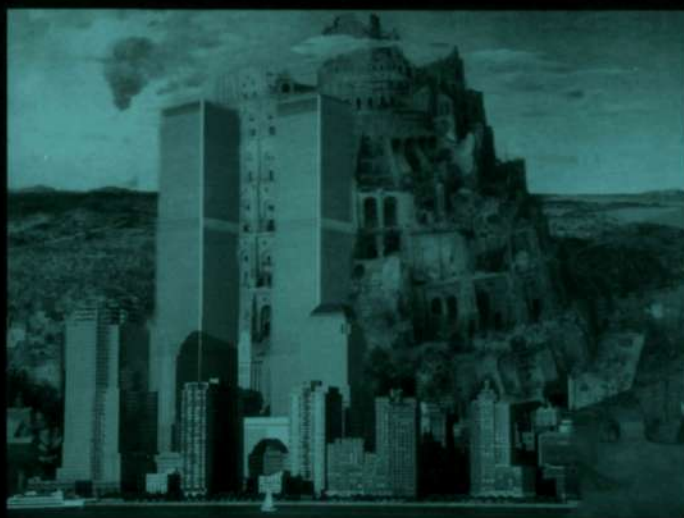


88.4
P 53

С. А. Глузман

ДЕНЬГИ

В МИФОЛОГИЧЕСКОМ
СОЗНАНИИ ЧЕЛОВЕКА
ВЧЕРА И СЕГОДНЯ



ИЗДАТЕЛЬСТВО С.-ПЕТЕРБУРГСКОГО УНИВЕРСИТЕТА



САНКТ-ПЕТЕРБУРГСКИЙ ГОСУДАРСТВЕННЫЙ УНИВЕРСИТЕТ

С. А. Глузман

ДЕНЬГИ

**В МИФОЛОГИЧЕСКОМ
СОЗНАНИИ ЧЕЛОВЕКА:
ВЧЕРА И СЕГОДНЯ**



ИЗДАТЕЛЬСТВО С.-ПЕТЕРБУРГСКОГО УНИВЕРСИТЕТА
2007

ББК88.4

Г\$5

Рецензенты: д-р психол. наук, проф. А.И. Юрьев (С.-Петерб. гос. ун-т),
канд. культурологии Т.А. Мень (Рос. гос. педагог. ун-т
им. А.И. Герцена)

*Печатается по постановлению
Редакционно-издательского совета
факультета психологии*

С.-Петербургского государственного университета

Глузман С.А.

Г 55 Деньги в мифологическом сознании человека: вчера и сегодня. -
СПб.: Изд-во С.-Петерб. ун-та, 2007. - 192 с
ISBN 978-5-288-04253-9

В книге рассмотрен исторический путь формирования психологического образа денег со времен античности по настоящее время, а также специфика влияния феномена денег на человеческое сознание.

Издание рассчитано на психологов, политологов, экономистов и на самый широкий круг читателей.

ББК88.4

©С.А. Глузман, 2007

ISBN 978-5-288-04253-9

ОГЛАВЛЕНИЕ

| | |
|--|-----|
| Глава первая. Введение в проблему..... | 4 |
| Глава вторая. Миф..... | 7 |
| Глава третья. Мифы начала и конца человеческой истории..... | 20 |
| Глава четвертая. Деньги в архаической мифологии..... | 28 |
| Глава пятая. Деньги в христианской мифологии..... | 39 |
| Глава шестая. Деньги в исторической перспективе..... | 43 |
| Глава седьмая. Человек и деньги. Литературный миф. Часть I..... | 73 |
| Глава восьмая. Человек и деньги. Литературный миф. Часть II..... | 91 |
| Глава девятая. Человек власти. Человек денег..... | 112 |
| Глава десятая. Психология, мифология, эстетика экономического мышления..... | 121 |
| Заключение..... | 184 |
| Примечания..... | 188 |

ВВЕДЕНИЕ В ПРОБЛЕМУ

Традиционно считается, что феномен денег принадлежит экономике, а психология человека, управляющего деньгами, рассматривается в рамках производства и торговли. Вместе с тем существует еще один, психологический аспект денег - это внутреннее, интимное отношение человека к деньгам, вне коллективной деятельности. Этот аспект связан с человеческими фантазиями, рождаемыми деньгами и попытками найти в деньгах эстетическое и смысловое содержание.

Кажется очевидным, что деньги, как человеческое изобретение и предмет повседневной жизни, существуют в человеческом сознании в виде самостоятельного психического феномена. Однако попытки описания этого феномена в рамках традиционного языка психологии представляются весьма затруднительными, так как деньги - несоотносимая тема. Их трудно с чем-нибудь сравнить. Они имеют характер Абсолюта. Древнегреческий философ Протагор утверждал, что человек есть мера всех вещей. С уходом древней Эллады мерой всех вещей стали деньги. В силу своей экономической сущности - средства обмена товаров, всеобщего универсального эквивалента, их можно сравнить с чем угодно и ничего не получить в результате этого сравнения. Очевидно поэтому не существует каких-либо достоверных психологических инструментов, объективно определяющих интимное, личностное отношение человека к деньгам. Банальная формула «Чем больше денег, - тем лучше», лишает подобные исследования всякого смысла. В этом контексте оказывается совершенно неясно, какие характеристики человеческой психики проецируются через отношение к деньгам и каким образом деньги трансформируют человеческую психику, привнося в нее новые, специфические особенности.

Однако говорить о том, что деньги представляют собой некий психологический «черный ящик», непознаваемую «вещь в себе», тоже нет оснований. В мировой художественной литературе раскрывается широчайший спектр тончайших психологических оттенков интимных переживаний человека, связанных с деньгами. Общие, глубинные, архетипические «истории денег», своеобразные «экономические мифы», можно обнаружить в древней и современной мифологии. И если предположить, что деньги, история существования которых насчитывает многие тысячелетия, как психологический феномен присутствуют в человеческом сознании в виде первичного мифологического архетипа, то единственным ключом к этому архетипу может оказаться мифология, мифологический анализ. Вместе с тем взаимоотношения мифологии и денег весьма своеобразны. Миф не терпит однообразной скупости бухгалтерских книг, а холодный экономический расчет уничтожает сам дух мифа. Однако надежды, что с наступлением третьего тысячелетия - времени технического прогресса и практичных деловых людей, измеряющих жизненный успех лишь количеством нулей на банковском счете, мифология наконец уйдет из человеческой жизни, не оправдались. Мифология сохранилась. Неисчерпаемый её источник - реклама. Чуткие к вибрациям человеческих душ специалисты по рекламе обрушили на потребителей полчища мифических персонажей от средневековых богатырей и красавиц из «Тысячи и одной ночи» до обитателей древних греческих и египетских мифологических миров. И не ошиблись. Сказочные рекламные герои с избытком вернули вложенные в производство деньги.

В 2001 году общественной организацией «Открытая Россия» и московским издательством «Вагриус» была осуществлена интересная попытка литературного оправдания денег. На волне всенародного разочарования построением в России капитализма с человеческим лицом и патологической нелюбви населения страны к богатым был проведен литературный конкурс «Жизнь состоявшихся людей». Учредители конкурса средствами литературы пытались возвысить идеи и ценности рыночной экономики и бизнеса. Приз был назначен в 150000 рублей. Однако спрос, вопреки законам рынка, не родил предложения. Литературного шедевра, бестселлера, на эту тему не получилось. Очевидно, организаторы конкурса не учли, что в мировой литературе шедевров на подобную тему никогда не было.

Лауреат Ноослевскоп премии по литературе Хорхе Луис Борхес, обозревая литературное наследие человечества, вылечил четыре основных мифологических сюжета, вокруг которых строится мировая литература. Бизнеса в предложенном контексте в этом списке нет. Хотя, безусловно, о деньгах писалось много, но всегда в одном ключе, будто скрыт в «денежных» историях какой-то специфический закон, который ведет рукой писателя и приводит его персонажей к заранее известному концу.

Из философов, пожалуй, лишь Георг Зиммель пытался рассмотреть проблему денег не в экономическом, а в психологическом смысле. Именно ему принадлежит афористическая мысль, что деньги - наиболее яркий пример «Превращения средства в цель» [1]. В этих словах, возможно, и заключена магическая формула, превращающая человеческую жизнь в поиске денег в сюжет из жизни денег. Последний же принадлежит мифологии. Однако чтобы восстановить «историю денег» как мифологический сюжет, из бескрайних просторов мифологии и исследований в области мифологии, необходимо вычленить нужные области, в которых деньги превращаются в специфическую реальность, создавая пространство человеческой жизни.

МИФ

Человек отражается в мифе. Создавая миф, он описывает не реальный мир, а пространство собственной души. Он сочиняет историю о себе самом, следуя интуитивному ощущению своего «внутреннего» пути. Создавая миф, человек чувствует себя Творцом. Все подвластно его воле.

Традиционно, в обыденном сознании, человек отделен от продуктов своего творчества. Попытка в каждом произведении искусства или технического прогресса увидеть творца чревата полным размыванием границ между личностью и миром.. Лишь миф не боится этой размытости. Он способствует ей. С этой абсолютной проекцией и связана уникальность, парадоксальность и иррациональность мифологии.

Как зеркало души, миф(отгреч. *mithos* - предание, сказание) обладает свойствами, делающими его уникальной, ни к чему не сводимой, «первичной» историей.

Первая черта мифа - *повторяемость*. Это свойство заложено в самом определении мифа. Миф (сказание) - это постоянно *пересказываемая* история. Он тиражируется из поколения в поколение. Повторяемость мифологических сюжетов у разных народов, разделенных географически, позволила Карлу Густаву Юнгу говорить о единых мифологических образах - архетипах - проекциях коллективного бессознательного человечества. Тиражирование одного и того же мифа во времени еще больше утверждает в этом мнении. Все древние повествования о происхождении мира, богов, природных стихий, человека и т.д. дошли до современности лишь в силу того, что тысячелетиями повторялись, словно священное заклинание. Библейский миф изо дня в день уже два тысячелетия пересказывается в церквах, миф Корана в мечетях. По мотивам языческих мифов пишутся книги, ставятся

фильмы и спектакли. Миф родил вокруг себя целую науку, которую по ассоциации с филологией или психологией хотелось бы назвать мифологией, что невозможно, поскольку в языке мифология и есть собрание мифов. Впрочем, науку о мифологии, имеющую среди своих отцов основателей таких знаменитых ученых, как Тайлор, Юнг, Фрейд, Кассирер, в силу постоянного тиражирования бесчисленных толкований мифов также можно смело отнести к мифологии.

Таким образом, миф, подобно библейскому Богу - в силу своей повторяемости, вечно живой. Забытый! миф - больше не миф, как и умерший бог - больше не бог.

Вторая черта мифа - *ирреальность*. Традиционно миф - фантастическая история. Фантастичность мифа есть не только отражение наивных иллюзий первобытных народов. Создавая миф, человек пытался объединить реальное пространство своего материального существования и субъективное пространство собственной души, создавая в мифе качественно иной, уникальный мир, в котором «внутреннее пространство» человека трансформирует пространство «внешнее».

Я Иоанн, брат наш и соучастник в скорби и в царствии и в терпении Иисуса Христа, был на острове, называемом Патмос, за слово Божие и за свидетельство Иисуса Христа.

Я был в духе в день воскресный, и слышал позади себя громкий голос, как бы трубный, который говорил: Я емь Альфа и Омега, Первый и Последний.

(Откровение Иоанна Богослова 1:9 - 10)

Объединение реального и субъективного мира определяет специфику мифа, позволяя человеку находиться одновременно в «параллельных» пространствах, наблюдая их взаимовлияния. История человека как мифического героя может начаться в реальном мире, как, например, история Одиссея, родившегося на греческом острове Итака, после Троянской войны отправившегося в далекое путешествие по волшебным островам бескрайних морских владений бога Посейдона, затем попавшего в подземное царство мертвых и через двадцать лет скитаний вернувшегося домой.

История же ветхозаветного Адама, в противоположность античному Одиссею, начинается в ирреальном пространстве, в саду Эдема, откуда Адам со своей женой Евой по воле Бога отправляется в «путешествие» в объективную земную реальность.

Мифологическая ирреальность, фантастичность литературного или кинематографического произведения в силу своей тиражированности[^]!, постоянного и множественного прочтения, превращенного в миф, может быть не явной, но скрытой, присутствующей лишь на уровне эстетики произведения. Она может лишь подразумеваться, ее дух может незримо витать в пространстве рассказанной истории и обнаруживаться, как, например, в фильмах Андрея Тарковского, в шуме ветра, неспешном течении воды, в старых, забытых вещах и, наконец, в долгом, нескончаемо долгом молчании. Или, как у Федора Михайловича Достоевского в «Преступлении и наказании», в странной идее, явленной в этот мир из мира иного.

- Я не верю в будущую жизнь. - сказал Раскольников.

Свидригайлов сидел в задумчивости.

А что, если там один пауки или что-нибудь в этом роде, - сказал он вдруг.

- Это помешанный, - подумал Раскольников.

- Нам вот вес представляется вечность как идея, которую понять нельзя, что-то огромное, огромное! Да почему же непременно огромное? И вдруг, вместо всего этого, представьте себе, будет там одна комната, эдак вроде деревенской бани, закоптелая, а по всем углам пауки... Мне, знаете, в этом роде иногда мерещится.

- И неужели, неужели вам ничего не представляется утешительнее и справедливее этого! - с болезненным чувством вскрикнул Раскольников.

- Справедливее? А почему знать, может быть, это и есть справедливое, и знаете, я бы так непременно нарочно сделал! - ответил Свидригайлов неопределенно улыбаясь [2].

Иррациональность, фантастичность, - необходимая черта мифа, поскольку только она делает миф субъективной историей человека о человеке и для человека.

Третья черта мифа - *проявленность в реальности*.

Вопрос о проявленности мифа в реальности, о возможности свершения мифа, относится больше к интуиции, чем к объективной логике.

Эдипов комплекс, описанный Зигмундом Фрейдом, вечный мотив отцеубийства, преследующий каждого мужчину, - лишь догадка отца психоанализа. Ей нет объективного подтверждения. Но мысль о том, что так же как царь Эдип был не в силах изба-

виться от судьбы, предсказанной ему Дельфийским оракулом, как п. поди не в состоянии отречься от своей мифологии, не покидает человеческую культуру. Миф идет на шаг впереди человеческой истории.

Так «демократический» миф античности - антропоморфное многобожие, совместное житие о.шмп и неких богов и героев, похожее на красочный коллективный спектакль в отсутствие главного, доминирующего героя, воплотился в реальности в демократичную антропоморфную культуру и государственность древней Эллады, а затем и древнего Рима. Однако, приняв «тоталитарный» миф христианства с одппм-единственным доминирующим героем - Христом, сияющий, многобожный и многоликий Рим прекратил свое существование. По крайней мере, язычники времен заката Римской империи в предчувствии приближающейся катастрофы обвиняли во всем императора Константина, начавшего христианизацию страны. Такой вывод был сделан римским историком V века Зосимом [3]. Новая мифология, принеся с собой новую эстетику, новые ценности, новые отношения между людьми, расшатала устои античной империи, которая вскоре пала под мощным натиском северных варваров.

Наблюдавший картину падения Рима с другого мифологического берега патриарх раннего христианства, епископ гиппонский Блаженный Августин, видел причину крушения империи, наоборот, в старой мифологии и всей истории империи. В книге «О граде¹ Божьем», Августин писал, что отрекается от римской старины, что добродетели и великие подвиги римлян - суета, гордость и насилие. Рим построен на крови. Один из братьев - мифологических основателей города - убил другого. Лишь кровопролитием Рим получил свое господство над миром. Великие завоеватели древности. Александр, Сципионы, были лишь великими разбойниками. Все государства на земле, писал Августин, все, что сложено человеческими руками, должно разруш Пться, ибо оно держится на жадности, властолюбии и страстях, внушенных дьяволом. Только одна община, одно государство будет расти и множиться - Град Божий. Это государство - церковь. Его образуют святые на небе и верующие на земле. Его глава - Христос. Оно будет навеки.

В новой, христианской, мифологии из идеала государственности, из агрессивного льва, животного, являющегося одним из символов Рима, империя превратилась в едва живое, изъеденное страшными язвами существо, близкая смерть которого была уже предreshена.

Хотя, безусловно, падению Рима способствовало множество условий экономического, политического и демографического характера. В обширной литературе, посвященной этой теме, причин гибели империи приводится несколько десятков. Однако само принятие религиозно-либеральной империей жестких догм раннего христианства можно сравнить с гипотетической возможностью принятия Соединенными Штатами Америки ортодоксального ислама. Последствия подобного изменения коллективного «государственного» мифа труднообразимы. Это была бы уже другая страна.

Правда, Рим долго сопротивлялся принятию новой религии. Однако тщетно. Первый шаг к этому выбору был сделан даже не сочувствующими христианству плебсом или аристократией, и не первым христианским императором Константином, а язычником Марком Аврелием, последним императором, который вел победоносные войны против диких германцев. Впрочем, Марк Аврелий не питал к христианству особых симпатий. Он лишь одним из первых почувствовал «холодное дыхание смерти» античного мифа, до этого много тысячелетий питавшего великих философов, поэтов, политиков и полководцев.

Как быстро все исчезает; из мира - все телесное, из вечности - память о нем, и каково все чувственное, в особенности то, что приманивает наслаждением, или путает болью, о чем в ослеплении кричит толпа. Как это убого и презренно, смутно и тленно, мертво! |41.

После Марка Аврелия звезда Рима стала клониться к закату. Следующая трансформация человеческой истории новым коллективным мифом началась спустя три столетия после падения Рима, на Аравийском полуострове. Однако если тоталитарный миф христианства способствовал разрушению языческой Римской империи, то тоталитарный миф ислама империю создал. До появления ислама время словно остановилось над знойной Аравией и его течение определялось лишь медленной поступью верблюжьих караванов по песчаной Аравийской пустыне. В доисламской Мекке у источника Земзем в древнем храме Кааба (по Исламской легенде, воздвигнутый библейским Авраамом (Ибрахпмом)). идол Аллаха, главного бога племени курейшитов, столетия стоял вместе со множеством идолов других верований и религий. Подобный же храм всех богов - Пантеон существовал и в языческом Риме. В 25 г. до н. э. он был возведен императором

марком Випсанием Агриппой. Участь идолов того и другого храма известна.

Появление нового «тоталитарного» мифа в Аравии стремительно изменило огромные территории Ближнего Востока и Северной Африки. Двадцать лет понадобилось пророку Мухаммеду, услышавшему голос Аллаха, чтобы завоевать Мекку и очистить от идолов храм Кааба. Еще двадцать понадобилось пророку и его сподвижникам, чтобы на территориях с преимущественно родоплеменным укладом построить гигантскую империю, единой религией и централизованным управлением. По историческим меркам - сроки фантастически короткие. В то время как античный дух, принесенный в Азию тысячелетие назад Александром Македонским и поддерживаемый впоследствии Римом, под натиском ислама исчез практически без следа, оставив после себя лишь руины языческих храмов. Хотя сам Александр, под именем Искандер, в исламскую эпоху вошел в иранскую мифологию как легендарный шах иранской крови.

Следующая грандиозная попытка смены коллективного мифа произошла в Европе в конце XIX века, после написания Карлом Марксом знаменитого «Капитала». Уже через столетие после выхода книги больше половины населения Земли (после победы коммунистов в Китае) жило при коммунистическом режиме. Уникальность этого исторического поворота состояла в том, что в рамках народившейся коммунистической идеологии была осуществлена попытка полной демифологизации жизни общества. Была упразднена религия как источник мифа. Были упразднены частная собственность и власть денег, в которых идеологи коммунизма чувствовали темную иррациональную силу. Из экономики коммунисты полностью исключили рыночные тенденции, определяемые неконтролируемыми и не предсказуемыми тектоническими сдвигами коллективного бессознательного. И тем не менее вырваться из рамок мифологии не удалось. Плановая рациональность общественного устройства быстро превратилась в свою противоположность. Уже через несколько лет после революции труды основоположников марксизма стали восприниматься как Священное писание. Если прежде христиане говорили об умершем, но живом Боге, то русские коммунисты стали говорить об умершем, но вечно живом Ленине.

Ленин и сейчас живее всех живых.

(Маяковский В.В., «Владимир Ильич Ленин»)

Средневековую инквизицию, сжигавшую на кострах еретиков, заменило ГПУ, расстреливавшее инакомыслящих. Хранимые в церквях мощи святых были заменены мощами коммунистических вождей, выставленными на всеобщее обозрение в стеклянных гробах.

Правoverные христиане ждали Рая, пролетарии - коммунизма.

С наступлением царствия Божьего, согласно христианскому мифу, светская власть и государство должны исчезнуть, при коммунизме также предполагалось полное отмирание государства

С приходом Мессии мертвые воскреснут. При коммунизме... Тема бессмертия довольно широко обсуждалась в идеологической коммунистической литературе. Считалось, что со временем паук сможет дать человеку бессмертие. Для поэтов же той эпохи бессмертие было делом решенным.

Может, может быть, когда-нибудь,
дорожкой зоологических аллей
и она -
она зверей любила -
тоже ступит в сад,
улыбаясь, вот такая, как на карточке в столе.
Она красивая -
ее, наверно, воскресят.

(Маяковский В.В., «Про это»)

А общение коммуниста с вождем по своему духу было идентично общению верующего с иконой.

Двое в комнате,
я
и Ленин,
фотографией
на белой стене.

(Маяковский В.В., «Разговор с товарищем Лениным»)

Четвертая черта мифа - *эстетическая уникальность и сюжетная самодостаточность.*

Законченный сюжет и уникальная эстетика - крайне важные характеристики, делающие миф «закрытой» историей. Миф самодостаточен по своей природе. Он претендует на «полное» описание жизни, «полную» картину мира. Он сопротивляется лю-

бому вмешательству извне. Он не переносит трансформации. Любой состоявшийся религиозный миф закрыт для новых пророков и мифотворцев.

Если восстанет среди тебя пророк, или сновидец, и представит тебе знамение или чудо, и сбудется то знамение или чудо, о котором он говорил тебе, и скажет притом: пойдем вслед богов иных, которых ты не знаешь, и будем служить им: то не слушай слов пророка сего, или сновидца сего; ибо чрез сие искушает вас Господь, Бог ваш, чтобы узнать, любите ли вы Господа. Бога вашего, от всего сердца вашего и от всей души вашей;

Господу, Богу вашему, последуйте и Его бойтесь, заповеди Его соблюдайте и гласа Его слушайте, и Ему служите, и к Нему прилепляйтесь.

