в сердце» и даже полюбить ее. Как и многих близких ему по духу современников, такое напряжение сил чуть не убило Горького.

В 20 лет он попытался свести счеты с жизнью, выстрелив себе в грудь. Его предсмертная записка довольно необычна: «В своей смерти я виню немецкого поэта Гейне, который выдумал зубную боль в сердце... Из моего паспорта видно, что я - А. Пешков, а из этой записки, надеюсь, ничего не видно». [A. Roskin, *op. cit.*] Итак, он готов простить нас, если мы все же увидим значимую связь между этой зубной болью в сердце и его болью, а также стремлением его народа преодолеть регрессивную ностальгию и «ухватить жизнь». Исползованное в записке выражение действительно принадлежит горько (мы сказали бы - язвительно) ностальгическому Гейне, рекомендовавшему в качестве средства от зубных болей в сердце тот зубной порошок, что изобрел Бертольд Шварц. [То есть черный порох (Гейне Г. Из путевых картин. Идеи. Книга *Le Grand* - В кн.: Гейне Г. Изб. соч. - М.: Худож. лит. - С. 577) - Прим. пер.] Позднее Горький описывал Чехову [Горький рассказывал об этом не

Чехову, а Леониду Андрееву (М. Горький. Собр. соч. в 18 т. - Т. 18. - С. 118) - Прим. пер.] свой репрессивный период как время «каменной тьмы» и «неподвижности, уравновешенной навеки». Покончив с этим застоём попыткой покончить с собой, Горький выздоровел и отправился бродить по стране, работая где придется.

«Я в мир пришел, чтобы не соглашаться» - заявил он в своей первой эпической поэме. [Имеется в виду поэма «Песнь старого дуба», от которой осталась эта единственная первая строчка, поскольку Горький сжег рукопись после критики В. Г. Короленко. - Прим. пер.] Алёша ходил за Григорием и всеми другими, наблюдая чтобы понять, где ему следует, а где не следует вовлекаться в существующую людскую жизнь. Горький буквально подкрадывался к людям и ситуациям, чтобы увидеть, где бы он мог вырвать у жизни, как бездомный скиталец, те «редкие и положительные» явления, которые не дали бы его вере угаснуть.

Его аналитическая неподкупность, «возведенная в ранг вдохновляющей идеи», нигде не выражена более эпически, чем в знаменитом письме, написанном Горьким по получении огорчающего сообщения об «уходе Толстого». [М. Горький. Полн. собр. соч. в 25 т. - Т. 16. - М: Наука, 1976. - С. 288-294.]

«...У меня в душе собака воет, и мне мерещится какая-то беда. Вот - пришли газеты, и уже ясно: у вас там начинают "творить легенду", - жили-были лентяи да бездельники, а нажили - святого. Вы подумайте, как это вредно для страны именно теперь, когда головы разочарованных людей опущены долу, души большинства - пусты, а души лучших - полны скорби. Просятся голодные, истерзанные на легенду. Так хочется утолить боли, успокоить муки! И будут создавать как раз то, что он хотел, но чего не нужно, - житие блаженного и святого.

...Вот он теперь делает свой, вероятно, последний прыжок, чтобы придать своим мыслям наиболее высокое значение. Как Василий Буслаев, он вообще любил прыгать, но всегда - в сторону утверждения святости своей и поисков нимба. Это - инквизиторское, хотя учение его оправдано старой историей России и личными муками гения. Святость достигается путем любования грехами, путем порабощения воли к жизни. Люди хотят жить, а он убеждает их: это - пустяки, земная наша жизнь! Российского человека очень просто убедить в этом: он - лентяй и ничего так не любит, как отдохнуть от безделья.

...Странное впечатление производили его слова: «Мне хорошо, мне ужасно хорошо, мне слишком хорошо». И - вслед за этим тотчас же: «Пострадать бы.» Пострадать - это тоже его правда; ни на секунду не сомневаюсь, что он, полубольной еще, был бы искренне рад попасть в тюрьму, в ссылку, вообще - принять венец мученический.»