А пророка того или сновидца того должно предать смерти за то, что он уговаривал вас отступить от Господа, Бога вашего, выведшего вас из земли Египетской и избавившего тебя из дома рабства, желая совратить тебя с пути, по которому заповедал тебе идти Господь, Бог твой; и как истреби зло из среды себя.

Если будет уговаривать тебя тайно брат твой, [сын отца твоего или] сын матери твоей, или сын твой, или дочь твоя, или жена на лоне твоём, или друг твой, который для тебя, как душа твоя, говоря: пойдем и будем служить богам иным, которых не знал ты и отцы твои, богам тех народов, которые вокруг тебя, близких к тебе или отдаленных от тебя, от одного края земли до другого: то не соглашайся с ним и не слушай его: и да не пощадит его глаз твой, не жаль его и не прикрывай его; поубей его; твоя рука прежде всех должна быть па нем, чтоб убить его, а потом руки всего народа. *(Второзаконие. 13:1-9)*

Точно так же и в исламской традиции, в длинной череде пророчеств посланников Аллаха, начиная с Авраама (Ибрахима), Моисея, иных библейских пророков, Иисуса Христа, Мухаммед - последний пророк, «печать пророков» (Коран 33:40), передавший последнее истинное слово Бога. После Мухаммада уже никаких иных пророков быть не может.

Религиозный миф, как впрочем и любой миф, существует в строго определенном эстетическом каноне, в рамках которого излагается его содержание. Изменение эстетического канона приводит психологическому несоответствию содержания и смысла мифа, деформации смысла, нарушению восприятия мифа. Как, например, духу и эстетике христианского мифа не соответствует эстетика пушкинской «Гаврилиады» воспроизводящей текст Священного Писания.

И ты, господь! познал ее волненье,
И ты пылал, о боже, как и мы.
Создателю постыло вес творенье,
Наскучило небесное моление, -
Он сочинял любовные псалмы
И громко пел: «Люблю, люблю Марию,
В унынии бессмертие влачу...
Где крылья? К Марии полечу
И на груди красавицы почию!..»
И прочие..., все, что придумать мог, -
Творец любил восточный, пестрый слог.

Историю непорочного зачатия Пушкин изложил в «Гаврилиаде» не в христианской, а в римской эстетике. Он поведал ее не как ревностный христианин, а как веселый римлянин времен раннего и еще не признанного христианства. Он превратил миф в банальность, лишив историю ирреальности и мистического напряжения. По духу и эстетике изложения это была уже совсем другая история, хотя и с прежними персонажами. «Гаврилиада» в 1821 г. в рукописном варианте анонимно разошлась по Петербургу. Вскоре власти стали искать автора богохульного произведения. Пушкин долго отказывался от авторства поэмы. Признался он лишь позднее, под сильным давлением полиции.

Подобное несоответствие эстетики и содержания мифа или столкновения разных мифологических сюжетов можно назвать мифологическим конфликтом. Этот конфликт особенно ярко проявлялся в времена СССР.

Как и христианская инквизиция одухотворенная великими откровениями Учителя, коммунистическая власть зорко следила за чистотой собственного мифа в искусстве. Гонениям подвергались не только противники господствующей идеологии, но и писатели, которые просто «не совпадали» с ней. Так, братья Стругацкие в своих воспоминаниях [5] писали, что основная вина, вменяемая им советской цензурой, состояла во «вредном подтексте» их произведений. Впрочем, в чем состоял этот вредный подтекст никто из цензоров не смог сформулировать. Безусловно, речь шла о чисто эстетическом восприятии литературного текста, который не соответствовал эстетике главенствующего мифа.

По этим же, эстетическим мотивам преследовался и был выслан за границу, впоследствии лауреат Нобелевской премии по литературе, поэт Иосиф Бродский. Его эстетика также не соот-

ветствовала государственной коммунистической мифологии. Она была другая.

И выезжает на Ордынку
такси с больными седоками,
π мертвецы стоят в обнимку
с особняками.

(Бродский ИЛ, «Рождественский романс»)

Для сравнения можно привести гимн советских пионеров тех времен.

Взвейтесь кос грамм, синие ночи,
мы пионеры, дети рабочих!
Близится эра светлых годов.
Клич пионеров всегда будь готов!

(«Гимн пионеров Советском Союзе», ел. А. Жарова)

Советское государство в судебном порядке лишило Иосифа Бродского звания поэта, справедливо полагая, что поэтом может быть лишь «правильный» мифотворец. Более того, история суда над Бродским в силу своей иррациональности и четкого соблюдения эстетических канонов коммунистического судопроизводства сама превратилась в миф и впоследствии стала тиражироваться в средствах массовой информации, как страшные сказки Гофмана или абсурдные романы Кафки.

Тщательно хранимая апологетами, эстетика мифа включает в себя не только особую, присущую ей поэтику, которая формирует специфическое пространство мифа. Она определяется также сюжетной чистотой. Миф, как литературная история, не допускает «чужих» героев и «лишних» сюжетных линий. В одном литературном произведении невозможно свести героев разных романов. Остап Бендер и Федор Раскольников никогда не встретятся. Как, впрочем, Христос и Конфуций. Они не могут существовать в одном пространстве. Так и Иосиф Бродский не мог жить в коммунистической России. Он был героем не ее романа.

Чуждый элемент в мифе вызывает непреодолимый физиологический протест и без сожаления удаляется, уничтожается. Христианский миф, проповедующий всеобщую любовь и прощение, не прощает лишь одного своего персонажа- Антихриста. Любой грешник может быть прощен. Но не он. Он один достоин проклятья.

И потому что он «иной». Он из другого мифа. Дохристианского. Он был уже тогда, когда Христос еще не родился. Он из блудного Вавилона, из карнавального, безумного Рима. И [едаром первые христиане называли антихристом эстетствующего шута и оттого еще более страшного гонителя христианства -- римского императора Нерона. Он был чужим. Его последние слова перед самоубийством: «Какой артист умирает». В христианском мифе ему не место.

Пятая черта мифа - *катарсическое завершение*. Миф должен завершаться катарсисом. Это цель мифа. Сопротивление измерению уникальной эстетики и нарушению сюжетной линии мифа связано со страхом недостижения катарсического прозрения.

«Катарсис» - греческое слово. В широкий обиход его ввел Аристотель. В «Поэтике» Аристотель писал о катарсисе как о душевной разрядке, испытываемой зрителем в процессе сопереживания трагедии. Синонимы этого слова - очищение, экстаз, прозрение. Катарсис определяет сущность мифа. На волне эмоционального переживания он выводит человека за рамки обыденной реальности в иное, метафизическое пространство. Катарсическое завершение христианского мифа - Апокалипсис.

И увидел я понос небо и новую землю, ибо прежнее небо и прежняя земля миновали, и моря уже нет.

И я, Иоанн, увидел святой город Иерусалим, новый, сходящий от Бога с неба, приготовленный, как невеста, украшенная для мужа своего.

И услышал я громкий голос с неба, говорящий: се, скиния Бога с человека ми, и Он будет обитать с ними; они будут Его народом, и Сам Бог будет Богом их.

И отрет Бог всякую слезу с очей их, и смерти не будет уже; ни плача, ни вопля, ни болезни уже не будет, ибо прежнее прошло.

(Откровение Иоанна Богослова 21:1-4)

На уносящей к катарсису эмоциональной волне строятся религиозные ритуалы и искусство. Если искусство не ведет к катарсису - это не искусство. Если путь веры не ведет к прозрению - это не путь.

Шестая черта мифа - *трагичность*. Миф, по обыкновению, трагичен. Трагичность мифа имеет двойственный характер, как двойко и человеческое восприятие мифа. Человек может присутствовать в мифе. Или быть наблюдателем мифа. Он может находиться внутри либо снаружи. Присутствие внутри означает интимное переживание мифа. Следование его сюжету, его духу,

счо букве и получение того, что и было обещано - новых чувств и катарсического прозрения - видения новой реальности. Однако попасть в иную, катарсическую реальность означает исчезнуть, умереть в прежней. Этого требует религия. На этом построены шаманские ритуалы. На этом основаны мифологические обряды инициации древних народов. Чтобы индейский мальчик стал воином, он должен умереть как ребенок. Его отводят в темную пещеру, несколько суток он остается там без нищи и воды в ожидании ритуальной смерти. И.ИИ. настоящей. Он этого не знает. Он знает лишь, что, пройдя через смерть, он сможет стать мужчиной. И он должен через нее пройти. Когда истинный шахид отдает жизнь за Аллаха, он не знает страха. Когда солдат идет в атаку за Родину и Вождя, он не знает страха. Бойтся лишь «внешний» наблюдатель мифа. Он чувствует потерю. Он не попадает в эмоциональную волну, которая захлестывает участника мифа. Миф - трагедия для наблюдателя. Но счастье для участника. У них разное ощущение ухода, смерти. И у каждого из них свой реквием. Для тех, кто остается, звучит отчаянно-пронзительный похоронный марш Шопена, для тех кто уходит - вдохновенный реквием Моцарта. Это разная музыка.

Седьмая черта мифа - *пророчество*.

Человек, создающий миф, пророчесствует. Он говорит не от своего имени, но от имени Бога. Первым человеком в Ветхом завете, кто записал слова Бога, был Моисей. Это случилось, согласно преданию, во времена египетского фараона Рамзеса Великого около 1300 г. до и. э.

И сказал Господь Моисею: взойди ко Мне на гору И будь там: и лам тебе скрижали каменные, и закон и заповеди, которые Я написал для научения их.

И встал Моисей с Иисусом, служителем своим, и пошел Моисей на гору Божию. А старейшинам сказал: оставайтесь здесь, доколе мы не возвратимся к вам; вот Аарон и Ор с вами; кто будет иметь дело, пусть приходит к ним.

И взошел Моисей на гору и покрыло облако гору. И слава Господня осенила гору Синай; и покрывало ее облако шесть дней, а в седьмой день Господь возвал к Моисею из среды облака.

Вид же славы Господней на вершине горы был пред глазами сынов Израилевых, как огонь поядающий.

Моисей вступил в средину облака, и взошел на гору; и был Моисей на горе сорок дней и сорок ночей. (*Исход 24:12-18*)

Литературные классики в своих комментариях к написанному часто утверждают, что автор находится в весьма странных отношениях с создаваемым текстом, словно текст сам ведет автора собственной логикой и динамикой. Николай Васильевич Гоголь, в частной переписке с друзьями во время работы над романом «Мертвые души» писал что словно «кто-то незримый пишет передо мною могущественным жезлом» [G]. Поэт, в гоголевской трактовке, - это творец, преодолевший в себе черты человеческого характера. С этих позиций он оценивал творчество Александра Сергеевича Пушкина:

Пушкин был дан миру на то, чтобы доказать собою, что такое сам поэт, и ничего больше, что такое поэт, взятый не под влиянием какого-нибудь времени или обстоятельств и не под условием также собственно-го личного характера, как человека, но вне зависимости от всего [7].

Поэт, как человек «вне личного характера» и вне обстоятельств, больше напоминает уже не человека, а греческого оракула, - проводника между небом и землей.

Еще одно свидетельство подобной независимости текста от человеческой «проекции» автора - Нобелевская лекция Иосифа Бродского:

Пишущий стихотворение пишет его не потому, что он рассчитывает на посмертную славу, хотя он часто и надеется, что стихотворение его переживет, пусть ненадолго. Пишущий стихотворение пишет его потому, что язык ему подсказывает или просто диктует следующую строчку. Начиная стихотворение, поэт, как правило, не знает, чем оно кончится, и порой оказывается очень удивлен тем, что получилось, ибо часто получается лучше, чем он предполагал, часто мысль заходит дальше, чем он рассчитывал. Это и есть тот момент, когда будущее языка вмешивается в его настоящее [8].

Подобная независимость текста от автора, позволяет говорить, в определенном смысле, об объективности литературного произведения претендующего на роль мифа. Вмешательство «будущего языка в его настоящее» возможно, как впрочем и любое пророчество, лишь в парадоксальном случае, если будущее уже состоялось, уже объективно существовало. Эта объективность мифологического текста сравнима с «объективной идеей» Платона, существующей извечно, как и единственное психологическое основание религии - архетип Бога.

МИФЫ НАЧАЛА И КОНЦА ЧЕЛОВЕЧЕСКОЙ ИСТОРИИ

Мифология традиционно делится на две части - архаическую (древнюю) и постархаическую (новую). Границей между ними явилась календарная дата 1 января 1 года - Начало новой эры от Рождества Христова. С новой эрой началась новая мифология, вернее, новая мифология создала Новую эру.

Архаические (древние) мифы, - это, прежде всего, мифы творения и последующего обустройства мира. Мир, появившись из темного небытия, развивается, разливается, ширится, постоянно раздвигая свои границы. Архаическую мифологию можно назвать мифологией *начала* мира. Наиболее образно она выписана у древних греков:

Вначале существовал лишь вечный, безграничный, темный Хаос. И нем заключался источник жизни мира. Все возникло из Хаоса - весь мир и бессмертные боги. Из Хаоса произошла богиня Земли Гея. Широко раскинулась она, могучая, дающая жизнь всему, что живет и растет на ней. Далеко же под Землей, так далеко, как далеко от нас необъятное светлое небо, в неизмеримой глубине родился мрачный Тартар - ужасная бездна, полная вечной тьмы. Из Хаоса, источника жизни, родилась и могучая сила, все оживляющая Любовь-Эрос [9].

Постархаическая мифология, мифология христианства и ислама - это мифология *конца*. Основная цель человека включенного в постархаическую мифологию - достигнуть конца мира, дождаться Мессии, услышать трубный глас, оповещающий о завершении истории.

Я обратился, чтобы увидеть, чей голос, говоривший со мною; и обратившись, увидел семь золотых светильников и, посреди семи светильников, подобного Сыну Человеческому, облаченного в подари по персям опоясанного золотым поясом: глава Его и волосы белые, как белая волна, как снег; и очи Его - как пламень огненный; и нот Его подобны халколивану, как раскаленные в печи, и голос Его - как шум иол многих.

Он держал в деснице Своей семь звезд, и из уст Его выходил острый с обеих сторон меч; и лице Его как солнце, сияющее в силе своей.

И когда я увидел Его, то пал к ногам Его, как мертвый. И Он положил на меня десницу Свою и сказал мне: не бойся; Я первый и Последний, и живой; и был мертв, и се, жив во веки веков, аминь; и имею ключи ада и смерти. (*Откровение Иоанна Богослова 1:12-18*)

Тема вселенской, апокалиптической катастрофы, конца света, принадлежит лишь постархаической мифологии. В архаике ее пег. Мир в архаической мифологии вечен.

Следующая тема, кардинально различающая старую и новую мифологию, - человек.

В греческой архаике человек играет второстепенную роль. Он зависим от высших сил. Он лишен свободы, он является лишь частью огромной, живой, движущейся по извечным законам Вселенной. Он знает ее начало и еще не имеет предчувствия конца. Он является игрушкой в руках богов. Такими были греческие цари и герои.

Как простой странник отправился Эдип в Дельфы. Прибыв туда, спросил он оракула. Ответил ему лучезарный Аполлон устами прорицательницы пифии:

Эдип, ужасна твоя судьба! Ты убьешь отца, женишься на собственной матери, и от этого брака родятся дети, проклятые богами и ненавидимые людьми.

В ужас пришел Эдип. Как избежать ему злой судьбы, как избежать ему отцеубийства и брака с матерью? Ведь оракул не назвал ему родителей. Эдип решил не возвращаться больше в Коринф. Что если Полиб и Мeroпа его родители? Неужели же он станет убийцей I [олиба и мужем Мeroпы? Эдип решил остаться вечным скитальцем без роду, без племени, без отчизны.

I [о разве можно избежать веления рока? Не знал Эдип, что чем больше будет он стараться избегнуть судьбы, тем вернее пойдет он по тому пути, который назначил ему рок [10].

В постархаической мифологии человек - главный герой божественной мистерии. Он больше не раб, он свободен, и все сра-

жения между добром и злом происходят уже не в густонаселенной мифическими существами Вселенной, а в его душе. Человеческая душа, по сути, является ареной основных событий. 11 человек чувствует Конец. Конец мира, конец времени, конец самого себя, обязанного переместиться либо в рай, либо в ад и превернуться из человека во что-то иное.

Я, Иоанн, видел и слышал сие. Когда же услышал и увидел, пал к ногам Ангела, показывающего мне сие, чтобы поклониться ему; но он сказал мне: смотри, не делай сего; ибо я слугитель тебе и братьям твоим пророкам и соблюдающим слова книги сей; Богу поклонись.

И сказал мне: не запечатывай стон пророчества книги сей; ибо время близко.

Неправедный пусть еще делает неправду; нечистый пусть еще сквернится; праведный да творит правду еще, и святой да освящается еще.

Се, грядущее скоро, и возмездие Мое со Мною, чтобы воздать каждому по делам Его.

Я есмь Алфа и Омега, начало и конец, Первый и Последний.

Блаженны те, которые соблюдают заповеди Его, чтобы иметь им право на древо жизни и пойти в город воротами. *(Откровение Иоанна Богослова 22:8-1)*

Для древнего и нового мифологического героя смерти, как полного исчезновения, не существует, ибо у каждого есть загробный мир, куда уходит его душа. Однако для архаического грека загробный мир есть тьма, место скорби и печали.

Стал Одиссей продолжать свой рассказ.

- Виде: я в царстве Аида и душу царя Агамемнона. Горько жаловался он на жену Клитемнестру и Эгисфа, убивших царя Микен в день его возвращения. Советовала мне душа Агамемнона не доверять жене моей Пенелопе. Видел я и души Ахилла, Патрокла, Антилоха и Аякса. Ахиллу рассказал я о великих подвигах сына его I [еоптолема, и возрадовался он, хотя горько сетовал на безрадостную жизнь в царстве умерших и желал лучше быть последним батраком на земле, чем царем в царстве мертвых [111.

Для постархаического героя загробный мир может быть местом светлым и радостным, где он сможет узреть Бога.

И показал мне чистую реку воды жизни, светлую, как кристалл, исходящую ОТ престола Бога и Агнца.

Среди улицы его, и по ту И по другую сторону реки, древо жизни, двенадцать раз приносящее плоды, дающее на каждый месяц плод свой; 12 листьев дерева - для исцеления народов.

И ничего уже не будет проклятого; но престол Бога и Агнца будет в нем, и рабы его будут служить Ему.

И узрят лице Его, и имя Его будет на челах их.

И ночи не будет там, и не будут иметь нужды ни в светильнике, ни в свете солнечном, ибо Господь Бог освещает их; и будут царствовать во веки веков. *(Откровение Иоанна Богослова 22:1-5)*

Отправляясь в далекое странствие, которое есть жизнь, человек в архаическом мифе рассчитывает лишь на рок, помощь богов и собственную силу, смелость и хитрость. Именно эти качества являются главными для архаического героя.

И [ерешли вожди через ров и сели на поле перед стеной лагеря. И [естор предложил тогда послать лазутчиков в троянский стан, чтобы узнать, что решили троянцы - вновь ли напасть на греков, или же вернуться в город.

Тотчас вызвался идти на это опасное дело Диомед и предложил кому-нибудь из героев идти с ним. Много героев вызвалось идти с Диомедом. Агамемнон велел Диомеду самому выбрать себе товарища.

Диомед выбрал Одиссея, любимца Афины-Паллады. Верил он, что даже из пылающего огня вернутся они вдвоем невредимыми, как хитер и изворотлив был Одиссей [12).

Для человека постархаического мифа главной темой жизни становится мораль - выбор между добром и злом.

Увидев народ, он взошел на гору; и, когда сел, приступили к Нему ученики Его.

И он, отверзши уста Свои, учил их говоря:

Блаженны нищие духом, ибо их есть Царствие Небесное.

Блаженны плачущие, ибо они утешатся.

Блаженны кроткие, ибо они наследуют землю.

Блаженны алчущие и жаждущие правды, ибо они насытятся.

Блаженны милостивые, ибо они помилованы будут.

Блаженны чистые сердцем, ибо они Бога узрят.

Блаженны миротворны, ибо они будут наречены сынами Божиими.

Блаженны изгнанные за правду, ибо их есть Царство Небесное.

Блаженны вы, когда будут поносить вас и гнать и всячески неправедно злословить за Меня.

Радуйтесь и веселитесь, ибо нолика ваша награда на небесах: как гнали и пророков, бывших прежде вас. *(Евангелие от Матфея 5:1-12)*

Следующее отличие старой мифологии от новой - тема прощения. В архаике зло всегда накалывается. В архаике нет прощения. Мечь всеобщий закон древних мифов.

Тяжкое наказание несет Сизиф в загробной жизни за веч коварства, за все обманы, которые совершил он па земле. Он осужден вкатывать на высокую крутую гору громадный камень. Напрягая все силы, трудится Сизиф. Пот градом струится с него от тяжелой работы. Все ближе вершина; еще усилие - и окончен будет труд Сизифа; но вырывается из рук его камень и с шумом катится вниз, подымая облака пыли. Снова принимается Сизиф за работу.

Так вечно катит камень Сизиф и никогда не может достигнуть цели - вершины горы [131.

Тема прощения появляется .тишь в новой мифологии.

Старший же сын его был на поле; и возвращаясь, когда приблизился к дому, услышал пение и ликование; и, призвав одного из слуг, спросил: что это такое?

Он сказал ему: брат твой пришел, и отец твой заколол откормленного теленка, потому что принял его здоровым.

Он осердился и не хотел войти. Отец же его, выйдя, звал его.

Но он сказал в ответ отцу: вот, я столько лет служу тебе π никогда не преступал приказаний твоего, поты никогда не дал мне и козленка, чтобы мне повеселиться с друзьями моими;

а когда этот сын твой, расточивший имение свое с блудницами, пришел, ты заколол для него откормленного теленка.

Он же сказал ему: сын мой! ты всегда со мною, π все мое твое, а о том надобно было радоваться и веселиться, что брат твой сей был мертв и ожил, пропадал и нашелся. *(Евангелие от Луки 16:25-32)*

Притча «Возвращение блудного сына» практически единственная в мифологии, где персонажу, совершившему проступок, все прощается без каких-либо условий. Вместе с чем весь дух Евангелия пронизан прощением, ибо сами книги евангелистов построены как подобие притчи «Возвращение блудного сына». В них единый Богявляется Небесным Отцом прощающим грешных людей.

Ибо, если вы будете прощать полям согрешения их, то простит и нам Отец наш I [ебесный; а если не будете прощать людям согрешения их, то и Отец наш не простит нам согрешений наших. (*Евангелие от Матфея 6:14-15*)

Следующим, наиболее важным отличием архаических от постархаических мифов является тема времени. В древних и новых мифах время имеет разную направленность. В греческих архаических мифах все лучшее остается в прошлом, поэтому и герой, возвращаясь в свой дом, в свою юность, в свои лучшие годы всегда возвращается в прошлое.

Зарыдала Пенелопа, бросилась в объятия Одиссея и нежно стала целовать его. Плача обнял свою верную жену Одиссей, прижал ее к сердцу и покрыв поцелуями, как спавшийся отбури пловец, выброшенный наберег, целует землю. Долго плакали, обняв друг друга, Одиссей и Пенелопа. Так застала бы их и утренняя заря, если бы богиня Афина не удлинила ночи и не запретила бы взлетать на небо богине зари, розоперстой Эос.

Покину, в пиршественную залу Одиссей и Пенелопа и ушли веною опочивальню. Телемах же велел разойтись рабам и рабыням и весь дворец погрузился в сон. Не спали лишь Одиссей и Пенелопа. Одиссей рассказывал ей о своих приключениях, и жадно внимала ему верная Пенелопа [114].

В древнем мифологическом календаре время движется по нисходящему пути. В ранние времена всегда было лучше, чем в последующие.

Для греков время было не физической, а психической реальностью. Оно было нелинейным, а циклическим, определяющим не только продолжительность, но и качество человеческой жизни. Согласно греческому преданию, первый людской род, созданный богами, жил в особом времени - золотом веке. Это время очень похоже на библейский период пребывания в раю Адама. Люди в греческом *золотом веке* жили в местности похожей на райский сад, без печалей, болезней, забот. Они не знали старости, тела их были вечно молоды. Неумолимая смерть застигала их врасплох и была похожа на спокойный, тихий сон.

Однако время золотого века прошло и за ним наступил *век серебряный*. Это было уже не такое счастливое время, как период золотого века. Детство людей «серебряного поколения» длилось около ста лет, и лишь повзрослев они покидали дома своих

родителей. Они были менее разумны своих мифологических предков и в жизни познали уже несчастья и печаль.

Следующим, третьим временным этапом, изменившим человеческую цивилизацию, был *век медный*. Это было время могучих и гордых воинов, постоянно воевавших и быстро истребивших друг друга.

Четвертый век был веком *героев*, к которым принадлежало большинство мифологических персонажей Древней Греции. Среди них были Эдип, Одиссей, Ахиллес, Агамемнон и прекрасная Елена. Когда вес они ушли из земной жизни, Зевс поселил их на тихом блаженном острове, затерянном в океане.

И наконец, последний, пятый век - *век железный*, время современных людей, время забот, несчастий и человеческого вырождения.

Навеем протяжении своей истории греки были верны своим мифологической традиции и не возлагали особых надежд на светлое будущее. Повторное наступление золотого века начали ожидать уже римляне, во многом перенявшие греческую мифологию. Особенно эта идея получила распространение при императоре Августе, приемном сыне Гая Юлия Цезаря. Сам Август π сто друзья, одним из которых был Гай Цильний Меценат, финансировали римских поэтов, писателей и художников, прославляющих императора и устои Рима. К кругу Мецената принадлежал великий Вергилий, воспевавший скорый приход золотого века. Десять лет, **ВШЮТЬ** до самой смерти Вергилий работал над поэмой «Энеида», которая принесла ему славу пережившую века.

В этой поэме рассказывается о приключениях и битвах троянского героя Энея, сына Венеры, которому боги предназначили основать новый город в Италии и стать родоначальником парей Альба-Лонги, Ромула и рода Юлиев. В поэме содержалось пророчество, согласно которому император Август, прямой потомок Энея, вернет на землю «золотой век», прекратит войны и раздоры, расширит власть Рима до Индии и Каспийского моря.

Наконец, уже на закате империи, в III в., при императоре Септимиусе Севере было официально провозглашено наступление золотого века. На медалях, которые выдавались военным, чеканилась надпись «Мы видим золотой век». Упоминание о наступлении золотого века содержалось в руководстве для составления речей, произносимых перед императорами. Выражение наступившего общего благоденствия было настолько обязательным, что

И даже колонны, писавшие жалобы императорам на притеснения прокураторами, обязательно начинали свои письма с заверения, что с приходом к власти данного императора все обрели счастье и только они одни составляют случайное исключение.

Новая же, постархаическая мифология, в отличие от античной архаики, ожидавшем! возвращения благостного прошлого, была ориентирована в будущее. Самое главное ждало человека впереди.

Но в те дни, после скором гою, солнце померкнет, и луна не даст света своего, и звезды спадут с неба, и силы небесные поколеблются.

Тогда увидят Сына Человеческого, грядущего на облаках с сплюю мноюю л славою.

И тогда Он пошлет Ангелов Своих и соберет набранных Своих от четырех ветров, от края земли до края неба.

От смоковницы возьмите подобие: когда ветви ее становятся уже мягки и пускают листья, то знаете, что близко лето.

Так л когда вы увидите то сбывающимся, знайте, что близко, при дверях.

Истинно говорю вам: не пройдет род сей, как все это будет.

(Евангелие от Марка 13: 24-30)

Разделение мифологии на архаическую и постархаическую - мифологию *начала* и *конца*, позволяет определить героев этих Мифов как разные психологические типы.

Архаический герой - человек реальности. Смел, хитер, решителен, воин или путешественник. Экспансивен - покоряет людей и пространство. Стремится к власти. Главная ценность - земная жизнь. Мечтает о бессмертии, но здесь, в этом мире. Ему чужды абстрактные идеи добра и зла. Он никогда никого не прощает. Ему чуждо самопожертвование, ибо важнее жизни ничего нет. Ему неведомы сомнения. Пытается перехитрить богов или попросту их игнорировать. Он весел, циничен, ищет в жизни удовольствий. Живет настоящим и прошлым.

Постархаический герой - человек идеи. Реальность им отвергается. Она кажется ему бессмысленной. Он самоуглублен, подвержен рефлексии. Склонен к самопожертвованию. Земные удовольствия его не радуют. Фанатичен и принципиален. Его жизнь ориентирована в будущее. Он ищет смысл жизни.

ДЕНЬГИ В АРХАИЧЕСКОЙ МИФОЛОГИИ

В ранней архаической мифологии деньги не упоминаются. Тема денег появляется много позже, уже на закате архаической эпохи. Повествуя о происхождении мира, человека, огня, разнообразия языков и т.д., архаическая мифология о деньгах умалчивает. Их не было к моменту сотворения мира. Мифологическое происхождение их неизвестно. Архаический человек не видел в деньгах активного божественного начала, а потому был весьма равнодушен к безликим средствам кредита и платежа. Он не лелеял надежды купить за деньги место на Олимпе или продать душу мрачным обитателям подземного царства тенеи. В общении с людьми и потусторонними силами он не нуждался в посредничестве денег.

Немифологичность денег в ранние архаические времена подтверждает и их собственная история. Появившись в доисторическую эпоху как универсальное средство обмена товаров, деньги имели вид прозаический и весьма разнообразный: скот, хлебные лепешки, наконечники копий (от них в русском языке произошло слово копейка), рыболовные крючки, куски материи, раковины каури. У древних ацтеков в качестве денег ходили бронзовые плитки с надписью «пять тысяч костей». Кости тоже являлись деньгами.

Естественно, что при таком разнообразии форм деньги не могли стать мифологическим символом. Тем более, что вопросы власти, свободы, имущества решались в те времена без посредничества денег, обычно «прямым способом», насилием. Деньги же играли вспомогательную, второстепенную роль. Например, когда виновника Троянской войны Париса, похитившего прекрас-

ную Елену, соблазняли олимпийские богини Афродита, Гера и Афина, прося у него отдать одной из них яблоко с надписью «прекраснейшей» (яблоко раздора), деньги ему никто не предлагал. Гера обещала сделать Париса самым могущественным из земных царей, Афина - самым храбрым героем, Афродита - обладателем самой красивой женщины. Парис вручил яблоко Афродите.

Мифологизация денег началась с того момента, когда люди стали чеканить монеты. Первые монеты появились в Греции, на побережье Малой Азии (на территории нынешней Турции), при арагонском царе Фейдоне.

Само же слово «монета» появилось намного позднее, уже во времена древнего Рима и происходило от имени богини Юноны Монеты, что в переводе означает - «наставница».

В древней Греции монеты назывались «номизмами». Это слово происходило от слова «номос» - закон.

С появлением монет деньги приняли единую форму и были в таком виде узаконены не только как средство платежа, но и как один из символов общественной жизни. Превратившись в символ, вокруг них начала рождаться мифология. Так, на первых греческих монетах изображались эмблемы городов и символы богов. Например, на афинских монетах изображалась сова - атрибут богини Афины.

К III веку до н. э. греческие монеты превратились в произведения искусства. Прекрасные лица нимф с нежными юными чертами, воздушными волосами, вплетенными в них цветами, до сих пор производят неотразимое впечатление. До наших дней дошли также монеты с изображением легендарного Пифагора, Гераклита и даже великого мифотворца слепого Гомера.

Первым портретом на римских монетах было изображение Гая Юлия Цезаря, получившего это право от сената еще при жизни. А на монете времен Марка Аврелия изображен погребальный костер, на котором сжигалось тело его предшественника на императорском троне, умершего Антонина Пия. Сам Антонин Пий был назван божественным. Над костром на монете была надпись «Consecratio» - вознесение - причисление к богам. Чрезвычайно часто на монетах чеканились портреты жен римских императоров. По их изображениям можно проследить изменчивость римской моды и вариации причесок.

Что же касается мифологического осмысления природы денег, то наиболее яркой тому иллюстрацией является история царя Мидаса.

Греки рассказывают, что вакх пообещал царю любую награду, которую он захочет. Мидас попросил, чтобы все, к чему он прикоснется, превращалось бы и золото. По дороге домой царь для проверки сорвал ветку дуба, и та мгновенно стала золотой. Он подобрал камень, и тот обернулся золотом, а яблоко превратилось в золотой слиток. В восторге он устроил пышное празднество, чтобы восславить это чудо. Но когда он сел за стол и его пальцы коснулись мяса, оно преобразилось, прикосновение его губ превратило вино в жидкое золото, а когда его маленькая дочь, которую он любил болше всего на свете, подошла к нему с утешениями в его несчастье, он обнял ее, и она в тот же миг стала прекрасной золотой статуей [115].

В этом мифе идея золота (золото - деньги), как мера всех вещей, доводится до своего логического конца и становится трагическим абсурдом. Доведение повествования до абсурда, до естественного завершения, есть одно из важнейших свойств мифа, определяющее его катарепчеекпй характер.

В греческом мифе о Мидасе определены две важнейшие характеристики денег, которые в дальнейшем будут переходить из одной истории в другую.

Первое - *деньги растут, увеличиваются*. Одна из их функций - возможность роста. Человек стремится их преумножить. На этой функции роста впоследствии будет построена банковская система.

Второе - в попытке превратить в деньги всю окружающую реальность, человек начинает трансформироваться. Он теряет свой антропоморфный, человекообразный облик. Он умирает, превращаясь в золотой слиток, как превратилась в него дочь царя Мидаса. Он аутизируется и остается в полном одиночестве, как остался один, лишившись всего, сам царь Мидас. *Деньги разрушают антропоморфный образ человека*. Это свойство денег впоследствии станет одной из доминирующих тем мировой литературы.

Главной ареной стремительной мифологизации денег в архаическую эпоху был древний Рим. Из бесчисленного пантеона богов, населяющих небесные и подземные миры, лишь римский бог Меркурий, покровитель торговли, имел отношение к деньгам. Как и множество иных римских богов, Меркурий пришел в Рим из Греции. Его предшественником был Гермес, вестник богов, покровитель путников и проводник в Аид душ умерших. В греческом варианте Гермес к торговле не имел никакого отношения. Его дальним родственником был легендарный царь Итаки Одиссей.

Посвящение Меркурия в коммерцию состоялось в Риме 495 I. до н. э. [16], когда по решению народного собрания ему был отдан храм у Великого цирка. Одновременно была образована гильдия торговцев находящаяся под его защитой. В Риме существовали, вербовавшиеся из рабов и плебеев, коллегии почитателей Меркурия, впоследствии ставшие коллегиями императорского культа. Считалось, что Меркурий может не только оказать помощь в торговле, но и указать место, где зарыт клад.

Принятие торговли, денежных отношений иод сень божественной власти Меркурия - явление символичное. Введение божества в какую-либо область человеческих отношений приводит к ее существенному упорядочиванию. Бог становился верховным надзирателем за человеческой деятельностью и носителем закона, который следует выполнять. Человек пинается собственного произвола. Это важное обстоятельство, так как для того чтобы деньги приобрели самостоятельность, необходимы были законы, регламентирующие взаимоотношения между людьми. В древние времена человек не был особенно отягощен заботой о выполнении законов. Вопросы имущества, свободы, власти решались силой. Кто сильнее - тому принадлежит все.

Лишь двум народам удалось добиться абсолютизации внутригосударственных законов. Это римляне и евреи. Каждый из этих народов имел мощную правовую базу, которая вела в конечном итоге к освобождению денег и придала им самостоятельный статус.

Очень иллюстративно мифологическую сущность еврейского права изложил Моше Зильберг, судья Высшего суда справедливости Израила.

Итак, каково содержание еврейского права? Я попытаюсь дать здесь не обобщенное, всеобъемлющее и исчерпывающее определение, а воспользуюсь методом от противного. Еврейское право, в отличие от остальных правовых систем, не ограничивается только сферой межчеловеческих отношений, а вводит В юридические категории также и отношения между евреем и Богом.

Святой, благословен Он, сам является как бы юридическим липом с правами и обязанностями, подвластный Своим же Законам, входящий как юридический объект В совокупность отношений между Собой и Своими созданиями. Находим в Иерусалимском Талмуде: Раби Элазар сказал: По земному обычаю, царь в плоти и кровн издает указ, и подданные выполняют его. Не так у Святого, благословен Он, - пове-

левать и первым выполняет. Каков смысл? «Соблюдайте Мои заветы. Я Господь, ибо Я первый соблюла!» заветы Торы».

И далее в еврейском праве «закон властвует» в абсолютном значении. . . . этого выражения, здесь существует слияние закона и законодателя, причем Законодатель Сам является частью всей системы юридических и судебных отношений, созданных Им же. Он соблюдает все повеления Торы, то есть признает над Собой авторитет закона, более того, подчиняется аутентичному его толкованию, данному комментаторами, призванными к этому. Иными словами он принимает на Себя юридическую зависимость от авторитетного органа - большинства талмудистов, уполномоченных Им для разрешения сомнений, даже тогда, когда Ему зги сомнения не кажутся таковыми вовсе. Если закон принимается согласно мнению большинства, как было указано выше, следует принять решение в соответствии с ним, даже если один из стоящих перед судом Торы - сам Даровавший Тору. Это идея великой важности, выходящая за рамки нашего обычного восприятия, но можно сделать один достаточно ясный вывод: сфера действия еврейского права не ограничивается только человеческими взаимоотношениями. В системе юридических отношений находят свое отражение также и отношения между евреем и Вездесущим, являющиеся не чем иным, как отношениями между евреем и его внутренним религиозным и этическим чувством в самом себе, которые входят составной частью в систему юридических категорий, созданных законодателем. Тот, кто изучал Талмуд, имел возможность наблюдать тот факт, что в талмудическом обсуждении вопроса нет разницы в использовании терминов, идет ли речь об имущественных делах, или о ритуальной чистоте и жертвах.

И наконец еврейское право в денежных вопросах: Возьмем, например, один, казалось бы, бесхитростный вопрос: во имя чего обязан человек погасить долг или исполнить взятое на себя обязательство? Каково основание для этого важного положения? Знатки римского права и любой современный юрист будут немало удивлены подобным вопросом.

Ясно, скажут они, что обязанность выплаты долга - обратная сторона медали приобретения собственности, и одно невозможно без другого. Невозможен вообще упорядоченный общественный строй (и не обязательно только капиталистический) без существования подобной юридической и гражданской обязанности, взятой на себя гражданином. Но если для юриста это окончательный и исчерпывающий ответ, то в еврейском праве вопрос является несколько более сложным и считался проблематичным и для кодификаторов Талмуда. Существует разногласие между учеными-талмудистами: является ли погашение

задолженности заповедью предписания (мицвой) или пет. Иначе говоря, является ли это религиозно-нравственным долгом, требующим, как и все ему подобные, определенной личной зрелости (и не налагается, например, на несовершеннолетних) . или же это - юридически-гражданский долг, то есть неизбежно вытекает из права субъекта и не обусловлен вообще какими бы то ни было этически-религиозными свойствами должника. Лморай рав Папо говорит, что погашение долга должником является заповедью предписания. Раис Каана приравнивает это к заповедям о су кот и лулаве, несли еврей не исполняет их, подвергают его ударам, пока не испустит дух. Таким образом, если человек не выплачивает долга, принуждают его исполнить заповедь и заплатить. Стало быть, суд интересуется не долг кредитора, а долг должника, его религиозно-нравственная обязанность, его исполнение заповеди, и только косвенно, как побочный результат, кредитор получает свои деньги.

Вся эта совокупность проблем не существует вообще в современном праве и не существовала для римского юриста. Можно сказать, что современное право вообще интересуется не обязанностями, а правами, и обязанность уплатить долг для него означает возможность принуждения к уплате со стороны кредитора [17].

Римляне тоже претендовали на абсолютизацию закона. Они создали историческое Римское право, девизом которого было крылатое выражение «Пусть рухнет Рим, но восторжествует закон». Никакое другое древнее государство, кроме Рима, не провозглашало таких жесточайших лозунгов нерелигиозной законности. Хотя, безусловно, в римском лозунге звучат иррациональные мотивы сближающие римскую законность с законностью евреев. И хотя римляне далеко не всегда следовали своим законам, том не менее выражение «Пусть рухнет Рим...» превратилось в миф.

ИНСТИТУЦИИ ГАЯ

Киша 1

О ГРАЖДАНСКОМ ПРАВЕ И ЕСТЕСТВЕННОМ

1. Все народы, которые управляются законами и обычаями, пользуются частью своим собственным правом, частью общим правом всех людей: итак, то право, которое каждый народ сам для себя установил, есть его собственное право и называется правом гражданским, как бы собственным правом, свойственным самим гражданам. А то право, которое¹ между всеми людьми установил естественный разум, применяется и защищается одинаково у всех народов и называется правом об-

ценародным, как бы правом, которым пользуются все народы. Таким образом, и римский парод пользуется отчасти своим собственным правом, отчасти правом, общим всем людям. В своем месте мы укажем на особенности каждого права в отдельности.

2. Цивильное право римского парода состоит из законов, решений плебеев, постановлений сената, указов императоров, эдиктов тех должностных лиц, которые имеют право издавать распоряжения, и из ответов знатоков (права).

3. Закон есть то, что парод римский одобрял и постановил: плебейское решение есть то, что плебеи одобряли и постановили. Плебец же отличается от народа тем, что словом «народ» обозначаются все граждане, включая сюда и патрициев; наименованием же «плебец» обозначаются все прочие граждане, за исключением патрициев. Вот поэтому-то патриции некогда утверждали, что постановления плебеев для них не обязательны, так как они составлены без их соизволения и участия. Но впоследствии был издан закон Гортензия, которым было определено, чтобы постановления плебейских собраний были обязательны для всего народа. Таким образом, решения плебеев были поставлены наравне с настоящими законами.

4. Сенатское постановление есть то, что сенат повелевает и устанавливает; оно имеет силу закона, хотя это было спорно.

5. Указ императора есть то, что постановил император или декретом, или эдиктом, или рескриптом; и никогда не было сомнения в том, что указ императора имеет силу настоящего закона, так как сам император приобретает власть на основании особого закона (который придавал императорским распоряжениям силу закона).

О РАЗДЕЛЕНИИ ПРАВА

8. Все право, которым мы пользуемся, относится или к лицам, или к вещам (объектам), или к искам. Прежде всего рассмотрим значение лиц.

О ПРАВОВОМ ПОЛОЖЕНИИ ЛЮДЕЙ

9. Главное разделен не в праве лиц состоит в том, что все люди - или свободные, или рабы [18].

Несмотря на то, что древняя история в результате череды римско-иудейских войн сделала римлян и евреев непримиримыми врагами, существование абсолютных законов выделяет их из всех других древних народов земли. И именно эти две культуры - римская и иудейская очень сильно повлияли в дальнейшем на развитие денежных отношений и историческое превращение денег в мифический символ. Общий исторический вклад евреев и римлян в развитие денежных отношений состоял в том, что, деньги

больше было нельзя отнять. Собственность и деньги стали святыми. Эта узаконенность дала деньгам свободу. Деньги стали набирать силу, превращаясь мифический символ. Они стали «неотъемлемыми», вечными и стабильными, как реальность, как природа, как бог. К ним можно было обращаться и они могли выполнять желания. Джин был выпущен из бутылки - деньги стали расти. С этого момента началась их мифологическая история. Это история позднего архаического времени, когда реальность завоевывается и расширяется не только непосредственным вторжением и захватом чужих территорий, но «расширением» мира вещей.

В Риме был создан самый важный, универсальный и, как все гениальное, самый короткий денежный миф, формулирующийся двумя словами - «Деньги не пахнут». Этот миф впоследствии стал идеологической основой свободной рыночной экономики. История возникновения его прозаична. Когда в римском форуме разгорелся спор, должны ли граждане Рима платить за пользование общественными туалетами, кто-то из брезгливых и гордых патрициев заявил, что позорно для власти Великого города держать в казне туалетные деньги. Тогда один из трибунов из какой-то дальней провинции, прежде пройдоха и жулик, а ныне богатый и уважаемый человек, произнес иод смех зала, что деньги в общем-то не пахнут. На этом спору был положен конец.