В конечном счете, он видел в изменении Толстого древнее проклятие России:

«...Он всегда расхваливал бессмертие по ту сторону жизни, но больше оно нравится ему - по эту сторону. Писатель национальный в самом истинном значении этого понятия, он воплотил в огромной душе своей все недостатки нации, все увечья, нанесенные нам пытками истории нашей; его туманная проповедь «неделания», «непротivления злу» - проповедь пассивизма, - все это нездоровое брожение старой русской крови, отравленной монгольским фанатизмом [В англ. переводе - фатализмом (fatalism), что больше соответствует контексту. - Прим. пер.] и, так сказать, химически враждебной Западу с его неустанной творческой работой. То, что называют «анархизмом Толстого», в сущности и корне своем выражает нашу славянскую антигосударственность, черту опять-таки истинно национальную, издревле данное нам в плоть стремление «разбрестись розно». Мы и по сей день отдаемся стремлению этому страстно, как вы знаете и все знают. Знают - но расползаются, и всегда по линиям наименьшего сопротивления, видят, что это пагубно, и ползут еще дальше друг от друга; эти печальные тараканьи путешествия и называются: «История России», государства, построенного едва ли не случайно,

чисто механически, к удивлению большинства его честно мыслящих граждан, силами варягов, татар, остзейских немцев и околоточных надзирателей...» [Там же, с. 288-289.]

Зрителям этого фильма, пытающимся понять, для чего Алёша стал свободным, трудно избежать двух ловушек: биографической и исторической. Кажется очевидным, что Алёша — собирательный вымышленный образ — обладает большим сходством с образом самого Горького, его идеалами и той легендой, которую он, как любой великий писатель, так усердно разрабатывал, рассчитывая создать определенное впечатление. Однако принадлежавшие подлинному Горькому способы разрешения его юношеских проблем посредством творчества и невроза, лежат в стороне от нашего обсуждения.

Историческая ловушка, вероятно, кроется в неприязненном сравнении простой человечности и жизненности этой картины, ее имплицитного революционного духа с ходульной и тупой революционной «линией», ставшим привычным в отношении тех советских книг и фильмов, которые доходят до нас сейчас. За грубыми злоупотреблениями революциями со стороны тех вождей, которых они приводят к власти, мы должны искать корни революции в нуждах ведомых - и заведенных в тупик.

Значение этого фильма для нашей книги заключается в его очевидной релевантности ряду психологических тенденций, являющихся базисными для революций вообще и, особенно, для революций в тех регионах, которые стоят перед необходимостью индустриализации, хотя еще и погружены в образы древней аграрной революции. Конечно, анализируемый фильм предлагает для обсуждения лишь отдельные образы одного из таких регионов - великих русских равнин. Несмотря на то, что другие этнические районы потребовали бы рассмотрения иных или, возможно, близких образов, все-таки Россия сыграла такую же решающую и глубокую роль в коммунистической революции, какую, скажем, англосаксы сыграли в истории Америки.

Подведем итоги. Среди предлагаемых этим фильмом образов доминирующее положение занимает образ бабушки. По-видимому, она олицетворяет людей в их мистическом единстве с плотью и землей: хорошее по своей природе, но оскверненное жадностью «племя», утраченный рай. Стать или оставаться причастным к силе бабушки - означало бы капитулировать перед вечностью, попасть в вечную зависимость от веры первобытного экономического порядка. Именно эта вера заставляет первобытного человека крепко держаться за древнюю технологию и способы магического воздействия на силы природы; и она же, в свою очередь, снабжает его простым лекарством против чувства греха: проекцией. Все плохое заключено в злых силах, в духах, в проклятиях, - и либо нужно управлять ими с помощью магии, либо быть одержимым ими. Для революционера-большевика доброта бабушки уходит в далекое прошлое, во времена, когда добро и зло еще не были известны миру; и можно предположить, что ее доброта сохранится в отдаленном будущем, когда бесклассовое общество преодолет мораль жадности и эксплуатации. В настоящем же бабушка представляет опасность. Она являет собой политическую апатию той самой вечности и детской доверчивости русского человека. А возможно, что бабушка символизирует достоинство, как недавно выяснилось, которое позволяет Кремлю выжидать, а русскому народу продолжать терпеть.

Вторая система образов, по-видимому, касается дихотомии «дерево-огонь». Дядья и другие мужчины - крепкие, плотные, грузные, неуклюжие и тупые - напоминают собой деревянные чурбаки (logs of wood), которые, однако, легко воспламеняются. Они - дрова, но они же - и огонь. Спелёнатое «полено» с его тлеющим вазомоторным бешенством, «деревянные» русские люди с их

эксплозивной душой - являются ли такие образы остатками недавнего, а для России, так и вообще следами нынешнего деревянного века? Дерево служило материалом для строительства укреплений вокруг городов и топливом для раскаленных печей в долгие холодные зимы. Кроме того, оно служило основным материалом для изготовления орудий труда. Но оно таило в себе опасность быть истребленным вследствие своей горючести. Дома, деревни и деревянные орудия сгорали дотла - фатальная тенденция, если иметь в виду, что и сами леса погибали в пожарах, уступая место степям и болотам. К каким магическим средствам прибегали люди для их спасения?

Третья система образов строится вокруг железа и стали. В фильме она представлена только образом маленького колеса для ленькиной коляски. Мальчишки находят колесо в куче мусора, но вместо того, чтобы выручить за него деньги, они приспособливают его в качестве детали протеза для локомоторного освобождения Лёньки. Однако, помимо этого, колесо занимает особое место среди основных изобретений человечества. Оно превосходит орудия труда, представлявшие собой простые расширители и заменители конечностей; движущееся само по себе, колесо кладется в основу идеи машины, которая, будучи созданной руками человека и им же управляемой, тем не менее развивает некоторую автономию как механический организм.

Разумеется, за пределами этого образа, сталь во многих отношениях выступает как символ нового душевного склада. Тогда как образы дерева и огня говорят о циклической личности, характеризующейся равнодушным тяжелым трудом, детской доверчивостью, внезапными вспышками пожирающей страсти и гнетущим чувством обреченности, образы стали указывают на неподкупный («нержавеющий») реализм и длительную, дисциплинированную борьбу. Ибо сталь выковывается в огне, а не горит и не разрушается в нем. Владеть сталью - значит восторжествовать над слабостью живой плоти, над смертностью и воспламеняемостью деревянной души (wood-mind). Когда сталь выкована, она куёт новое поколение и новую элиту. Должно быть, именно такую коннотацию имеют, по крайней мере, «фамилии» Сталина (сталь) и Молотова (молот), да и официальное поведение, непрерывно подчеркивающее неподкупность восприятия большевика, его зоркость, сталеподобную ясность его решений и машиноподобную твердость действий. При обороне, такое хладнокровие снова оборачивается деревянностью - или пламенной риторикой.

Теперь мы видим, куда намеревался держать свой курс Горький и куда этот фильм о юности русской революции его ставит: в тот называемый «интеллигенцией» авангард революционеров, который - при всех своих болезненных размышлениях - подготовил новую мораль, учась схватывать и удерживать сначала факты и думы, а затем политическую и военную власть. Нам трудно себе представить, какого сверхчеловеческого воодушевления, по-видимому, требовало в то время решение Ленина просить рабочих и крестьян на распадавшихся фронтах не бросать свое оружие; и каким чудом, должно быть, казалось, что измученные массы исполнили его просьбу. Именно Горький называл писателей «инженерами человеческих душ» («engineers of society») и, в свою очередь, говорил об изобретателе как о «поэте в области научной техники, который возбуждает в народе своей разумную энергию, творящую добро и красоту». По мере того, как революция упрочивала свои позиции, высокообразованная и, во многих отношениях, европеизированная интеллектуальная элита уступала место плановой, тщательно подготовленной элите политических, промышленных и военных инженеров, считавших себя аристократией исторического процесса. Они и есть сегодня наши противники, хладнокровные и опасные. [Речь идет о периоде холодной войны. - Прим. пер.]