«Деньги не пахнут» - пожалуй самый короткий из существующих мифов. Вместе с тем он обладает всеми характеристиками мифа. Он *воспроизводится* человечеством тысячелетиями. Он уводит деньги *за грань реальности*, делая их тождественными философскому Абсолюту, также не имеющему никаких атрибутов; цвета, запаха, размера. Абсолют, как и деньги в римском мифе, ничему не принадлежит, но все принадлежит ему. Он, как и деньги в Риме, выше морали, религиозных догм и философских истин.

Аналогичным, безатрибутивным образом Абсолют, Единый Универсум, описывали древние китайцы.

Было небытие. Смотришь - не видишь его формы; слушаешь - не слышишь его голоса, трогаешь - не можешь схватить, смотришь вдаль - не видишь его предела. Свободно течет и переливается, как в плавленном котле. Бескрайне, безбрежно. Нельзя ни измерить его, ни расчитать [19].

Подобным безатрибутивным образом, каким в Риме определили деньги, в священных книгах обозначается Бог. Его имя -

непроизносимо. Согласно ветхозаветному преданию, имя Яхве было открыто Богом Моисею на горе Хорив. Когда Моисей, которому Бог явился в неопалимой купине, спрашивает, «как его имя», Бог отвечает «Я есть сущий» (Исх. 3:14). У Бога нет другого имени. Он выше всех определений. Как и деньги в римском мифе. Однако в отличие от невидимого библейского Бога, открывающегося лишь избранным, деньги открыты всем. Если Богу можно лишь молиться, прося благодати, то деньгами можно распоряжаться. Как Бог, они выполняют любые желания. Даже самые изощренные. Они расширяют реальность, давая человеку возможность воплотить в жизнь самые удивительные, странные, безумные фантазии. Если художнику для материализации своих идей нужен холст, камень, папирус или музыкальный инструмент, то человек с деньгами организует не виртуальное пространство на полотне, но реальное пространство собственной жизни.

Придав деньгам универсальный мифологический статус, Рим сам превратился в миф. Он вошел в мифическую историю, записанную в священных христианских книгах. Если в современной европейской культуре древняя Греция воспроизводится в своих мифах, прежде всего в Илиаде и Одиссее, то Рим в своей реальной, феерической, карнавальной, прекрасной и ужасной жизни, по прошествии двух тысячелетий, сам стал мифом. Сцены римской жизни не оставляют воображения поэтов. В частности Иосиф Бродский - один из певцов славных римских времен.

Простимся. До встреч в могиле.
Близится наше время.
Ну, что ж?
Мы не победили.
Мы умрем на арене.
Тем лучше.
Не облысеем
от женщин, от перепоя.
...А небо над Колизеем
такое же голубое,
как над родиной нашей,
которую зря покинул
ради истин,
а также
ради богатства римлян.
Впрочем, нам не обидно.

Разве это обида?
Просто такая, видно,
выпала нам планида...
Близится наше время.
Люди уже расселись.
Мы умрем на арене.
Людям хочется зрелищ.

(Бродский И.А. «Гладиаторы»)

Однако фантазии современных литераторов не сравнятся с фантазиями самих жителей богатейшей империи.

Принциссы, преемники Октавиана, придумывали все новые и новые виды развлечения для парода: привозили в огромных количествах диких и невиданных зверей, и птиц: львы, тигры, слоны, носороги, крокодилы, жирафы, страусы, появлялись в амфитеатрах; их держали в клетках нижнего этажа и сразу в большом количестве выпускали на арену. Против них выходили охотники с оружием или им отдавали на съедение пленных и осужденных: амфитеатр был местом публичной казни.

Или из под земли поднимались внезапно тропические леса, и в них выпускали оленей, кадапов, антилоп; на ветвях появлялись птицы, и народу позволяли за ними охотиться; каналы вдоль арены заполнялись водой, и в них плавали рыбы.

Иногда зрелище принимало неслыханные размеры: вся арена превращалась в глубокое озеро; в него вводили настоящие морские корабли с экипажем обученных рабов и устраивали полную морскую битву с крушением судов и гибелью людей.

В дни праздников и представлений народ как бы считался гостем принцепса. Однажды пять тысяч рабов с зажженными факелами провожали зрителей по домам. За зрелищем следовало какое-нибудь угощение, подарки: то па арену выкладывали куски мяса, то сверху на толпу сыпались тучи птиц, африканских кур, египетских уток и т.д., то в середину бросали огромный гардероб плащей.

Так как в толкотне и драке, которая неизбежно поднималась, вещи рвались на части, то придумали бросать в толпу значки, деревянные шарики. По таким билетикам можно было потом получить мясо, хлеб, одежду, золото, жемчуг, ценные камни, рабов, домашних животных, ручных тигров и львов и даже корабли, дома и земли [20].

Сейчас римскую эпоху в таких же роскошных декорациях можно увидеть на киноэкранах. Последний из этих фильмов -

романтический «Гладиатор» режиссера Ридли Скотта, 2000 г. Рим до сих пор с нами.

До нас дошло несколько историй денег Рима, собранных Михаилом Михайловичем Зоценко в «Голубой книге», в разделе «Деньги».

Римский консул Марк Антоний, после убийства Юлия Цезаря предназначил к смерти триста сенаторов и две тысячи всадников. И, идя но стопам господина Суллы, объявил, что будет платить высокую плату с тем, чтобы объявленных В списках уничтожили в короткий срок.

Цена за голову была назначена поразительно высокая - двадцать пять тысяч динариев. Рабам же, чтоб понимали свое низкое происхождение при убийстве высоких господ, полагалось меньше - тысяча динариев.

Тут страшно представить, что произошло. История говорит, что сыновья убивали своих отцов. Жены отрубали головы спящим мужьям. Должники ловили и убивали на улицах своих кредиторов. Рабы подкарауливали своих хозяев. И все улицы были буквально залиты кровью.

Цена действительно была слишком уж высокая. Мы имеем мнение, что в течении месяца люди перебили бы друг друга, если бы государство продолжало платить [21].

ДЕНЬГИ В ХРИСТИАНСКОЙ МИФОЛОГИИ

В священных книгах христианства осуществлена попытка демифологизации денег. Их не было на момент сотворения мира, не должно их быть и в Царствии небесном. Писание пытается лишить деньги мифической силы, присущей им в поздней античной мифологии. Негативное отношение к деньгам вытекает из общей мифологической идеи христианства о восхождении человека к Богу, о человеческом пути на небо. Визуальный образ этого пути-восхождения, присутствует в Библии в виде «лестницы на небо», увиденной во сне Иаковом, внуком Авраама.

Иаков же вышел из Вирсавии и пошел в Харран, и пришел на одно место, и остался там ночевать, потому что зашло солнце. И взял один Из камней того места, и положил себе изголовьем, и лег на том месте.

И увидел во сне: вот, лестница стоит на земле, а верх ее касается неба; и вот, Ангелы Божий восходят и нисходят по ней. (*Бытие 28:10-12*)

Лестница в небо - путь, выводящий человека за рамки земной реальности. Преумножение денег, их рост погружает его в мир вещей, делая недоступным восхождение. На рост денег наложен запрет, исходящий от Бога.

Если дашь деньги займы бедному из народа моего, то не притесняй его и не налагай на него рост. (*Исход 22:25*)

В рамках христианского мифа «рост» - кабальная зависимость человека от денег. Рост денег преумножает мир вещей, расширяет материальную реальность. В этом контексте в Библии, поми-

мо «лестницы на небо», есть еще один растущий, тянущийся к небесам образ. Это Вавилонская башня - символ человеческой попытки довести земную реальность до неба. Но это уже иной, бесперспективный путь.

На всей земле был один язык и одно наречие.

Двинувшись с востока, они нашли в земле Сennaар равнину и поселились там.

И сказали друг другу: наделаем кирпичей и обожжем огнем. И стали у них кирпичи вместо камней, а земляная смола вместо извести.

И сказали они: построим себе город и башню, высоту до небес, и сделаем себе имя, прежде нежели рассеемся по лицу всей земли.

И сошел Господь посмотреть город и башню, которые строили сыны человеческие.

И сказал Господь: вот, один народ, и один у всех язык; и вот что начали они делать, и не отстанут они от того, что задумали делать; сойдем же и смешаем там язык их, так чтобы один не понимал речи другого.

И рассеял их Господь оттуда по всей земле; и они перестали строить город | и башню]. (*Бытие 11:1-8*)

Вавилонская башня и «лестница в небо» - образы хотя и однонаправленные, но по смыслу диаметрально противоположные. Нельзя не заметить, что образ библейской башни, образ человеческой гордости, растущей экономики - образ архетипический, повторенный в человеческой культуре. На память невольно приходят нью-йоркские башни-близнецы Всемирного торгового центра, уничтоженные исламскими террористами, и смысловая идентификация их судьбы с библейской историей. В исламе, как и в традиционном христианстве, на рост денег наложен запрет.

В Новом Завете, так же как и в Ветхом, земное и небесное, деньги и Бог не соотносятся друг с другом.

Тогда фарисеи пошли и совещались, как бы уловить Его в словах.

И посылают к Нему учеников своих с иродианами, говоря: Учитель! мы знаем, что Ты справедлив, и истинно пути Божию учишь, и не заботишься об угождении кому-либо, ибо не смотришь ни на какое лице; итак скажи нам: как Тебе кажется? позволительно ли давать подать кесарю, ил и нет?

Но Иисус, видя лукавство их, сказал: что искушаете Меня, лицемеры? покажите Мне монету, которою платится подать.

Они принесли Ему динарий.

И говорит им: чье это изображение и надпись?

Говорят Ему: кесаревы. Тогда говорит им: итак отдавайте кесарево кесарю, а Божие Богу,

Услышав это, они удивились и, оставив Его, ушли.

(Евангелие от Матфея 22:15-22)

Но если в Ветхом завете, несмотря на запрет на рост денег, нее же упоминается роскошь и богатство израильских царей, то Новый завет в сравнении с Ветхим - крайне аскетичен. Деньги в ■ем вынужденная, временная необходимость, от которой следует избавляться.

Один богатый юноша спрашивал Иисуса Христа о пути к спасению. Иисус указал ему путь: Иди, продай свое имение и раздай бедным. Юноша отошел с печалью, Иисус сказал ученикам: Легче верблюду войти в игольное ушко, чем богатому войти в царство Божие.

(Евангелие от Матфея 19:16-24)

Изгнание Иисусом торговцев из храма - акт глубоко символический. В Храме недопустима коммерция.

Приближалась Пасха Иудейская, и Иисус пришел в Иерусалим и нашел, что в храме продавали волов, овец и голубей, и сидели меновщики денег.

И, сделав бич из веревок, выгнал из храма всех, также и овец и воров; и деньги у меновщиков рассыпал, а столы их опрокинул. И сказал продающим голубей: возьмите это отсюда и дом Отца Моего не делайте домом торговли. *(Евангелие от Иоанна 2:13-16)*

В контексте мифологического перехода в иной мир трактуется в Новом завете π тема жертвований. Благостен не тот, кто дал больше, а тот, у кого осталось меньше.

И сел Иисус против сокровищницы и смотрел, как народ кладет деньги в сокровищницу. Многие богатые клали много.

Пришедши же одна бедная вдова положила две лепты, что составляет кодрант. Подозвав учеников своих, Иисус сказал им истинно говорю вам, что :i i а бед] ш) вдова положила больше всех, клавших в сокровищницу, ибо все клали от избытка своего, а она от скудости своей положила нес, что имела, все пропитание свое. *(Евангелие от Марка 12:41-44)*

Силу Духа Святого нельзя купить за деньги.

Так Филипп пришел в город Самаринский и проповедывал им Христа.

И [арод единодушно внимал тому, что говорил Филипп, слыша и видя, какие он творил чудеса. Ибо нечистые духи из многих, одержимых ими, выходили с великим воплем, а многие расслабленные и хромые исцелялись. И была радость великая в том городе.

Находился же в городе некоторый муж, именем Симон, который перед тем волхвовал и изумлял народ Самаринский, выдавая себя за кого-то великого. Ему внимали все, от малого до большого, говоря: сей есть великая сила Божия. А внимали ему потому, что он немало время изумлял их волхвованиями.

Но, когда поверили Филиппу, благовествующему о Царствии Божием и о имени Иисуса Христа, то крестились и мужчины и женщины.

Уверовал и сам Симон и, крестившись, не отходил от Филиппа; и, видя совершающиеся великие силы и знамения, изумлялся.

Находившиеся в Иерусалиме Апостолы, услышав, что Самаряне приняли слово Божие, послали к ним Петра и Иоанна, которые, прийдя, помолились о них, чтобы они приняли Духа Святаго.

Ибо Он не сходил еще ни на одного из них, а только были они крещены во имя Господа Иисуса.

Тогда возложили руки на них, и они приняли Духа Святаго.

Симон же, увидев, что через возложение рук Апостольских подается Дух Святой, принес им деньги, говоря: дайте и мне власть сию, чтобы тот, на кого я возложу руки, получал Духа Святаго.

Но Петр сказал ему: серебро твое да будет в погибель с тобою, потому что ты помыслил дар Божий получить за деньги.

(Деяния апостолов 8:5-20)

Наконец за предательство Христа было также заплачено деньгами.

Приближался праздник опресноков, называемый Пасхою, и искали первосвященники и книжники, как бы погубить Его, потому что боялись парода.

Вошел же сатана в Иуду, прозванного Искариотом, одного из числа двенадцати, и он пошел, и говорил с первосвященниками и начальниками, как Его предать им.

Они обрадовались и согласились дать ему денег; ион обещал, и искал удобного времени, чтобы предать Его им не при народе.

(Евангелие от Луки 22:1-6)

Предательство - обмен ирреальной идеи на реальные деньги.

ДЕНЬГИ В ИСТОРИЧЕСКОЙ ПЕРСПЕКТИВЕ

История взаимоотношений человека и денег похожа на движение маятника, раскачивающегося между двумя полюсами - вожделием и презрением. Тысячелетиями, со времен возникновения первых цивилизаций Месопотамии и до падения Римской империи маятник человеческого отношения находился на полюсе поклонения деньгам. Впервые качнули его в другую сторону ранние христиане.

Церковь хотела видеть в деньгах лишь безликое средство платежа и обмена. Византийский святой Григорий Палама в XIV веке писал о деньгах:

Из нужд телесных одни мы удовлетворяем собственными средствами, а другие с помощью других, со своей стороны оплачивая им услугами. Потому что один и тот же не может быть ученым и земледельцем, портным, ткачом, строителем, сапожником, врачом и сведущим в каждом из других искусств. И так как каждый в одиночку не может от себя удовлетворить все свои потребности, а во всем подобном каждый непременно имеет нужду, то изобретено посредство, деньги, посредством которых с выгодой для жизни и излишек опоражняется и недостаток восполняется. И таким взаимным общением всех нас устраивается жизнь паша, от этого возникают поселения и государства, и человек есть животное общительное [22].

Ранние христиане времен Римской империи непреклонно следовали Писанию и буквально повторяли образ жизни общины Учителя и апостолов.

У множества же уверовавших было одно сердце поднадута; и НИКТО ничего из имени своего не называл своим, но все у них было общее.

Апостолы же с великою силою свидетельствовали о воскресении Господа Иисуса Христа; и великая благодать была на всех их.

И [е было между ними никого нуждающегося; ибо все, которые владели землями или ломанами, продавая их, приносили пену проданного и полагали к ногам Апостолов; и каждому давалось, в чем кто имел нужду.

Так Иосия, прозванный от Апостолов Варнавою, что значит - сын утешения, левит, родом Кипрянин, у которого была своя земля, продав ее, принес деньги и положил к ногам Апостолов.

(Деяния апостолов 4:32-37)

Святым делом считалось у ранних христиан выкуп раба. Архиепископ Киприан учил: «В плененных братьях вы должны видеть Христа и выкупать Того, Кто нас выкупил от смерти, вы должны вырывать из рук варваров Того, Кто нас вырвал из рук дьявола» [23].

Несмотря на жестокие репрессии со стороны римских властей, христианство выстояло, выжило и распространилось по всей империи. В IV в. император Константин принимает христианство, а затем император Феодосий начинает уничтожение всех иных религий, сделав христианство единственной официальной религией Рима. Наследовав Римскую империю, церковь Христа получила вместе с ней и все имперские пороки. Из нищей общины она превратилась в богатейшую организацию.

После завоевания и разграбления Рима германскими племенами церковь в Европе вновь влачила нищенское существование, но, подобно птице Феникс, восстала из пепла и, обратив в свою веру варваров, иконой и распятием объединила Европу.

Отмена запрета на *рост* денег - получение прибыли произошла в XVI веке и была связана с началом Реформации, изменившей не только обрядовую сторону христианства, но и глубинные, мифологические основы вероучения. Внешним поводом для Реформации послужили деньги. Начал Реформацию немецкий священник и богослов Мартин Лютер.

С XI века католическая церковь начала сбор средств для ведения крестовых походов и строительства крупных храмов. Обычных пожертвований на это не хватало. Церковь стала продавать индульгенции - отпущение грехов за деньги.

В 1517 г. в Германии проходила очередная кампания по распространению индульгенций. Римскому Папе Льву X требова-

лись деньги на постройку в Риме храма святого Петра. Часть необходимой суммы была занята у аугсбургских банкиров Фуггеров. поэтому к продавцам индульгенций были приставлены приказчики из банкирского дома, уполномоченные брать половину сбора себе.

Для продажи Божьей благодати множество агитаторов были разосланы по всей Европе. Они разъезжали в дорогих экипажах в сопровождении охраны и многочисленной прислуга. Подъезжая к какому-нибудь городу, они посылали известить городской магистрат, что «приближается милосердие Божие и благодать святого Отца». Тогда весь город приходил в движение; все сословия, монахи, городской совет, бюргеры, ремесленные цеха, мужчины, женщины, старый и малый, со свечами в руках, под звон колоколов спешили встретить приближающуюся святыню. После встречи процессия направлялась в соборную церковь. Впереди несли на бархатной подушке папскую буллу, за ней с деревянным крестом в руке шел главный агитатор. В церкви их снова встречали музыкой и пением. Затем крест утверждали на алтаре, агитатор выходил на кафедру и в пышной речи представлял чудесные свойства индульгенций, чем возбуждал усердие к приобретению этого драгоценного дара. Перечисляя все достоинства своего товара, продавцы взывали к слушателям, обращались к их страстям, старались подействовать на них страхом и обещаниями и наконец приступали к самой продаже.

Индульгенции различались на большие и малые. Большая индульгенция, или полное отпущение, простиралась на все грехи и давалась, кроме денежного взноса, при условии исповеди. Малые индульгенции давали право на искупление душ умерших из чистилища. Они давались лишь за деньги. Рекламная кампания Иоанна Тецеля, проводившего акцию в Саксонии, звучала так: «Как только монета зазвенит на дне кружки, душа выпрыгнет из чистилища» [24]. (Чистилище - промежуточное место между раем и адом, где души умерших не попавших сразу на небеса, горят в очищающем огне, покуда их грехи будут искуплены. Наиболее живописную картину чистилища дал Данте Алигьери в «Божественной комедии». Согласно Данте, чистилище находится на земле, в центре океана Южного полушария. Оно высится над водой огромной горой с пропастью внутри, образовавшейся при низвержении Люцифера с неба в преисподнюю. В чистилище семь кругов, в каждом из которых с чела грешника смывается печать одного из семи смертных грехов. Достигнув

вершины горы, души возносятся на небеса. Впоследствии у протестантов чистилище было исключено из церковной доктрины).

Смотря по виду покупателей, по их достоинству и достатку, агитатор назначал различную цену за свой товар. Высшие особы - короли, князья, архиепископы платили по двадцать пять дукатов, бароны и аббаты - по десять, остальные отделялись шестью дукатами, а иногда и меньшей суммой, смотря по состоянию. Кроме того, была особенная такса за отдельные грехи. Стоило только назвать свой грех, чтобы тотчас услышать, сколько он стоит. Убийство ценилось в восемь дукатов, святотатство и клятвopеступление - в девять, многоженство - в шесть и т.д.

Один из немногих священников, выступивших против искупления грехов за деньги, был профессор Виттенбергского университета, богослов Мартин Лютер.

Узнав о протестах Лютера, взбешенный Тецель приказал на площади Ютерброка развести костер, в напоминание еретику Лютеру о священной инквизиции. Лютер ответил на это проповедью с церковной кафедры: «Пусть бранят меня за это еретиком те, которые чувствуют, что такая истина повредит их я пи псу или карману; подобные толки мало занимают меня, потому что они распускаются темными людьми, которые Библии никогда и не нюхали, учения христианского никогда не разумели и существуют лишь несколькими обрывочными и бессвязными мнениями. Я молю Бога, чтобы он вразумил их в истинный смысл» [25].

Тецель принял вызов Лютера. Он вызвал его во Франфуртс-Кёниг университет, чтобы там лицом к лицу померяться аргументами. Лютер отказался, но пригласил Тецеля к себе в Виттенберг. Тецель отверг это предложение. Тогда во Фрафуртском университете прошел заочный диспут, без участия Лютера. В присутствии трехсот монахов из близлежащих монастырей доводы Лютера против индульгенций были рассмотрены, отвергнуты, а сам он обличен как еретик. После этого монах Тецель, торжественно швырнул в костер тезисы проповеди Лютера. Тогда в Виттенберге студентами Лютера были сожжены на костре тезисы Тецеля.

Вскоре протесты Лютера дошли до Рима. Высшие церковные власти были взбешены своеволием немецкого священника. Его, судя по всему, ожидала судьба другого реформатора церкви и противника индульгенций - Яна Гуса, сожженного в 1415 году по обвинению в ереси. Однако в результате помощи Саксонского курфюрста Фридриха Мудрого Лютера удалось спасти. Так

началась его долгая борьба с Римом. В результате активной миссионерской работы большая часть северной Германии за десять лет обратилась в лютеранство. Успех этот в значительной степени был обусловлен мощной пропагандистской кампанией, которая в такой форме не повторялась более никогда. Основными ее орудиями были трактат и карикатура. Количество брошюр, напечатанных в Германии за четыре года - с 1521 по 1524 год, превосходит объем литературы, изданной в течение любых других четырех лет германской истории вплоть до настоящего времени. Среди авторов на первом месте был сам Лютер. Количество написанных им на родном языке трудов исчисляется сотнями. Но в этом ему содействовало множество людей, а печатники, издававшие его в высшей степени полемические материалы, были воистину мужественными людьми, рисковавшими как своим благополучием, так и своей жизнью. Католики, конечно, отвечали тем же, но в несравненно меньшем объеме.