Но было время, когда интеллигенция страстно хотела принадлежать и служить

народу; вне всякого сомнения, это она - интеллигенция - усилила в темных и неграмотных массах русского народа (или, во всяком случае, в решающей доле таких масс) стремление найти свою национальную идентичность в мистическом деле интернационала, - и была, в свою очередь, расширена этим стремлением. В Алёше мы видим сына мистического и связанного с землей прошлого, а также отца-основателя будущего, индустриального мира.

Сын американского фермера - это потомок отцов-основателей, которые сами были мятежными сыновьями. Они - наследники реформации, возрождения, появления национализма и революционного индивидуализма - не захотели прятаться за корону или крест. Перед ними лежал новый континент, который не был их родиной и которым никогда не правили коронованные или посвященные в духовный сан предки. Это обстоятельство позволяло эксплуатировать его по-мужски грубо, обильно и, если бы не женщины, анархически. Американцы осуществили, если вообще кто-то осуществил, мечту Чехова. Они сделали покоренную землю комфортабельной, а машины - почти приятными, - к амбивалентной зависти остального мира. Протестантизм, индивидуализм и полная опасностей жизнь первопроходцев в сочетании создали идентичность индивидуальной инициативы, нашедшую в индустриализации свою естественную среду. В предыдущих главах мы указали на проблемы, с которыми эта идентичность столкнулась по мере того, как континент постепенно осваивали вширь и вглубь, - и ненасытная инициатива стала пожирать человеческие ресурсы нации; мы также указали на некоторые дериваты протестантской революции.

Теперь я попытаюсь прояснить то, что имел в виду раньше, когда говорил о новом умонастроении Алёши как форме отсроченного восточного протестантизма.

Искушения, от которых отворачивается Алёша, равно как и искушения, от которых отворачивается и против которых восстает любой протестант, не столь уж и отличаются от тех соблазнов, какими римская церковь искушала первых протестантов. Вот эти соблазны: колдовское очарование Бога как духа, входящего через органы чувств подобно свету витражных окон; сильный запах ладана и успокаивающее пение псалмов; мистическое массовое крещение; «клинический» взгляд на жизнь как на детскую болезнь души; и в особенности - позволение «прятаться за совесть другого».

Если же мы обратимся к тому сообществу, куда Алёша, по-видимому, стремится, параллелизм с протестантскими образами (patterns) становится еще очевиднее. Ибо от централизованной организации спасения с помощью посредников (и, таким образом, эксплуатации инфантильных и первобытных страхов) Алёша и его товарищи переходят к созданию достойной доверия, ответственной элиты. Их критерием отбора выступает не вера в Невидимого, а поведение внутри сообщества, которое испытывает, отбирает и судит своих членов. Их совесть основана не на пароксизме цикла «грех-искупление», а на дисциплине духа. Эта дисциплина определяет форму жертвы, придающую большее значение систематическому укрощению разума и чувства, чем эффектному искуплению греха. Их состояние спасения достигается не за счет дарованного верующим внутреннего света веры и любви, но заключается в рассчитанном успехе в этом мире и решительном равнении на современные экономические и технические силы. Их проклятие и смерть - не в сознании греха и неизбежности адских мук, а в исключении из революционного сообщества и даже - в самоустранении из исторического процесса, моральном падении, в сравнении с которым смерть от чьей-то руки - это просто биологический пустяк.

По своему строю эта восточная протестантская переориентация в корне отличается от западной: будучи пролетарской и промышленной, она одновременно является русской и православной. [Представляется, что Эрикссон не совсем

корректно употребляет термин «православная» (Orthodox) там, где можно было бы сказать «ортодоксальная» (orthodox). Ведь католицизм «ортодоксален» не менее православия, особенно с точки зрения протестанта. — Прим. пер.] Именно два последних элемента определили ловушки такой новой ориентации и преступную чудовищность ее трагедии. Здесь мы можем продолжить и закончить нашу аналогию.

Коммунистическая партия, поглощая нарождавшийся протестантизм, не могла мириться с важной составной частью протестантства: сектанством. Для поддержания абсолютной власти партия нуждалась в абсолютном единстве. Отчаянные и, в конечном счете, грубые попытки партии предотвратить фракционный раскол вполне подтверждаются протоколами ее первых съездов, отличавшихся мелочным педантизмом. В этом отношении история партии более всего напоминает церковную историю - достаточно посмотреть на предмет споров партийцев: истинность диалектических законов истории, непогрешимость Политбюро, мистическая мудрость масс. Мы знаем, чем закончился этот мелочный педантизм.

Предсказание Макса Вебера, что попытка установления диктатуры пролетариата могла бы привести лишь к диктатуре посредников, то есть к диктатуре бюрократии, оказалось, как показывают теперешние события, пророческим. Опять же, русские люди верили в одного человека в Кремле, кого они не винили в жестокостях его посредников и считали своим защитником против узурпаторов и эксплуататоров, как иностранных, так и местных.

Они и по сей день искренне так думают, поскольку нет ничего другого, чему они могли бы верить исходя из того, что им известно. Поэтому русские люди вкладывают в эту веру максимум своих сил. Самое пристальное внимание в наших исследованиях следовало бы уделить тому, что первоначальное появление революционного умонастроения в России и Азии, носившее вулканический характер, возможно было попыткой (а с точки зрения хода истории - неизбежной попыткой) приблизиться к уровню человеческой совести, который характеризовал нашу протестантскую революцию. Ввергнут ли нас в войну несколько фигур на евроазиатском континенте или это сделает нервно играющий мускулами Совет министров, - мы не знаем. Однако, вполне возможно, что будущее - с войной или без войны - за теми, кто сможет использовать психологическую энергию, освобожденную от расточительных предрассудков древней земледельческой морали на европейском, азиатском и африканском континентах. Научившись расщеплять атом, физика высвободила новую энергию для мирных целей - и для войны. С помощью психоанализа мы можем изучать другой вид энергии, высвобождаемый при «расщеплении» самой архаической части нашей совести. Когда цивилизация вступает в индустриальную эру, такое расщепление неизбежно. Высвобождаемая при этом энергия может обернуться как благом, так и бедой для человечества. В конечном счете, она может оказаться более решающим фактором, чем материальное оружие.

Когда мы, американцы, с дружелюбной принудительностью Поля Баньяна (а русские сказали бы - Василия Буслаева) заваливаем мировой рынок техническими новинками и роботами, нам нужно научиться понимать, что тем самым мы способствуем созданию революционизированных экономических условий. Мы должны быть в состоянии продемонстрировать беспощадным Алёшам, где бы они не жили, что наши новые и сияющие товары (столь соблазнительно упакованные в обещания свободы) не дойдут до них, пока есть еще так много успокаивающих средств (sedatives) для подчинения их своим изношенным высшим классам и так много снотворного (opiates) для погружения их в новое рабское состояние загнивающего потребления. Они не нуждаются в том, чтобы им даровали свободу; они хотят, чтобы им дали возможность «взять» ее, на равных. Им не нужен

прогресс там, где он подрывает их чувство инициативы. Они требуют автономии, вместе с единством, и идентичности, в добавление к плодам индустрии. Мы должны преуспеть в убеждении всех Алёш, что - по большому счету - их протестантизм есть наш протестантизм, и наоборот.

=====

Источник: Эрик Г. Эриксон. Детство и общество. - Изд. 2-е, перераб. и до-полн. / Пер. с англ., научная редакция, примечания - А. А. Алексеев. - СПб.: ИТД «Летний сад», 2000. - 416 с. - Глава 10. Легенда о юности Максима Горького. - С. 349-390.