Долгая религиозная борьба сторонников Лютера с Римом на этот раз оказалась успешной. После нескольких народных восстаний в Германии была основана новая, независимая протестантская церковь. Она изменила мифологию веры и создала у своих последователей совершенно иное, чем прежде, отношение к деньгам и материальным ценностям. Парадоксальным образом стремление Лютера изгнать «торговцев из храма» привело к снятию с денег опалы, наложенных на них в Новом завете. В протестантизме зародился дух капитализма. Британский историк религии Кристофер Хилл так определяет различия между католическим и протестантским отношением к деньгам: «Удачливые средневековые католические деловые люди умирали с чувством вины и оставляли свои деньги церкви, которая распоряжалась ими непродуктивно. Удачливые протестантские деловые люди более не стыдились своей продуктивной деятельности при жизни, а после смерти оставляли свои деньги другим, чтобы помочь им пойти по своим стопам» [26].

Это новое, капиталистическое отношение к деньгам, естественным образом вытекало из идей новой веры. Отвергая возможность покупки Божьей благодати за деньги, протестанты, стараясь быть последовательными, пошли гораздо дальше. Они утверждали, что спасение души вообще ничем купить нельзя: ни молитвами, ни благими поступками, ни монашеской аскезой. Вопрос о спасении решался в их учении уже не человеком, но Богом. Любые попытки что-то выкупить у Бога - бессмыслен-

ны. Божье решение о посмертной судьбе человека в протестантизме считалось принятым уже при его жизни. Однако самому человеку об этом решении знать не дано. Он узнает о нем лишь после смерти. Единственным условием, которое необходимо, чтобы иметь теоретическую возможность спасения, является вера. Спасены могут быть только верующие. И если Лютер утверждал, что человек может быть спасен Богом независимо от его грехов, то другой основоположник протестантизма - Кальвин говорил, что человек может получить спасение независимо от его заслуг.

Дальше протестантский патриарх Кальвин развил идею о предопределении. Он писал, что превратности земной жизни - великая тайна. Кто-то рождается нищим, кто-то в богатом. Кто-то красив и здоров, кто-то болен и уродлив. Кто-то умирает во цвете лет, кто-то теряет своих близких, сталкивается с предательством, доносом, несправедливым судебным решением. Все это необъяснимо. И не надо задавать Богу вопросов. Бог не ответит. Он стоит выше человеческих проблем. Человеку не дано его понять. Человеку не дано его увидеть. Человек слеп от рождения.

За год до смерти, в 1545 году Мартин Лютер описал свои личные переживания, которые привели его к реформаторским идеям. Причиной Реформации были не только папские индульгенции, но иное ощущение веры, иное ощущение мифа: «Я твердо хотел понять (апостола) Павла в его Послании к Римлянам. Но мешали мне в этом не только холодные ноги (имеется ввиду замерзшие ноги Лютера в холодной монашеской келье), сколько одна фраза в первой главе: «В нем открывается правда Божия...» (Рим. 1:17). Я ненавидел эти слова - «правда Божия», которые я был научен понимать как правду, согласно которой Бог праведен и карает неправедных.

Хотя я жил невинной жизнью монаха, я чувствовал себя грешником с совестью нечистой перед Богом. Я не мог также поверить, что угодил ему своими трудами. Я был далек от любви к этому праведному Богу, который карает грешников. На самом деле я ненавидел Его... Я отчаянно хотел знать, что имел в виду Павел в своем Послании» [27].

После долгих и тяжелых раздумий над Писанием Лютер понял, что слова «правда Божья» - это «пассивная праведность» человека. Все в руках Божьих, человек не в силах ничего изменить.

«Пассивная праведность» кардинально изменила направленность новой религии. Она лишила человека религиозного «пути».

Человеку больше не нужно было своей праведной жизнью восходить к Богу, к чему призывали представители «старого» христианства, указуя на библейский образ Моисея, восходящего к Богу на горе Синай.

И сказал Господь Моисею: вытети себе две скрижали каменные, подобные прежним, (и изойди ко Мне на гору,) и Я напишу па сих скрижалях слова, какие были на прежних скрижалях, которые ты разбил; и будь готов к утру, и взойди утром на гору Синай, и предстань предо Мною там на вершине горы; по никто не должен восходить с тобою, и никто не должен показываться на всей горе; даже скот, мелкий и крупный, не должен пастись близ горы сей.

И вытесал Моисей две скрижали каменные, подобные прежним, и, встав рано поутру, взшел на гору Синай, как повелел ему Господь; и взял в руки свои две скрижали каменные. (*Исход 34:1-4*)

В новой вере Бог теперь сам снисходил к человеку. Развивая вероучение протестантизма, соратник Лютера, Иоанн Кальвин писал, что многие люди с трудом воспринимают сложные идеи и концепции, что вынуждает ораторов для убеждения использовать простые (фимеры и аналогии. Так в своем *снисхождении* поступает и Бог. Он опускается до уровня человека. Он начинает говорить его языком, используя его лексические обороты. Это позволяет ему открыться не кучке избранных, а широкому кругу людей.

Однако «пассивная праведность» и *снисхождение* Бога до уровня человека, вместо восхождения человека к Богу, лишило религиозную мифологию двух важнейших условий существования мифа. Она лишила жизнь верующего христианина мифологической *сюжетности* - необходимости конкретных человеческих действий, поступков, соотносящихся с сюжетом Писания, лишила человека ощущения строго прописанного пути. И она лишила христианский миф специфической, ранее присущей ему *эстетики*.

Протестантизм отказался от храмовой архитектуры. Новый храм стал лишь молебельным домом.

В «старой религии» храм строился как модель замкнутой метафизической вселенной. Росписи стен изображали не просто сцены Святого Писания, но последовательно воспроизводили всю мифологическую историю человечества от Сотворения мира до Страшного суда. Попадая в храм, человек оказывался перед лицом вечности и своими глазами видел Путь. В новой религии

у него больше не было Пути. В молельном ломе перед его глазами были лишь пустые степы и отштукатуренный потолок.

В «новой церкви» исчезли иконы. Исчезли бесплотные, глядящие из другого мира, отрешенные, благодетельные лица святых и Спасителя. Вместо иконы - чудесного окна в иное пространство, человек видел перед собой обычное окно.

В «новой церкви» замолчал орган. Величественная музыка ревностного протестанта Иогана Себастьяна Баха звучит нынче в концертных залах и католических церквях. В протестантских молельных домах церковная самодеятельность исполняет песни собственного сочинения про распятого и воскресшего Бога.

В «новой церкви» священник лишился своих прежних ритуальных одежд, подчеркивающих принадлежность к мифологическому действу, и предстал перед прихожанами в гражданском костюме с галстуком. Он больше не был представителем Бога на земле, но лишь обычным человеком.

Рождение капитализма в недрах протестантизма обусловлено во **МНОГОМ** изменением религиозного мифа. В протестантизме человек оказался предоставленным сам себе. Он стал свободен от единого религиозного эстетического канона. Он больше не был связан многими запретами и указаниями, касавшимися его земной жизни, в частности запрета наросте денег. В протестантизме религия лишилась собственного визуального образа как альтернативы обыденной реальности. Очень ярко, важность этого образа характеризует предание о принятии христианства на Руси.

Когда русский князь Владимир решил отказаться от язычества и принять веру в единого Бога, явились к нему послы от болгар-магометан, от евреев хазарских, немцы от Папы Римского и философ грек из Константинополя. Все убеждали князя принять их веру. Умно и красиво говорили послы, и князь был в растерянности и не знал, кому отдать предпочтение. Послал он тогда своих людей взглянуть, как служат Богу разные народы. Уехали посланники, долго их не было. Когда же возвратились они назад и стали рассказывать о том, что увидели, больше всех поразили князя слова послов из Константинополя. Русские послы рассказали, что вошедши в православный храм, словно вознеслись с земли на Небо. Никогда не видели они такой красоты и были уверены, что именно здесь обитает Истинный Бог и только ему они и будут молиться. Князь Владимир был поражен рассказом послов и Русь приняла византийское христианство. А турки-мусульмане, в XV в. захватившие Константинополь, все мечети в

переименованном городе Стамбуле стали строить по подобию) главного христианского византийского храма святой Софии, поразившего пол тысячелетия назад послов русского князя.

XVI в. - переломное время смены коллективного мифа европейской цивилизации. Протестантизм - одно из его проявлений. Параллельно возникновению новой религии в Европе начался Ренессанс - Возрождение античности в культуре, капиталистические преобразования в экономике и великие географические открытия. Архаическая античная мифология, казалось бы, навечно погребенная под развалинами Эллады и Римской империи и вытравлен пая аскетизмом раннего средневекового христианства, возвращалась вновь.

Вот как описывает начало новой эпохи историк Н.П. Кудрявцев:

И вдруг в самую среду такого запустения, такого оцепенения жизни брошен был целый новый мир понятий, идей, образов. Для фантазии открылся целый цикл высокохудожественной поэзии, в высшей степени способной не только воспитать, образовать эстетический вкус, но и удовлетворять его потребностям; для ума любознательного - целый никл науки, также совершавшей свое движение и заключающей в себе важнейшие философские вопросы, и, сверх того, полная история Спарты. Афин, Рима, всей древности, не в сухих, отрывистых известиях летописцев средних веков, но в живых образах, часто исполненных художественного совершенства, и со свободным древним созерцанием относительно сущности и форм различных политических обществ. Умственный горизонт человека, которому был открыт этот мир прошлой жизни, прошлой мыс. in, вдруг расширился едва ли не более, чем столько расширился горизонт мореплавателя с открытием Америки и пути в Восточную Индию.

И далее:

Воодушевление очень понятное, особенно в Италии. Не менее понятна, впрочем, и та жадность, та горячность, с которой гуманистическое направление, т.е. не только один Платон, но весь этот литературный античный мир встречен и воспринят был в Германии. На первый раз, может быть, нельзя было сказать - весь древний литературный мир, потому что он только возникал из забвения, знакомство с ним только что начиналось. Но начинавшееся новое направление не знало никаких ограничений, оно открывало путь ко всему древнему миру, его поэзии, его истории, его созерцанию [28].

Действительно, мир средневекового человека неизмеримо расширился не только во времени, уходя в глубь веков (не как в постархаической мифологии - вперед в будущее, но как в античной архаике - назад в прошлое), расширился мир и пространственно, географически. Как в древние времена море манило легендарных греков, так спустя два тысячелетия оно стало звать испанцев и португальцев. В конце XV в. португальские корабли уже достигли южной оконечности Африки, и Борталомью Диаш открыл мыс Доброй Надежды. Затем Васка да Гама с помощью арабского лоцмана, обогнув Африку, достиг Индии, а Христофор Колумб, пытаясь добраться до Индии иным путем, плывя на запад по Атлантическому океану, в 1492 г. открывает Америку. Спустя тридцать лет Фернанд Магелан осуществляет первое кругосветное плавание, ставшее практическим свидетельством шарообразности Земли.

Человек эпохи Возрождения был больше не похож на аскетичного, самоуглубленного бродягу времен раннего христианства, ожидавшего со дня на день Страшного суда. Человек эпохи Возрождения стал олицетворением античных героев, покоряющих неведомые пространства и неустанно раздвигающего их границы. Он во многом стал походить на героя *архаического мифа*. Он больше не ждал конца света. Он стал не монахом, а воином и торговцем. Он жил реальностью. Как и в древние времена, он оказался в начале своей истории. Персонаж же прежнего, *постархаического мифа* стал казаться «человеку эпохи Возрождения» сентиментальным романтиком, как, например, рыцарь Печального образа, идальго Дон Кихот Ламанчский, описанный Сервантесом в начале XVI в.

Тут глазам их открылось не то тридцать, не то сорок ветряных мельниц, стоявших среди поля, и как скоро увидел их Дон Кихот, то обратился к своему оруженосцу с такими словами:

- Судьба руководит нами как нельзя лучше. Посмотри, друг Саicho Панса: вон там виднеются тридцать, если не больше, чудовищных великанов, - я намерен вступить с ними в бой и перебить их всех до единого, трофеи же, которые нам достанутся, явятся основой нашего благосостояния. Это война справедливая: стереть дурное семя с лица земли - значит верой и правдой послужить богу.

- Где вы видите великанов? - спросил Санчо Панса.

- Да вон они, с громадными руками, - отвечал его господин.

У некоторых из них длина рук достигает почти двух миль.

- Помилуйте, сеньор, возразил Санчо, то, что там виднеется, вовсе не великаны, а ветряные мельницы; то же, что вы принимаете за их руки, - это крылья: они кружатся от ветра и приводят в движение мельничные жернова.

- Сейчас видно неопытного искателя приключений, - заметил Дон Кихот, - это великаны. И если ты боишься, то отъезжай в сторону и помолись, а я тем временем вступлю с ними в жестокий и неравный бой.

С последним словом, не внемля голосу Санчо, который предупредил его, что не с великанами едет он сражаться, а, вне всякого сомнения, с ветряными мельницами, Дон Кихот дал Росинанту шпоры. Он был совершенно уверен, что это великаны, а потому, не обращая внимания па крики оруженосца и не видя, что перед ним, хотя находился совсем близко от мельниц, громко восклицал: - Стойте, трусливые и Подлые твари! Ведь на вас нападает только один рыцарь.

В это время подул легкий ветерок, и, заметив, что огромные крылья мельниц начинают кружиться, Дон Кихот воскликнул:

- Машите, машите руками! Если б у вас их было больше, чем у великана Бриарея, и тогда пришлось бы вам поплатиться! [29].

Человек эпохи Возрождения больше не видел смысла в бескорыстном самопожертвовании романтиков раннего христианства. В конце их пути он чувствовал тупик. Дон Кихот не вознесся. Он не нашел свою Дульсинею. Её не существует в этом мире. Или ей просто все равно.

Когда же они въезжали в село, то, но словам Сиды Ахмета, Дон Кихот видел, что возле гумна ссорятся двое мальчишек, из коих один крикнул другому: Зря силы тратишь, Перикильо, - больше ты ее никогда в жизни не увидишь!

Тут Дон Кихот сказал Санчо:

- Ты обратил внимание, друг мой, что сказал мальчишка: Больше ты ее никогда в жизни не увидишь?

- Ну и что ж такого? - возразил Санчо. - Мало ли что скажет мальчишка!

- Как что ж такого? - воскликнул Дон Кихот. - Разве ты не понимаешь, что если применить эти слова ко мне, то выйдет, что мне не видать больше Дульсинеи?

Санчо только хотел было ему ответить, как вдруг увидел, что по полю бежит заяц, гонимый множеством охотников и борзых собак, и вот этот самый заяц от испуга юркнул и забился под брюхо к серому. Санчо поймал его голыми руками и преподнес Дон Кихоту, но Дон

Кихот сказал: - *Malum signum! Malum signum!* Заяц бежит, за ним гонятся борзые, не увижу я Дульсинею! [30].

Сервантес оказался пророком. Он написал миф, тиражируемый уже пять столетий. Миф о смерти прекрасного, доброго, сентиментального мифа и начале иной истории - меркантильной и рациональной, где святость заменяет хитрость, а идею - деньги. Впрочем, Сервантес без сожаления расстается со своим героем.

Для меня одного родился Дон Кихот, а я родился для него; ему суждено было действовать, мне описывать; мы с ним составляем чрезвычайно дружную пару - назло и на зависть тому лживому тордесильясскому писателю (4), который отважился (а может статься, отважится и в дальнейшем) грубым спойм и плохо заостренным страусовым пером описать подвиги доблестного моего рыцаря, ибо этот труд ему не по плечу и не его окоченевшего ума это дело; π сети тебе доведется с ним встретиться, то скажи ему, чтобы он не ворошил в гробу усталые и уже истлевшие кости Дон Кихота и не смел, нарушая все нравы смерти, перетаскивать их в Старую Кастилию (5). не смел разрывать его могилу, в которой Дон Кихот воистину и вправду лежит, вытянувшись во весь рост, ибо уже не способен совершить третий выезд и новый поход; а дабы осмеять бесконечные походы бесчисленных странствующих рыцарей, довольно, мол. первых двух его выездов, которые доставили удовольствие и поправились всем, до кого только дошли о них сведения, будь то соотечественники наши или же чужестранцы. Подав сей благой совет недоброжелателю твоему, ты исполнишь христианский свой долг, я же буду счастлив и горд тем, что первый наслаждался в полной мере, как того желал, плодами трудов своих, ибо у меня иного желания и не было, кроме того, чтобы внушить ЛЮДМ отвращение к вымышленным и нелепым историям, описываемым в рыцарских романах; и вот, благодаря тому что в моей истории рассказано о подлинных деяниях Дон Кихота, романы эти уже пошатнулись и, вне всякого сомнения, скоро падут окончательно. Vale.

4. Лживый тордесильясский писателя - автор подложного «Дон Кихота».

5. ...перетаскивать их в Старую Кастилию... - В (шпале подложной част «Дон Кихота» дается обещание рассказать о приключениях Дон Кихота в Старой Кастилии [31].

В этой новой истории, начавшейся со смертью романтического мифа, мир больше не расширяется по вертикали в сторону

мистических небес. Рожденный в нем капитализм расширяет его ПО горизон ia.ni. все более и более уходя в обилие вещей.

Исторически идея связи новой, демифологизированной религии протестантизма и европейского капитализма принадлежит социологу Макс Веберу. В 1905 г. в Германии вышла его книга <• Протестантская этика и дух капитализма».

В этой работе М. Вебер проводит детальный анализ статистических данных, отражающих распределение протестантов и католиков в различных социальных слоях. На основании исследований, проведенных в Германии, Австрии и Голландии, Вебер приходит к выводу, что протестанты преобладают среди владельцев капитала, предпринимателей и высших слоев квалифицированных рабочих.

Также совершенно отчетливыми оказались различия в образовании исследуемых групп. Так, если среди католиков преобладали люди с гуманитарным образованием, то среди протестантов, готовящихся, по мнению Вебера, к буржуазному образу жизни, было больше людей с техническим образованием.

Дальше Вебер задается вопросом, с чем связано столь выраженное определение социального статуса во взаимосвязи с религией? Несмотря на то, что действительно существуют объективно-исторические причины преобладания протестантов среди наиболее обеспеченных слоев населения, Вебер все же склоняется к мнению, что причину различного поведения следует искать в «устойчивом внутреннем своеобразии», а не только в историко-политическом положении.

Это «устойчивое внутреннее своеобразие» есть не что иное, как принадлежность различных религиозных групп к различным подсознательным, архетипическим мифологическим системам. Протестанты - «люди реальности» осваивающие материальное пространство собственной жизни и приумножающие количество денег и вещей. Это люди во многом архаической мифологии.

Католики - люди, принадлежащие к постархаической мифологии, люди идеи, гораздо меньше привязанные к экономическим реалиям и не «умножающие» вещи.

В своей работе Вебер часто ссылается на Бенджамина Франклина, являющегося пропагандистом протестантской философии скупости. В его понимании, идеальный человек - это человек, «долг которого рассматривать приумножение своего капитала, как самоцель».

Углубляясь в историю «капиталистического духа», Вебер обнаруживает все присущие ему черты уже в древнем Китае, Индии, Вавилоне. Правда древним эпохам не хватало, по мнению Вебера, именно духа современного западного капитализма. На Востоке в древности уже были производство, торговля, жажда к наживе, деление общества на классы, но не было нацеленности на рациональную организованность труда. Эта рациональность сводится не только к использованию науки, машинного производства, бухгалтерского учета, строгих и однозначных юридических законов. Она скрывается гораздо глубже. Она лежит в области человеческой психологии. Чтобы построить капиталистическое общество западного типа, свободный человек должен принять свободное решение посвятить капиталистическому производству всю свою жизнь. Именно внутреннее стремление производства, созидания, а не потребления рождает капиталистический дух. Человек по своему свободному выбору должен стать частью огромной, сложной, разветвленной экономической системы. В его жизни должна появиться определенная специализация, градация, делающая его профессиональным работником, специалистом, участником всеобщего, гигантского, во многом машинообразного процесса. Его труд в определенном смысле должен стать его религией, заменив ему множество радостей и ценностей жизни, известных «древнему» человеку, но уже не ведомых человеку современного капиталистического общества. Этого нового, капиталистического, человека ведут в его жизни и деятельности уже не интуиция и не прозрения древнего мистического созерцателя, но трезвый расчет и объективная оценка реальности. Тот, кто желает созерцать, заявляет Вебер, пускай отправляется в кино. В капиталистическом обществе созерцателям не место. Человек западного общества иной, нежели человек «восточный» или же «человек древний». Он не хуже, не лучше, он просто другой. Потому и общество на Западе иное, чем на Востоке.

Рассматривая личность идеального протестанта-предпринимателя, Макс Вебер пишет, что этому человеку «чужды показная роскошь, расточительство и упоение властью, ему присущ аскетический образ жизни, сдержанность и скромность» [32]. Этому человеку не нужно ничего, кроме денег. Вебер приводит слова Бенджамина Франклина о том, что деньги нужно не тратить, а приумножать. Растущие деньги являются для него иррациональной, а потому главной ценностью его жизни. Он любит их, как это не покажется парадоксальным, - бескорыстно. Он

ничего от них не хочет. Ему нужны деньги ради денег. Расхожая фраза «бескорыстная любовь к деньгам» сама содержит в себе миф. Подобная любовь к деньгам сродни религиозному чувству. Истинный христианин тоже любит Бога бескорыстно, как скупой любит деньги. Скупость - иррациональное чувство. Еще древние греки, почувствовав «опасность» трансформации человеческого сознания накоплением денег (pleonexia), видели в ней своеобразный психический недуг (aphrosyne), который подобен безысходному року [33].

Скупость самодостаточна. Скупой не променяет деньги ни на какие жизненные блага. В обладании ими он находит эстетическое удовольствие. Деньги превращаются в высшую, ирреальную, самодостаточную идею. Скупой похож на беззаветного рыцаря времен раннего христианства. Правда, его нельзя сравнить с бескорыстным рыцарем Печального образа Дон Кихотом. Это другой рыцарь - Скупой рыцарь Александра Сергеевича Пушкина:

Сцена 2

подвал

Барон:

Как молодой повеса ждет свиданья
С какой-нибудь развратницей лукавой
Иль дурой, им обманутой, так я,
Весь день минуты ждал, когда сойду
В подвал мой тайный, к верным сундукам.
Счастливым день! Могу сегодня я
В шестой сундук (в сундук еще не полный)
Горсть золота накопленного всыпать.
Не много, кажется, но понемногу
Сокровища растут...

И далее:

О, если б мог от взоров недостойных
Я скрыть подвал! о, если б из могилы
Прийти я мог, сторожевою тенью
Сидеть на сундуке и от живых
Сокровища мои хранить, как ныне!..

Если в христианстве Бог невидим и недосягаем, так же как недосягаема для Дон Кихота дама его сердца Дульсинея Тобос-

екая, то деньги реальны и доступны. Они звенят монетами и шелестят купюрами. Они материальны, их можно взять в руки. Они не только идея - они вещь. В этом контексте «древний» и «современный» предприниматель, в классификации Вебера, отличаются друг от друга так же, как торговец отличается от монаха. Однако постарханческий христианский миф для «нового» монаха удивительным образом переродился, и бесплотный Бог обрел материальную реальность денежного Идола. Идол начал расти; он стал умножаться торговлей и банковскими операциями, создал экономику и погрузил человека в бесконечно растущий мир вещей. Маятник человеческого отношения к деньгам, как к мифологическому символу, в период раннего христианства в течение десяти веков находившийся на полюсе презрения, начиная с эпохи Возрождения и протестантизма, вновь качнулся и остановился на полюсе вожделения. Вернуть его назад, а заодно и избавить человечество от денежной зависимости попытался Карл Маркс. Его работы, по прошествии полутора столетий со времени их опубликования и полутора десятилетий со времени краха предложенной им экономической системы, до сих пор оцениваются неоднозначно. Многими философами Маркс занесен в список величайших мыслителей человечества. Английский историк экономической науки М. Блауг писал об основоположнике научного коммунизма: «Маркс подвергался переоценке, пересматривался, опровергался, его хоронили тысячекратно, но он сопротивляется всякий раз, когда его пытаются отослать в интеллектуальное прошлое. Хорошо это или плохо, но его идеи стали составной частью того мира представлений, в рамках которого мы все мыслим» [34].

Основная идея его учения состоит в том, что Маркс, по его же выражению, нашел основную тайну капиталистического производства. Он проследил в своих работах историю превращения феодализма в капитализм, как историю первоначального накопления капитала, создавшего буржуазию - класс, монополизировавший собственность на средства производства. Ключ к пониманию капиталистической системы, по мнению Маркса, состоит в том, что обмен услугами между капиталом и трудом является неравным обменом. Принципиально то, что капиталист эксплуатирует рабочих, которые должны работать больше, чем требуется для простого возмещения стоимости их жизни - пищи, одежды, жилища для них и их семей. Маркс считал, что подобная система хозяйствования не может существовать бесконечно. Она

нутренние противоречива, ведет к глобальным экономическим изисам и обречена на крах. Этот вывод казался Марксу оче-НДНМ и единственно верным. Он считал, что если в развитых трапах производство НОСИГ общественный характер и В нем принимает участие подавляющее большинство населения страны, то средства труда (производственные мощности - заводы, фаб-икп) должны принадлежать всем. В этом случае целью произ-рства становится не получение прибыли узкой кучкой соб-веипков, а обеспечение жизненных потребностей трудящих-я. По мнению Маркса, подобное перераспределение собствен-ное тл и перевод производства на плановую основу снимут проти-воречья капиталистической экономики - конкурентную борьбу, биржевые спекуляции и. как следствие этого, - экономические кризисы. В своих теоретических работах Маркс проповедовал до-статочно простую и на первый взгляд очевидную логику: если при капитализме целью производства являются деньги, прибыль, то при новой, общественной организации труда целью производства становится само производство- выпуск товаров, обеспечивающих "рудящихся всем необходимым. Деньги в этой логической конст-рукции становятся если не совершенно лишним, то хотя бы про-межуточным и весьма незначительным звеном. В новом обществе они получают совершенно иной смысл и возвратятся к своему пер-вичному доисторическому статусу - средству чистого обмена, без всякой тенденции *кросу* - капитализации. Провести подобный экономический переворот Маркс собирался простым изъятием собственности у ее обладателей - буржуазии.

Бьет час капиталистической частной собственности. Экспроприя-торов экспроприируют [35].

Маркс понимал, что буржуазия свою собственность без сопро-тивления не отдаст, поэтому, чтобы восстановить «естественный» и единственно правильный мировой экономический порядок, необходима пролетарская революция, к которой он и призывал. В начале своей идеологической! карьеры он ожидал, что револю-ция произойдет прежде всего в индустриально развитых стра-нах Западной Европы. Не дождавшись этого, в конце жизни он решил, что Россия может миновать капиталистическую стадию развития (в России только недавно было отменено крепостное право) и построить коммунизм на базе традиционной крестьян-ской общины. Так п случилось. В 1917 г. его пророчество вопло-

тилось в жизнь. В результате Октябрьской революции в России было свергнуто царское правительство, и новой рабоче-крестьянской властью было начато строительство коммунизма. В новом обществе деньги утратили свое прежнее значение. Был наложен запрет на частную собственность и прибыль. Деньги в качестве частной собственности, как и в раннем христианстве, лишились своего мифологического свойства - возможности *роста*. Целью производства стал выпуск товаров, целью торговли - «справедливое» распределение. Россия начала строить коммунизм - бесклассовое общество полного равенства.

Очень интересно ощущение этих перемен передал Михаил Зощенко - живой свидетель начала этой эпохи. Его «Голубая книга», в которой глава «Деньги» датирована 1934 годом - романтическим временем ударных коммунистических строек и началом мрачной эпохи тотального коммунистического геноцида. Начинается глава «Деньги» весьма оптимистично:

Мы живем в удивительное время, когда к деньгам изменилось отношение.

Мы живем в той стране, в которой прекратилось величественное шествие капитала.

Мы живем в том государстве, где люди получают деньги за свой труд, а не за что-нибудь другое.

И потому деньги получили другой смысл и другое, более благородное на значение - на них уже не купишь честь и славу.

Заканчивается же эта глава уже на другой ноте:

Скажем прямо, что деньги играют и будут еще играть преогромную роль даже и в нашей измененной жизни. И нам (совестно признаться) не совсем ясны те торжественные дни, когда этого не будет. И нам лично, собственно, даже и неизвестно и не совсем понятно, как это произойдет и что при этом каждый будет делать. И как это вообще пойдет [36].

В своем пессимизме по отношению умаления роли денег Зощенко оказался провидцем. Коммунистической идеологии не удалось устранить их из человеческой жизни. В конечном итоге в борьбе идеологии и денег - победили деньги.

В настоящее время приводится множество причин, объясняющих развал первого коммунистического государства - Советс-

кого Союза. Пожалуй, лишь гибель Римской империи вызвала такое обилие интерпретаций. Впрочем, как и для Рима, на первом месте в развале СССР в литературе, посвященной этой теме, рассматривались причины экономические. Плановая экономика оказалась слабее дикой стихии западного рынка. Она не смогла выполнить главной своей задачи - обеспечения трудящихся жизненно необходимыми благами. Она не смогла создать техническую базу для военного противостояния идеологически враждебному окружению. Она не смогла создать базу для строительства коммунизма, о котором в 1980-х годах все уже давно забыли. Коммунистическая «безденежная» экономика проиграла и умерла. Повторение христианской попытки нивелировать деньги, лишить их главного мифологического свойства - *прирастать прибылью*, капитализироваться, привело к краху всей государственной системы.

Но если экономика была причиной развала СССР, то причиной развала экономики оказалась смерть коммунистического мифа. Освальд Шпенглер в своей книге «Закат Европы» писал, что экономика есть проявление «духовной жизни человека» [37]. Говоря о «духовности», психологичности экономики и о *росте* денег, как экономическом факторе, можно вспомнить расхожую фразу «Деньги - это бумага». Деньги, как материальный предмет, действительно, не более чем бумага. Они не растут сами. Бумага мертва. Она оживляется лишь человеческим сознанием. *Рост* денег определяется движением человеческой души, стремлением расширить свой собственный мир, отодвинуть линию горизонта, заполнить внутреннее пространство фантазиями и грезами. Александр Сергеевич Пушкин очень красиво воссоздал феномен «роста денег» в грезах над сундуками с золотом Скупого рыцаря:

Отселе править миром я могу;
Лишь захочу - воздвигнуться чертоги;
В великолепные мои сады
Сбегутся нимфы резвою толпою;
И музы дань свою мне принесут,
И вольный гений мне поработится,
И добродетель и бессонный труд
смирненно будут ждать своей награды.
Я свистну, и ко мне послушно, робко
Вползет окровавленное злодейство,
И руку будет мне лизать, и в очи

Смотреть, в них знак моей читая воли.
Мне все послушно, я же - ничему;
Я выше всех желаний, я спокоен;
Я знаю мощь мою: с меня довольно
Сего сознания...
(Смотрит на свое золото.)

В «Скупом рыцаре» деньги воспроизведены как психоделическое средство, рождающее живые образы. Этот психоделический аспект делает *рост* денег мифическим сюжетом. На нем держится спекулятивный биржевой мир и строятся финансовые пирамиды. Он заставляет человека вкладывать деньги в «прибыльные» предприятия в ожидании прихода новых денег. Он строит экономику, пытаясь бесконечно расширить мир потребляемых человеком вещей. Он лежит в основе мифа денег, который соответствует почти всем свойствам мифа. На начальном этапе этот миф увлекает, держит в напряжении, манит в иррациональную бесконечность...

Трезвый и рациональный Карл Маркс был противником всякой мифологии. Он попытался искоренить миф из экономической жизни общества. Предложенная им экономическая система основывалась лишь на трезвом расчете и сухой общественной целесообразности. Маркс был бухгалтером, а не мифотворцем. Его работы скучны, как налоговые отчеты. Они не похожи на поэтические тексты священных писаний. Они безличностны, общественны, всеобщы. Человек у Маркса больше не самовыражается в мифе. Он слуга общества, звено бесконечной цепи, винтик в гигантской машине. Христианский философ Сергей Булгаков писал о трудах Маркса:

Теоретическое игнорирование личности, устранение проблемы индивидуального под предлогом социологического истолкования истории необыкновенно характерно и для Маркса. Для него проблема индивидуальности, абсолютно неразложимого ядра человеческой личности, интегрального ее естества не существует.

Маркс-мыслитель, невольно подчиняясь здесь Марксу-человеку, растворил индивидуальность в социологии до конца, т. е. не только то, что в ней действительно растворимо, но и то, что совершенно неразтворимо, и эта черта его, между прочим, облегчила построение смелых и обобщающих концепций экономического понимания истории, где личности и личному творчеству вообще поется похоронная песня.

И далее:

Настоянии! человек явится [по Марксу] только при следующих условиях: Лишь когда действительный индивидуальный человек вберет в себя абстрактного государственного гражданина и как индивидуальный человек в своем индивидуальном положении, в своем индивидуальном труде, в своей эмпирической жизни станет родовым существом, лишь когда человек свои forces progres познал и организовал как силы общественные и потому уже не отделяет общественных сил от себя в виде политической силы, - лишь тогда совершится человеческая эмансипация [38].

В работах Маркса есть лишь одно живое место: «Экспроприаторов экспроприируют». Правда, в данном выражении скрыта тавтология. Экспроприаторов экспроприируют экспроприаторы. Они вступают на прежний путь вожделенной иррациональной, мечты обуревавшей прежних борцов за денежные знаки. Без «экспроприации» марксизм умер бы не родившись. Экспроприация родила мечту. Мечта родила миф. Новый миф коммунистической идеи. Несмотря на холодность и рациональность Маркса, воссозданная по его рецептам коммунистическая Россия была одним из самых мифологизированных государств за всю историю человечества. Миф был коллективным - общество строило коммунизм. Никто не знал, что это такое. В священных коммунистических текстах не было его образа. У последователей Маркса была слабая фантазия. Но они согласились бы и на библейский вариант.

Стена его построена из ясписа, а город был чистое золото, подобен чистому стеклу.

Основания стены города украшены всякими драгоценными камнями: основание первое яспис, второе сапфир, третье халкидон, четвертое смарагд, пятое сардоникс, шестое сердолик, седьмое хризолит, восьмое вирилл, девятое топаз, десятое хризопрас, одиннадцатое гиацинт, двенадцатое аметист.

А двенадцать ворот - двенадцать жемчужин: каждые ворота были из одной жемчужины. Улица города - чистое золото, как прозрачное стекло.

(Откровение Иоанна Богослова 21:18-21)

Никто бы из коммунистов не отказался от такого образа светлого будущего. Все идиллические картины похожи. Строитель-

ство коммунистического рая началось в 1917 г. Вся жизнь человека того времени была подчинена общему ритму. Время больше текло индифферентной рекой в бесцельное никуда. Оно двигалось рывками от одного пятилетнего плана к другому. Оно приближало к коммунизму. По прогнозам ранних коммунистических идеологов, на строительство коммунизма нужно было всего несколько десятилетий. На домах висели лозунги «Вперёд к победе коммунизма». В 1950-х годах прошлого века коммунизм был обещан советским правительством к началу 1980-х. Дата наступления новой эры стояла в школьных учебниках.

Люди с нетерпением ждали коммунизма, как ждали ранние христиане скорого прихода Мессии. Но Мессия не пришел; коммунизм не состоялся. Рай на земле оказался иллюзией. Фантазии «нового» человека коммунистической формации быстро выродились. Их не хватило не только на земной рай, но даже на банальные средства жизни. Очень интересно дух той эпохи передан в детских сочинениях, собранных в журнале «Огонек» 2002 г:

Дети об СССР

...Юле Соколовой в этом году исполнится 11 лет. Родилась она, как и все ее одноклассники, в 1991 году. В том знаменательном году, когда умерла страна СССР. Выходит так, что Юля и ее одноклассники - первое поколение, которое вообще не жило в советскую эпоху.

Для них «Советский Союз» - уже историческое понятие. И даже не историческое (потому что историю они пока не очень хорошо знают), а какое-то сказочное. Поэтому сочинение, которое журнал «Огонек» предложил! написать детям к 1-му Мая на тему «Что такое страна СССР», превратилось в сочинение сказок. Лексикону принято начинать... «Жила-была страна СССР. Она образовалась, когда в страну приехал Ленин. Народ сказал царю, чтоб он не правил, - и к власти пришел Ленин» (Юля Соколова).

«...Люди работали, работали, работали... А о себе совсем не думали. Людям было совсем неважно, что они едят, где снят, как отдыхают» (Вадим Худяков).

«Когда был союз СССР, люди не обращали внимания на одежду. Одевались не так хорошо. Мужчины одевались в галоши, в телогрейку, легкую шапку и перчатки, когда работаешь. А женщины одевали кофту, перчатки, шарф на голову (чтоб голова не была видна) - и тоже галоши. Такая одежда была удобней всего, чтоб работать» (Вадим Худяков).

«У СССР был красный флаг, поэтому в моде был красный цвет. Красный цвет обозначал кровь, которую надо пролить, когда много ра-

ботаешь. Дети ходили в красных галстуках, женщины на праздники всегда одевали красные план.я. машины выпускали красною циста, в домах были красные обои» (Имя зачеркнуто).

«Самыми счастливыми были те, кто жид в деревнях. У них было свое хозяйство, и они всегда могли зарезать и съесть свою свинью. А в городах .поди всегда голодали...» (Имя не указано).

«Продукты в СССР были не очень качественные. За колбасой были 20-километровые очереди. Колбаса одной фабрики иногда была даже зеленой. Телевизоров у людей не было» (*Дарья Ракова*).

«В СССР управлял Ленин, который сейчас лежит в Мавзолее. Люди тогда работали на заводах и фабриках. Они делали бомбы, тапки, машины, но не еду. Поэтому еды было мало. Для покупок люди пользовались талонами, а не деньгам и, потому что денег у людей не было» (*Юля Остроушко*).

«Люди в СССР всегда работали и отказывались отдыхать. Они приходили с работы и ложились сразу спать, потому что очень уставали на работе. Сны .поди не смотрели» (*Юля Остроушко*).

«В свободное время люди ходили в Мавзолей. Там люди встречались, пили чай, обменивались новостями, тусовались. В Мавзолее лежит мертвый Ленин. Советским людям очень нравилось на пего смотреть» (*Света Камынина*).

«Советским детям с ранних лет говорили, что они должны учиться и работать, а играть совсем не надо. И дети не играли, а только учились и работали. Еще все дети одевались в одинаковую одежду... Хотя в принципе. мне кажется, это хорошо... В СССР были очень забитые дети» (*Юля Остроушко*).

«...Там, в СССР, жили очень цивилизованные люди. У них были хорошие работы (интересные). Они не выражались оскорбительными словами. Они помогали друг другу, не отнимали, не жадничали. Мы отличаемся от них. Они отличались от всех людей на планете...» (*Дарья Сусанина*).

«Простые люди жили в неотопленных квартирах, потому что все тепло себе забирали чиновники. Люди получали мизерную зарплату, но при этом оставались честными... не знаю даже почему... советских людей никто в мире не понимал и не понимает» (*Маргарита Едемская*).

«У моего дедушки осталось много медалей... у него целая коробка орденов! Дети одевались в то время очень плохо и еле-еле добывали деньги, чтобы прокормиться. И даже при такой ситуации .поди хотели помогать друг другу. А потом все изменилось, и СССР не стало. Люди теперь не хотят работать и помогать друг другу. А те, кто жив до сих

пор, они чувствуют себя очень грустно. Моя бабушка сейчас живет в Краснодаре, как и дедушка. Они постоянно вспоминают про СССР и всегда одиноки. Дедушка выступает на Первое мая, а когда летом приезжал в Москву, то водил меня в Мавзолей. Я очень горжусь им» (*Игорь Мельниченко*).

«Говорят, что СССР развалился и больше не существует. Но я не полностью в это верю. Может, эта страна еще существует? Люди там работают, 1-го Мая отмечают каждый год...» (*Света Камынина*) [39].

Наверное, нет на свете ничего объективнее детского непосредственного восприятия мира. Ребенок по своей природе живет в мифологическом пространстве. Он видит мир, как сказку. Коммунистическая же сказка не удалась. Красный коммунизм оказался серого цвета. Коммунистическая идея перестала быть мифом. Идеализм коммунистического материализма умер уже в 50-х, когда генеральный секретарь Никита Сергеевич Хрущев с трибуны XX съезда КПСС «лягнул мертвого льва», величайшего вождя всех времен и народов, Иосифа Сталина, которому, по словам Анри Барбюса, советские люди поклонялись, словно божеству:

В Советской стране его [Сталина] изображение - в скульптуре, живописи и фото - повсюду рядом с изображением Ленина. Нет такого уголка на заводе, в казарме, в учреждении, нет такой витрины, где на красном фоне, между живописной диаграммой социалистической статистики (антирелигиозная икона!) и эмблемой серпа и молота, мы не увидели бы его лица. Недавно в России и других советских республиках на всех стенах был расклеен плакат с огромными, находящими друг на друга профилями двух умерших и одного живого: Маркс, Ленин, Сталин. Немного есть таких жилых комнат в рабочей ли, в интеллигентской ли семье, где не было бы портрета Сталина. Вот оно - лицо народа, населяющего шестую часть мира, того нового народа, который вы любите или ненавидите [40].

Сталин правил тридцать лет. Дети, родившиеся с его воцарением, выросли и стали взрослыми. У них уже тоже появились дети. Для советского народа Сталин был мистической фигурой. Люди думали, что он не умрет никогда. Его смерть была потрясением. Вот как вспоминает о ней поэт Иосиф Бродский:

Я тогда учился в этой самой «Петершуле». И нас всех созвали в актовЫй зал.

В «Петершуле» секретарем парторганизации была моя классная руководительница, Лидия Васильевна Лисицына. Ей орден Ленина сам Жданов прикалывал - это было большое дело, мы все об этом знали. Она вылезла на сцену, начала чего-то там такое говорить, но на каком-то этапе сбилась и истошным голосом завопила: «На колени! На колени!»

И тут началось такое! Кругом все ревут, и я тоже как бы должен зареветь. Но - тогда к своему стыду, а сейчас, думаю, к чести - я не заревел. Мне все это было как бы диковато: вокруг все стоят и шмыгают носами. И даже всхлипывают; некоторые, действительно, всерьез плакали. Домой нас отпустили в тот день раньше обычного. И опять, как ни странно, родители меня уже поджидали дома. Мать была на кухне. Квартира - коммунальная. На кухне кастрюли, соседки - и все ревут. И мать ревет. Я вернулся в комнату в некотором удивлении. Как вдруг отец мне подмигнул, и я понял окончательно, что мне по поводу смерти Сталина особенно расстраиваться нечего [41].

Со смертью Сталина, мир в сознании людей перевернулся. Живой бог умер. Коммунистический миф покатился к закату. XX съезд партии окончательно лишил образ Вождя благодостного сияния мифологической иррациональности. Миллионы человеческих судеб, положенные на алтарь светлой идеи, расстрелянные или погибшие в лагерях, теперь предстали не жертвами иррационального, неведомого, непостижимого, но единственно правильного решения божественного правителя, но оказались лишь жертвами трагической ошибки и «перегиба на местах». В мифе же Божество не может ошибаться. В противном случае оно уже больше не божество, а миф больше не миф. Темной ночью Сталина вынули из стеклянного гроба, вынесли из Мавзолея и закопали в землю перед кремлевской стеной. Со смертью бога умерла и благая идея.

Сегодня, по прошествии полутора десятилетий после краха СССР, от коммунистического мифа у людей остались лишь туманные воспоминания. Они так непохожи друг на друга, словно взяты из разных, никакого отношения к друг другу не имеющих книг. Люди пережили Великую победоносную войну с фашизмом, героические стройки промышленных гигантов, романтическое завоевание космоса, мрачный ГУЛАГ. Уже в конце той эпохи, в середине 80-х, когда коммунистический порыв завершился

и система держалась лишь на вое і ЮМ иканиях прошлого, над страной витало удивительное ощущение застывшего времени. На улицах больших городов текла неспешная жизнь, в просторных магазинах царила аскетическая пустота, на стенах домов висела ничего не значащая реклама «Летайте самолетами аэрофлота», хотя в стране не было других авиакомпаний, «Храните деньги в сберегательной кассе», но в стране не было других банков. Человеку некуда было торопиться. Ему не надо было думать о деньгах. Их неоткуда было взять. Их не на что было тратить. Человек был свободен от денег. Он мог думать о вечном. Правда, времени на раздумья у него оставалось немного. В 1991 году СССР завершил свое существование. Коммунизм умер.

Словосочетание «коммунистический миф» стало расхожим понятием. Оно несет в себе множество смыслов. От благодной утопии идеального будущего до кровавого тоталитарного инквизиторского прошлого.

С дискредитацией и смертью коммунистической идеи маятник человеческого отношения к деньгам вновь качнулся от полюса презрения к полюсу вождения. В современном капиталистическом обществе оно определяется универсальным принципом «Чем больше денег - тем лучше». Отношение к деньгам вновь характеризует крылатая римская фраза «Деньги не пахнут». Бизнес - делание денег стал занятием престижным и уважаемым. Если деньги не зарабатываются преступным путем, то для общественного сознания не существует разницы, откуда они появляются. Держать сеть супермаркетов, общественных туалетов, ресторанов, казино, машиностроительных заводов или секшопов в принципе безразлично. Бизнес устраняет любую эстетику и идеологию - он сам становится и тем и другим. В бизнесе больше нет морали - бизнес сам стал моралью. По словам проповедника американского капитализма Бенджамина Франклина, - Честность полезна лишь потому, что она дает кредит.

Уничтожив всяческую идеологию, сословия, касты и иные границы, разделяющие общество, деньги оказались главным средством демократии. Они уравнивают людей. Перед лицом денег все равны. Лишь деньги определяют - кто есть кто. Расхожая американская поговорка «Если ты такой умный - почему ты такой бедный?» стала критерием оценки человека. Лишь приближение к священному золотому источнику возносит его на вершину социальной лестницы. Оскудение источника денег ввергает традиционного «капиталистического» человека в темную пси-

хологическую пропасть, похожую на мрачное подземное царство Лида, по которому, стая, бродили тени умерших греков. Деньги, создав собственную идеологию и мораль, определяемые лишь тем же самым словом - «деньги», создали и собственную мифологию. Миф денег имеет две плоскости - «внешнюю» - общественную и «внутреннюю» - индивидуально-психологическую. В конечном пункте своего развития они сходятся в одну общую историю.

«Внешний» миф денег реализуется в рекламе. Реклама - это волшебная сказка о том, во что превращаются деньги. Это песня пушкинского Скупого рыцаря. Александр Сергеевич, сам того не ведая, написал первую универсальную рекламу. Рекламу денег.

Читал я где-то,
Что царь однажды воинам спойм
Велел снести земли по горсти в кучу,
И гордый холм возвысился - и царь
Мог с вышины с весельем озирать
И дол, покрытый белыми шатрами,
И море, где бежали корабли.
Так я, но горст бедной принося
Привычну дань мою сюда в подвал,
Вознес мой холм - и с высоты его
Могу взирать на все, что мне подвластно.
Что не подвластно мне? как некий демон
Отселе править миром я могу.

Реклама - не просто объявление о товаре или услугах. Равнодушное советское объявление «Храните деньги в сберегательной кассе» вызывает сейчас лишь снисходительную усмешку. Ощущая экзистенциальную пустоту банальных рыночных отношений, специалисты по рекламе предлагают гораздо больше, чем товар. К самому товару реклама имеет весьма далекое отношение. Она предлагает поменять деньги не на вещь или услугу, а на миф. Она уводит человека в виртуальный мир его глубинных эмоциональных переживаний, ненавязчиво встраивая рекламируемый товар в качестве одного из символов предлагаемого мифа. Она обещает не мобильный телефон, но телефонную любовь, не джинсы, но джинсовую нежность, не бриллианты, но персидскую красавицу в бриллиантах. Подобно Шахерезаде, реклама ведет человека по дорогам любви, подобно Одиссею - по фанта-

стпческим землям, подобно кэрролловской Алисе по стране чудес, улыбаясь загадочной улыбкой чеширского кота. Она ведет человека по виртуальным лабиринтам его собственного мифического подсознания, обещая в конце пути чудо или прекрасную принцессу...

Вместе с тем мифологические конструкции, создаваемые рекламой, похожи на миф, но мифом не являются. Предлагаемые за деньги лабиринты любви нежности, света, силы оказываются не мифом, а миражом. Наподобие коммунизма, предлагаемого в СССР. Рекламный мираж похож на миф не более, чем компьютерная игра - на настоящую сказку. Асам человек, бродящий по псевдолабиринтам коммерческой любви, оказывается лишь механической фигуркой, а вожденная принцесса...

Эту псевдосказку про рассказывает Виктор Пелевин:

Loading...

По коридору бежит маленькая фигурка. Нарисована она с большой любовью, даже несколько сентиментально. Если нажать клавишу «Up», она подпрыгнет вверх, прогнется, повиснет на секунду в воздухе и попытается что-то поймать над своей головой. Если нажать «Down», она присядет и постарается что-то поднять с земли под ногами. Если нажать «Right», она побежит вправо. Если нажать «Left» - влево. Вообще ею можно управлять с помощью разных клавиш, но эти четыре - основные.

Проход, по которому бежит фигурка, меняется. Большей частью это что-то вроде каменной штольни, но иногда он становится удивительной красоты галереей с полосой восточного орнамента на стене и высокими сводчатыми окнами. На стенах горят факелы, а в тупиках коридоров и на шатких мостках над глубокими каменными шахтами стоят враги с обнаженными мечами - с ними фигурка может сражаться, если нажимать клавишу «Shift». Если нажимать некоторые клавиши одновременно с другими, фигурка может подпрыгивать и подтягиваться, висеть, качаясь на краю, и даже может с разбега перепрыгивать каменные колодцы, из дна которых торчат острые шипы. У игры много уровней, с нижних можно переходить вверх, а с высших проваливаться вниз - при этом меняются коридоры, меняются ловушки, по-другому выглядят кувшины, из которых фигурка пьет, чтобы восстановить свои жизненные силы, по все остается по-прежнему - фигурка бежит среди каменных плит, факелов, черепов на полу и рисунков на стенах. Цель игры - подняться до последнего уровня, где ждет принцесса, по для этого нужно посвятить игре очень много вре-

мспн. Собственно говоря, чтобы добиться в игре успеха, надо забыть, что нажимаешь на кнопки, И стать этой фигуркой самому - только тогда нее появится степень проворства, необходимая, чтобы фехтовать, проскакивать через щелкающие в узких каменных коридорах разезалки пополам, перепрыгивать дыры в полу и бежать по срывающимся вниз плитам, каждая из которых способна выдержать вес тела только секунду, хотя никакого веса у фигурки нет, как нет его, если вдуматься, И у срывающихся плит, как бы убедителен ни казался издаваемый ими при падении стук.

Итак, игра началась.

Л куда, собственно, я иду? - думал он, глядя в черное зеркало двери вагона и поправляя на голове тюрбан. - До седьмого уровня я уже доходил, ну, может, не совсем доходил, но видел, что там. Все то же самое, только стражники толще. Ну, на восьмой выйду. Так этожсколько времени займет... Правда, принцесса...

Последний раз Саша видел принцессу два дня назад, между третьим и четвертым уровнем. Коридор на экране на секунду исчез, и на его месте появилась застланная коврами комната с высоким сводчатым потолком. И тут же заиграла музыка - жалующаяся и заунывная, но только сначала и только для того, чтобы особенно прекрасной показалась одна нота в самом конце.

На ковре стояли огромные песочные часы, с каменных плит пола на Сашу, словно в моноколь, смотрела изнеженная дворцовая кошка, а в самом центре ковра, на разбросанных подушках, сидела принцесса. Ее лица издали было не разобрать - кажется, у нее были длинные волосы, или это темный платок падал на ее плечи. Вряд ли она знала, что Саша на нее смотрит, и что вообще есть какой-то Саша, но зато Саша знал, что стоит ему только дойти до этой комнаты, и принцесса бросится ему на шею. Встав, принцесса сложила руки на груди, сделала несколько шагов по ковру, вернулась и села на россыпь маленьких подушек.

А потом все исчезло, за спиной с грохотом закрылась тяжелая дверь, и Саша оказался возле высокого каменного уступа, с которого начался четвертый уровень.

Вот, собственно, и конец коммерческой сказки, которую реклама, впрочем, никогда не досказывает до конца:

Комната, которая была перед ним, больше всего напоминала большой пустой чулан. Пахло чем-то затхлым - так пахнет в местах, где

хозяева держат нескольких кошек и собирают советские газеты в подшивку. На полу валялся мусор - пустые аптечные флаконы, старый ботинок, сломанная гитара без струн и какие-то бумажные обрывки. Обои в нескольких местах отстали от стен и свисали целыми лоскутами, а окно выходило на близкую - в метре, не больше, - кирпичную стену. В центре комнаты стояла принцесса.

Саша сначала долго смотрел на нее, потом несколько раз обошел вокруг и вдруг сильно залепил по ней йогой. Тогда все то, из чего она состояла, упало на пол и распалось - сделанная из сухой тыквы голова с наклеенными глазами и ртом оказалась возле батареи, картонные руки согнулись в руках дрянного ситцевого халата, правая нога отделилась, а левая повалилась на пол вместе с обтянутым черной тканью поясным манекеном па железном шесте, упавшим плашмя, прямо и как-то решительно, словно застрелившийся политрук [42].

Пелевинская сказка очень похожа на греческий миф о царе Мидасе. Там тоже принцесса, погруженная в денежную реальность, превращается в куклу. Если коммерческие истории и обладают катарсическим завершением, то катарсис этот особый. Он очень похож на смерть.

ЧЕЛОВЕК И ДЕНЬГИ. ЛИТЕРАТУРНЫЙ МИФ. ЧАСТЬ I

Движение человеческого сознания по лабиринтам фантазий рождаемых, деньгами, процесс глубоко интимный и закрытый от посторонних глаз. Вместе с тем разные этапы и уровни этого фантастического лабиринта рожают разные эмоциональные состояния, часто трудно соотносимые друг с другом. И только пройдя этот путь до конца, можно увидеть его как закономерную мифологическую историю. Однако любая история человеческих переживаний, связанных с деньгами, рассказанная разными людьми; нищим, торговцем, банковским клерком или владельцем финансовой империи, всегда будет историей частного лица, отягощенной множеством личных обстоятельств. И только очистившись от всего внешнего, приобретая эстетическую форму и будучи принятой человечеством в лоно классической литературы, тиражируемой независимо от времени, моды и экономического строя, эта история становится мифом. Литература знает немного мифотворцев. Чтобы написать миф, необходимо органично и естественно, не разрушая сюжета и эстетики текста, уметь выходить за границы обыденной реальности, ибо миф, по определению, всегда больше, чем реальность. Николаю Васильевичу Гоголю, одному из немногих писателей XIX в., удавались такие переходы. Фантастичность его произведений не наивна, но мифологична. Она вытекает из способности Гоголя раздвигать литературное пространство за границы видимого мира с единственной целью - доведения до логического конца начатого сюжета. Гоголь - писатель, создавший историю отношения человека и денег, как миф, то есть как историю трансфор-

мации деньгами человеческой души. I [стория эта повесть «петербургского цикла» «Портрет».

Помимо главной движущей силы сюжета - денег, в повести два персонажа - художник Чартков и таинственный ростовщик, житель мрачной петербургской Коломны. Художник и ростовщик в «Портрете» - не только профессии главных персонажей, но прежде всего разные жизненные кредо, разные миры, разные мифы. Как и положено художнику, Чартков нищ, ему нечего есть, у него нет денег. Но у него есть талант, он знает, что такое вдохновение и, «временами он мог позабыть все, принявшись за кисть, и отрывался от нее не иначе, как от прекрасного прерванного сна.» Для Гоголя художник - человек духа, эстетической идеи, в поисках *прекрасного* устремленный за границы реальности. Но он молод, он не аскет, он разрывается между желанием творить и желанием заработать.

Гоголь, талантливейший физиономист, обладающий уникальным живописным даром стона, не дает в «Портрете» описания внешности Чарткова. У Чарткова нет лица. В начале повести у него нет даже имени. Он упоминается лишь по фамилии. Его имя называется позже, уже в зрелом возрасте, когда он достигает вершины славы и признания. А лицо его «проявляется» только перед смертью. В молодости же Чартков просто художник, и этим все сказано. Он проецируется в реальном мире через свое творчество. В каждом написанном им портрете он, как истинный художник, отражается сам. Поэтому «лицо» его по ходу повести будет меняться соответственно тем портретам, которые он создаст. Хотя главный и по сути единственный портрет в повести - это сам «Портрет», изображение старого ростовщика, который Чартков покупает в лавке на Щукином дворе:

Это был старик с лицом бронзового цвета, скулистым, чахлым; черты лица, казалось, были схвачены в минуту судорожного движения и отзывались не северною силою. Пламенный полдень был запечатлен в них. Он был драпирован в широкий азиатский косном. Как ни был поврежден и запылен портрет, по когда удалось ему счистить с лица пыль, он увидел следы работы высокого художника. Портрет, казалось, был не кончен; по сила кисти была разительна. Необыкновеннее всего были глаза: казалось, в них употребил всю силу кисти и все старательное тщание свое художник. Они просто глядели, глядели даже из самого портрета, как будто разрушая его гармонию своею странною живостью. Когда поднес он портрет к дверям, еще сильнее глядели глаза. Впечат-

сине почти гоже произвели они и в народе. Женщина, остановившаяся позади его, вскрикнула: «Глядит, глядит», - и попятилась назад. Као-ое-то неприятное, непонятное самому себе чувство почувствовал он и оставил портрет на землю [43].

Портрет ростовщика выписан Гоголем удивительно живо. Всмотревшись на фантастичность этого персонажа, ростовщик со-ершепно реален, он смотрите полотна живыми глазами. Вме-е с тем это человек, словно явившийся из другого мира, другой стории. Он не местный, он издалека, южанин, азиат, появивший-я в сыром Петербурге словно из глубокой древности. Это «ар-аичеекпй» человек. Человек-миф. Он вторгается в жизнь Чарт-рва и полностью меняет ее. Он дает художнику то, что, клал-ось, не хватало ему для счастья. Старик дает Чарткову деньги. ничего не просит взамен. Чартков все отдаст сам:

Он [Чартков] лег в постель покойнее, стал думать о бедности и жал-ої судьбе художника, о тернистом пути, предстоящем ему на этом све-~;а между тем глаза его невольнo глядели сквозь щелку ширм на заку-аіnіbііі простынею портрет. Сиянье месяца усиливало белизну просты-л, и ему казалось, что страшные глаза стали даже просвечивать сквозь олстину. Со страхом вперил он пристальнее глаза, как бы желая уве-иться, что это вздор. Но наконец уже в самом деле... он видит, видит сно: простыни уже нет... портрет открыт весь и глядит мимо всего, что и есть вокруг, прямо в него, глядит просто к нему вовнутрь... У него олонуло сердце. И видит: старик пошевелился и вдругуперся в рамку беимп руками. Наконец приподнялся на руках и, высунув обе ноги, (Впрыгнул из рам... Сквозь щелку ширм видны были уже одни только устье рамы. По комнате раздался стук шагов, который наконец ста-овился ближе и ближе к ширмам. Сердце стало сильнее колотиться у одного художника. С занявшимся от страха дыханьем он ожидал, что от-вот глянет к нему за ширмы старик. И вот он глянул, точно, за шпр-ы, с тем же бронзовым лицом и поводя большими глазами. Чартков лился вскрикнуть и почувствовал, что у него нет голоса, силился •шевельнуться, сделать какое-нибудь движенье- не движутся члены. ' раскрытым ртом и замершим дыханьем смотрел он па этот страш-ый фантом высокою роста, в какой-то широкой азиатской рясе, и ждал, что станет он делать. Старик сел почти у самых ног его л вслед за тем то-то вытащил из-под складок своего широкого платья. Это был ме-ок. Старик развязал его и, схвативши за два конца, встряхнул: с глу-хим звуком упали на пол тяжелые свертки в виде длинных столбиков;

каждый был завернут в синюю бумагу, и на каждом было выставлено: «1000 червонных». Высунув свои длинные костистые руки из широких рукавов, старик начал разворачивать свертки. Золото блеснуло. Как ни велико было тягостное чувство и обеспамятевший страх художника, по он вперился весь в золото, глядя неподвижно, как оно разворачивалось в костистых руках, блестело, звенело тонко и глухо и заворачивалось вновь. Тут заметил он один сверток, откатившийся подальше от других, у самой ножки его кровати, в головах у него. Почти судорожно схватил он его и, полным страха, смотрел, не заметит ли старик. И [о старик был, казалось, очень занят. Он собрал все свертки свои, уложил их снова в мешок п. не взглянув на него, ушел за ширмы [44].

Дух мистики, сна, бреда, воспаленной фантазии, данный Гоголем в начале повести, затем пропитывает весь ее текст, не оставляя его даже в самых обыденных сценах, ибо речь здесь идет об искусстве, мистическом процессе создания на мертвом пустом полотне живой реальности, живого образа. Эта мистика странного ощущения присутствия на полотне «жизни» не дает покоя художнику:

Что это? - невольно вопрошал себя художник. - Ведь это, однако же, натура, это живая натура; отчего же это странно-неприятное чувство?

Или рабское, буквальное подражание природе есть уже проступок и кажется ярким, нестройным криком? Пли. если возьмешь предмет безучастно, бесчувственно, не сочувствуя с ним, он непременно предстанет только в одной ужасной своей действительности, не озаренный светом какой-то непостижимой, скрытой во всем мысли, предстанет в той действительности, какая открывается тогда, когда, желая постигнуть прекрасного человека, вооружаешься анатомическим ножом, рассекаешь его внутренность и видишь отвратительного человека? Почему же простая, низкая природа является у одного художника в каком-то свете, и не чувствуешь никакого низкого впечатления; напротив, кажется, как будто насладился, и после того спокойнее и ровнее все течет и движется вокруг тебя? И почему же та же самая природа у другого художника кажется низкой, грязною, а между прочим, он так же был верен природе? Но нет, нет в ней чего-то озаряющего. Все равно как вид в природе: как он ни великолепен, а все недостает чего-то, *cc:!!!* пет на небе солнца [45].

Так вечером, перед сном, рассуждает Чартков, первый раз взглянув на портрет ростовщика, только что принесенный им из

//,

лавки. А на следующее утро он находит в раме портрета сверток 1000 червонцев. Жизнь его меняется. Мир раскрывается перед им. Первым делом художник заказывает в газете рекламную татью о себе самом и наследующий день, вслед за объявлением новоизобретенных сальных свечах, появляется статья «О необыкновенных талантах Чарткова». И вот уже заказчики толнятся у него в приемной, и он пишет быстро, умело, легкой кистью, равада, не то что хочет, не то что чувствует, но это ведь не и этом ело, заказчику лучше знать, что ему надо.

Первый свой портрет на продажу Чартков пишет с юной семнадцатилетней девушки:

- Знаете ли, - сказала дама с несколько даже трогательным выражением лица, - я бы хотела... на ней теперь платье; я бы, признаюсь, не отела, чтобы она была в платье, к которому мы так привыкли; я бы Отела, чтоб она была одета просто и сидела бы в тени зелени, и виду аких-нибудь полей, чтобы стада вдали или роща... чтобы незаметно Ыло, что она едет куда-нибудь на бал или модный вечер. Наши балы, признаюсь, так убивают душу, как умерщвляют остатки чувств... простоты. простоты чтобы было больше [46].

Однако и это не вышло, не получилось, не было позволено, и остепенно живая девушка на полотне превращается в куклу, в сихею, в прекрасный манекен:

Он глядел на него [портрет] глупо, а в голове его между тем погнились те легкие женственные черты, те оттенки и воздушные топы, им шмеченные, которые уничтожила безжалостно его кисть. Будучи весь олоп ими. он отставил портрет в сторону и отыскал у себя где-то заброшенную головку Психеи, которую когда-то давно и эскизно набросал на полотно. Это было личико, ловко написанное, но совершенно деальное, холодное, состоявшее из одних общих черт, не принявшее ивого тела. От нечего делать он теперь принялся проходить его, приоминая па нем все, что случилось ему подметить в лице аристократической посетительницы. Сломленные им черты, оттенки и тоны здесь ожились в том очищенном виде, в каком являются они тогда, когда удожннк, наглядевшись на природу, уже отдаляется от нее и производит ей равное создание. Психея стала оживать, и едва сквозившая мысль ачала мало-помалу облекаться в видимое тело. Тин лица молодепой светской девицы невольно сообщился Психее, и чрез то получила на своеобразное выражение, дающее право па название истинно ори-

гинального произведения. Казалось, он воспользовался по частям и вмес те всем, что представил ему оригинал, и привязался совершенно к своей работе. В продолжение нескольких дней он был занят только ею. И за этой самой работой застал его приезд знакомых дам. Он не успел сйти со станка картину. Обе дамы издали радостный крик изумленья и всплеснули руками.

- Lise, Lisel Ax, как похоже! Superbe, superbe! Как хорошо вы вздумали, что одели ее в греческий костюм. Ax, какой сюрприз!

Художник не знал, как вывести дам из приятного заблуждения. Состыясь и потупя голову, он произнес тихо:

- Это Психея.

- В виде Психеи? C'est charmant! - сказала мать, улыбнувшись, причем улыбнулась также и дочь. - Не правда ли, Lise, тебе больше всего идет быть изображенной в виде Психеи? Quelle idee delicieuse! Но какая работа! Это Корредж. I [признаюсь, я читала и слышала о вас, но я не знала, что у вас такой талант. Нет, вы непременно должны написан, также и с меня портрет [47].

Художник был награжден всем; улыбками, деньгами, комплиментами, зваными обедами. Это был успех. Он был осажден заказами. Казалось, весь город хотел иметь его портреты. Его творчество превратилось в производство:

Дамы требовали, чтобы преимущественно только душа и характер изображались в портретах, чтобы остального иногда вовсе не придерживаться, округлить все углы, облегчить все изъянцы и даже, если можно, избежать их вовсе. Словом, чтобы на лицо можно было засмотреться, если даже не совершенно влюбиться. И вследствие этого, сядясь писаться, они принимали иногда такие выражения, которые приводили в изумление художника: та старалась изобразить в лице споем меланхолию, другая мечтательность, третья во что бы ни стало хотела уменьшить рот и сжимала его до такой степени, что он обращался наконец в одну точку, не больше булавочной головки. И, несмотря на все это, требовали от пего сходства и непринужденной естественности. Мужчины гоже были ничем не лучше дам. Один требовал себя изобразить в сильном, энергическом повороте головы; другой с поднятыми кверху вдохновенными глазами; гвардейский поручик требовал непременно, чтобы в глазах виден был Марс; гражданский сановник норовил так, чтобы побольше было прямоты, благородства в лице и чтобы рука оперлась на книгу, на которой бы четкими словами было написано: «Всегда стоял за правду». Сначала художип-

ка бросали в пот такие требования: все это нужно было сообразить, обдумать, а между тем сроку давалось очень немного. I [акоонец он добрался, в чем было дело, и уж не затруднялся нисколько. Даже из двух, трех слов смекал вперед, кто чем хотел изобразить себя. Кто хотел Марса, он в лицо совал Марса; кто метил в Байрона, он давал ему байроновское положение и поворот. Коринной ли, Ундиной, Аспазией ли желали быть дамы, он с большой охотой соглашался на всё и прибавлял от себя уже всякому вдоволь благообразия, которое, как известно, нигде не подгадит и за что простят иногда художнику и самое несходство. Скоро он уже сам начал дивиться чудной быстроте и бойкости своей кисти. А писавшиеся, само собою разумеется, были в восторге и провозглашали его гением [48].

Шли годы, Чартков «начинал достигать поры степенности ума и лет; стал толстеть и видимо раздаваться в ширину. Уже в газетах и журналах читал он прилагательные: «почтенный наш Андрей Петрович», «заслуженный наш Андрей Петрович». Уже стали ему предлагать по службе почетные места, приглашать на экзамены, в комитеты. Уже он начинал, как всегда случается в почетные лета, брать сильно сторону Рафаэля и старинных художников, - не потому, что убедился вполне в их высоком достоинстве, по потому, чтобы колоть ими в глаза молодых художников. Уже он начинал, по обычаю всех, вступающих в такие лета, укорять без изъятия молодежь в безнравственности и дурном направлении духа. Уже начинал он верить, что все на свете делается просто, вдохновенья свыше нет и все необходимо должно быть подвергнуто под один строгий порядок аккуратности и однообразья. Одним словом, жизнь его уже коснулась тех лет, когда все, дышащее порывом, сжимается в человеке, когда могущественный смычок слабее доходит до души и не обвивается пронзительными звуками около сердца, когда прикосновенье красоты уже не превращает девственных сил в огонь и пламя, по все отгоревшие чувства становятся доступнее к звуку золота, вслушиваются внимательней в его заманчивую музыку и мало-помалу нечувствительно позволяют ей совершенно усыпить себя» [49].

Но почивал на лаврах художник недолго. Снова, как и в первый раз, в молодости, когда он был беден и талантлив, судьба предьявила ему картину. Но если тогда это был странный и страшный портрет старого ростовщика, то теперь прекрасное полотно одного из его товарищей, долгое время стажировавшегося в Италии.

Вошедши в залу, Чартков нашел уже целую огромную толпу посетителей, собравшихся перед картиною. Глубочайшее безмолвие, какое редко бывает между многолюдными ценителями, на этот раз царствовало всюду. Он поспешил принять значительную физиономию знатока и приблизился к картине; но, боже, что он увидел!

Чистое, непорочное, прекрасное, как невеста, стояло пред ним произведение художника. Скромно, божественно, невинно и просто, как гений, возносилось оно над всем. Казалось, небесные фигуры, изумленные столькими устремленными на них взорами, стыдливо опустили прекрасные ресницы. С чувством невольною изумления созерцали знатоки новую, невиданную кисть. Все тут, казалось, соединилось вместе: изученье Рафаэля, отраженное в высоком благородстве положений. изучение Корреджия, дышавшее в окончательном совершенстве кисти. Но властительней всего видна была сила создання, уже заключенная в душе самого художника. Последний предмет в картине был им проникнут; во всем постигнут закон и внутренняя сила. Везде уловлена была эта плывучая округлость линий, заключенная в природе, которую видит только один глаз художника-создателя и которая выходит углами у копииста. Видно было, как все извлеченное из внешнего мира художник заключил сперва себе в душу и уже оттуда, из душевного родника, устремил его одной согласной, торжественной песнью. И стало ясно даже непосвященным, какая неизмеримая пропасть существует между созданием и простой копией с природы. Почти невозможно было выразить той необыкновенной тишины, которою невольно были объяты все, вперившие глаза на картину, - ни шелеста, ни звука; а картина между тем ежеминутно казалась выше и выше; светлей и чудесней отделялась от всего и вся превратилась наконец в один миг, плод налетевшей с небес на художника мысли, миг, к которому вся жизнь человеческая есть одно только приготовление. Невольные слезы готовы были покатиться по лицам посетителей, окруживших картину. Казалось, все вкусы, все дерзкие, неправильные уклонения вкуса слились в какой-то безмолвный гимн божественному произведению.

И неподвижно, с отверстым ртом стоял Чартков перед картиною, и наконец, когда мало-помалу посетители и знатоки зашумели и начали рассуждать о достоинстве произведения и когда наконец обратились к нему с просьбою объявить свои мысли, он пришел в себя; хотел принять равнодушный, обыкновенный вид, хотел сказать обыкновенное. пошлое суждение зачерствелых художников, вроде следующего; «Да, конечно, правда, нельзя отнять таланта от художника; есть кое-что; видно, что хотел он выразить что-то; однако же, что касается до главного...» И вслед за этим прибавить, разумеется, такие похвалы, от кото-

рых бы не поздоровилось никакому художнику. Хотел это сделать, но речь умерла на устах его, слезы и рыдания нестройно вырвались в ответ, и он как безумный выбежал из залы [50].

Ошеломленный вернулся Чартков в свою мастерскую, со страшным ощущением, что вся жизнь его и талант загублены, истрачены впустую. В полубезумном возбуждении схватил он кисть, пытаясь вернуть хоть что-то из утерянного. Он хотел изобразить на холсте падшего ангела, которым он вдруг представился сам себе:

Но увы! фигуры его, позы, группы, мысли ложились принужденно и несвязно. Кисть его и воображение слишком уже заключились в одну Мерку, и бессильный порыв преступить границы и оковы, им самим на себя наброшенные, уже отзывался неправильностию и ошибкою [51].

Тогда он приказал вынести прочь все прежние его салонные портреты, писанные на продажу, и углубился в работу, тщательно и скрупулезно выписывая детали своей новой картины. Но и здесь его ждало разочарование. Все было шаблонно и пусто. Утерянного было не вернуть. Поняв, наконец, бесплодность своих попыток, Чартков бросается искать свои давние картины, когда жил он еще на Васильевском до того, как обнаружилось деньги из рамы портрета страшного азиата.

Да, - проговорил он отчаянно, - у меня был талант. Везде, на всем видны его признаки и следы...

Он остановился и вдруг затрясся всем телом: глаза его встретились с неподвижно вперившимися на него глазами. Это был тот необыкновенный портрет, который он купил на Щукином дворе. Все время он был закрыт, загроможден другими картинами и вовсе вышел у него из мыслей. Теперь же, как нарочно, когда были вынесены все модные портреты и картины, наполнявшие мастерскую, он выглянул наверх вместе с прежними произведениями его молодости. Как вспомнил он всю странную его историю, как вспомнил, что некоторым образом он, этот странный портрет, был причиной его превращения, что денежный клад, полученный им таким чудесным образом, родил в нем все суетные побужденны!, погубившие его талант, - почти бешенство готово было ворваться к нему в душу. Он в ту ж минуту велел вынести прочь ненавистный портрет. И о душевное волнение оттого не умерилось: все чувства и весь состав были потрясены до дна. и он узнал ту ужасную муку, кото-

рая, как поразительное исключение, является иногда в природе, когда талант слабый силится выказаться в превышающем его размере и не может выказаться; ту муку, которая в юноше рождает великое, по в перешедшем за грань мечтаний обращается в бесплодную жажду; ту страшную муку, которая делает человека способным на ужасные злодеяния. Им овладела ужасная зависть, зависть до бешенства. Желчь проступала у него на лице, когда он видел произведение, носившее печать таланта. Он скрежетал зубами и пожирал его взором василиска. В душе его возродилось самое адское намерение, какое когда-либо питал человек, и с бешеною силою бросился он приводить его в исполнение. Он начал скупать все лучшее, что только производило художество. Купивши картину дорогою ценою, осторожно приносил в свою комнату и с бешенством тигра на нее кидался, рвал, разрывал ее, изрезывал в куски и топтал ногами, сопровождая смехом наслаждения. Бесчисленные собранные им богатства доставляли ему все средства удовлетворять этому адскому желанию. Он развязал все свои золотые мешки и раскрыл сундуки. Никогда ни одно чудовище невежества не истребило столько прекрасных произведений, сколько истребил этот свирепый мститель. На всех аукционах, куда только показывался он, всякий заранее отчаивался в приобретении художественного создания. Казалось, как будто разгневанное небо нарочно послало в мир этот ужасный бич, желая отнять у него всю его гармонию. Эта ужасная страсть набросила какой-то страшный колорит па него: вечная желчь присутствовала на лице его. Хула на мир и отрицание изображалось само собой в чертах его. Казалось, в нем олицетворился тот страшный демон, которого идеально изобразил Пушкин. Кроме ядовитого слова и вечного порицанья, ничего не произносили его уста. Подобно какой-то гарпии, попадался он на улице, и вес его даже знакомые, завидя его издали, старались увернуться и избегнуть такой встречи, говоря, что она достаточна отравить потом весь день [52].

Карьера Чарткова закончилась трагически. Вскоре он заболел чахоткой и впал в безумие. К нему «вернулся» прежний его знакомый - страшный ростовщик. Чарткову казалось, что ужасный старик смотрит на него с потолка, со стен его комнаты, его неподвижное лицо мерещилось художнику во всех окружающих его людях. Жизнь Чарткова закончилась в тяжких страданиях мрачного сумасшествия. От всех его богатств не осталось и следа. Нашлись лишь только купленные им, истерзанные картины, цена которых прежде составляла миллионы...

Так заканчивается первая часть повести. Так заканчивается жизнь художника Чарткова. Так заканчивается гоголевский миф о взаимоотношениях художника и денег. Однако повесть продолжается. Если для Чарткова деньги оказались символом смерти, то для другого персонажа - ростовщика, о котором идет речь во второй части повести, деньги были символом бессмертия.

После смерти Чарткова злосчастный портрет попадает на аукцион. Вокруг него шум и суета, он поражает всех присутствующих необыкновенным выраженьем лица и странными живыми глазами.

Обступившая толпа хлопотала из-за портрета, который не мог не остановить всех, имевших сколько-нибудь понятия в живописи. Высокая кисть художника выказывалась в нем очевидно. Портрет, по-видимому, уже несколько раз был реставрирован и подновлен и представлял смуглые черты какого-то азиатца в широком платье, с необыкновенным, странным выраженьем лица; но более всего обступившие были поражены необыкновенной живостью глаз. Чем более всматривались в них, тем более они, казалось, устремлялись каждому вовнутрь. Эта странность, этот необыкновенный фокус художника заняли вниманье почти всех. Много уже из состязавшихся о нем отступились, потому что цену набили невероятную. Остались только два известные аристократа, любители живописи, не хотевшие ни за что отказаться от такого приобретения. Они горячились и набили бы, вероятно, цену до невозможности, если бы вдруг один из тут же рассматривавших не произнес:

- Позвольте мне прекратить на время ваш спор. Я, может быть, более, нежели всякий другой, имею право на этот портрет.

Слова эти вмиг обратили на него внимание всех. Это был стройный человек, лет тридцати пяти, с длинными черными кудрями. Приятное ЛИЦО, исполненное какой-то светлой беззаботности, показывало душу, чуждую всех томящих светских потрясений; в наряде его не было никаких притязаний на моду: все показывало в нем артиста. Это был, точно, художник Б., знаемый лично многими из присутствовавших [53].

Молодой человек рассказывает историю портрета с одной лишь целью - он хочет уничтожить его как источник страшной болезни.

Портрет этот был написан отцом художника Б. с ростовщика, жившего в Коломне во времена царствования императрицы Екатерины II.

Итак, между ростовщиками был один - существо во всех отношениях необыкновенное, поселившееся уже давно в сей части города. Он ходил в широком азиатском наряде; темная краска лица указывала на южное его происхождение, но какой именно был он нации: индеец, грек, персиянин, об этом никто не мог сказать наверно. Высокий, по 4 1 м необыкновенный рост, смуглое, тощее, запаленное лицо и какой-то непостижимо страшный цвет его, большие, необыкновенного огня глаза, нависнувшие густые брови отличали его сильно и резко от всех пепельных жителей столицы. Самое жилище его не похоже было на прочие маленькие деревянные домики. Это было каменное строение, вроде тех, которых когда-то настроили вдоволь гемузские купцы, - с неправильными, неравной величины окнами, с железными ставнями и засовами. Этот ростовщик отличался от других ростовщиков уже тем, что мог снабдить какую угодно суммою всех, начиная от нишей старухи до расточительного придворного вельможи. Пред домом его показывались часто самые блестящие экипажи, из окоп которых иногда глядела голова роскошной светской дамы. Молва, по обыкновению, разнесла, что железные сундуки его полны без счету денег, драгоценностей, бриллиантов и всяких залогов, но что, однако же, он вовсе не имел той корысти, какая свойственна другим ростовщикам. Он давал деньги охотно, распределяя, казалось, весьма выгодно сроки платежей; но какими-то арифметическими странными выкладками заставлял их восходить до непомерных процентов. Так, по крайней мере, говорила молва. Но что страннее всего и что не могло не поразить многих - это была странная судьба всех тех, которые получали от него деньги: все они оканчивали жизнь несчастным образом. Выло ли это просто людое мнение, нелепые суеверные толки или с умыслом распущенные слухи - это осталось неизвестно. Но несколько примеров, случившихся в непродолжительное время пред глазами всех, были живы и разительны [54].

Художник Б. рассказывает про молодого аристократа, отличившегося на государственной службе, умнейшего и благородного человека, жаркого почитателя искусства и науки, занимавшего весьма значительное государственное место. Он был обласкан вниманием императрицы и вел жизнь счастливую и праведную до тех пор, пока не взял денег в долг у коломенского ростовщика. С этого момента он меняется на глазах, превращаясь в желчного, склочного чиновника, душителя искусства и всякой живой мысли. В результате был отставлен от места и умер в припадках страшного безумия.

Затем другой пример: влюбленный князь, благороднейший человек, сватается за одну из красавиц северной столицы, перед свадьбой берет у ростовщика заем - и через год становится страшным ревнивцем, тираном и мучителем своей жены. Когда же жена заговорила с ним о разводе, он хотел сначала убить ее, но затем вонзил нож себе в грудь и умер в ужасных муках. И примеров таких было множество:

Никто не сомневался о присутствии нечистой силы в этом человеке. Говорили, что он предлагал такие условия, от которых дыбом поднимались волосы и которых никогда потом не посмел несчастный передать другому; что деньги его имеют прожигающее свойство, раскаляются сами собою и носят какие-то странные знаки... словом, много было всяких нелепых толков. И замечательно то, что все это коломенское население, весь этот мир бедных старух, мелких чиновников, мелких артистов и, словом, всей мелюзги, которую мы только поименовали, соглашались лучше терпеть и выносить последнюю крайность, нежели обратиться к страшному ростовщику; находили даже умерших от голода старух, которые лучше соглашались умертвить свое тело, нежели погубить душу. Встречаясь спим на улице, невольно чувствовали страх. Пешеход осторожно пятился и долго еще озирался носче того назад, следя пропадавшую вдаль его непомерную высокую фигуру. В одном уже образе было столько необыкновенного, что всякого заставляло бы невольно приписать ему сверхъестественное существование [55].

Отец художника Б. также был художником, но самоучкой, при этом обладал замечательным, сильным талантом. Внутренним инстинктом чувствовал он присутствие мысли в каждом предмете, как человек был добр, не честолюбив, и писал в основном для церкви. Одна из его работ сильно его занимала. Он должен был написать духа тьмы - дьявола. Обдумывая картину, он не раз возвращался мыслями к образу таинственного ростовщика. И вот однажды, работая у себя в мастерской, он услышал стук в дверь и к нему явился ростовщик.

- Ты художник? - сказал он бел **ВСЯКИХ** церемоний моему отцу.
- Художник, - сказал отец в недоумении, ожидая, что будет далее.
- Хорошо. Нарисуй с меня портрет. Я, может быть, скоро умру, детей у меня нет; но я не хочу умереть совершенно, я хочу жить. Можешь ли ты нарисовать такой портрет, чтобы был совершенно как живой?

Отец мой подумал: «Чего лучше? - он сам просится в дьяволы ко мне на картину». Дал слово. Они уговорились во времени и цене, и на другой же день, схвативши палитру и кисти, отец мой уже был у пего. Высокий двор, собаки, железные двери и затворы, дугообразные окна, сундуки, покрытые странными коврами, и, наконец, сам необыкновенный хозяин, севший неподвижно перед ним, - все это произвело на него странное впечатление. Окна, как нарочно, были заставлены и загромождены снизу так, что давали свет только с одной верхушки. «Черт побери, как теперь хорошо осветилось его лицо!» - сказал он про себя и принялся жадно писать, как бы опасаясь, чтобы как-нибудь не исчезло счастливое освещение. «Экая сила! - повторил он про себя. - Если я хотя вполтину изображу его так, как он есть теперь, он убьет всех моих святых и ангелов; они поблдеют пред ним. Какая дьявольская сила! он у меня просто выскочит из полотна, если только хоть немного буду верен натуре. Какие необыкновенные черты!» - повторял он беспрестанно, усугубляя рвенье, и уже видел сам, как стали переходить на полотно некоторые черты. Но чем более он приближался к ним, тем более чувствовал какое-то тягостное, тревожное чувство, непонятное себе самому. Однако же, несмотря на то, он положил себе преследовать с буквальной точностью всякую незаметную черту и выражение. И прежде всего занялся он отделкою глаз. В этих глазах столько было силы, что, казалось, нельзя бы и помыслить передать их точно, как были в натуре. Однако же во что бы то ни стало он решился доискаться в них последней мелкой черты и оттенка, постигнуть их тайну... Но как только начал он входить и углубляться в них кистью, в душе его возродилось такое странное отвращенье, такая непонятная тягость, что он должен был на несколько времени бросить кисть и потом приниматься вновь. Наконец уже не мог он более выносить, он чувствовал, что эти глаза вонзались ему в душу и производили в ней тревогу непостижимую. На другой, на третий день это было еще сильнее. Ему сделалось страшно. Он бросил кисть и сказал наотрез, что не может более писать с него. Надобно было видеть, как изменился при этих словах странный ростовщик. Он бросился к нему в ноги и молил кончить портрет, говоря, что от сего зависит судьба его и существование в мире, что уже он тронул своею кистью его живые черты, что если он передаст их верно, жизнь его сверхъестественною силою удержится в портрете, что он чрез то не умрет совершенно, что ему нужно присутствовать в мире. Отец мой почувствовал ужас от таких слов: они ему показались до того странны и страшны, что он бросил и кисти и палитру и бросился опретью вон из комнаты. Мысль о том тревожила его весь день и всю ночь, а поутру он получил от ростовщика портрет, который принесла ему ка-

■Я-то женщина, единственное существо, бывшее у него в услугах, объявившая тут же, что хозяин не хочет портрета, не дает за него ничего и присылает назад. Вечеру того же дни узнал он, что ростовщик умер и что собираются уже хоронить его по обрядам его религии. Все это казалось ему неизъяснимо странно (56].

Эта работа не прошла для художника бесследно. Характер его разительно переменялся. Он стал завислив и желчен, занялся интригами, которыми прежде всегда гнушался. Написав еще одну картину для церкви, он представил ее на конкурс, и, казалось, это была лучшая картина из всех предложенных.

Как вдруг один из присутствовавших членов, если не ошибаюсь, духовная особа, сделал замечание, поразившее всех. «В картине художника, точно, есть много таланта, - сказал он, - но нет святости в лицах; есть даже, напротив того, что-то демонское в глазах, как будто бы рукою художника водило нечистое чувство». Все взглянули и не могли не убедиться в истине сих слов. Отец мой бросился вперед к своей картине, как бы с тем, чтобы поверить самому в такое обидное замечание, и с ужасом увидел, что он всем почти фигурам придавал глаза ростовщика. Они так глядели демонски-сокрушительно, что он сам невольно вздрогнул. Картина была отвергнута, и он должен был, к неописанной своему досаде, услышать, что первенство осталось за его учеником. Невозможно было описать того бешенства, с которым он возвратился домой. Он чуть не прибил мать мою, разогнал детей, переломал кисти и мольберт, схватил со стены портрет ростовщика, потребовал ножа и велел разложить огонь в камине, намереваясь изрезать его в куски и сжечь [57].

Впрочем, портрет избежал огня. Его забрал себе один из приятелей художника. После этого с самим художником вновь стали происходить странные перемены. Прежний добрый нрав вернулся к нему. Однако, узнав, что подобные же несчастья случились с его другом, у которого оказался портрет, а затем и с другими людьми, которым он был подарен или продан, художник впал в ипохондрию и совершенно уверился в том, «что кисть его послужила дьявольским орудием, что часть жизни ростовщика перешла в самом деле как-нибудь в портрет и тревожит теперь людей, внушая бесовские побуждения, совращая художника с пути, порождая страшные терзанья зависти, и проч., и проч.». После этого он поместил своего сына в Академию художеств, расплатился с должниками и удалился в монастырь. В монастыре дар

вернулся ему снова. Целый год он писал картину на Рождество Христа. Когда же она была закончена, все были поражены необыкновенной святостью фигур. И когда сын, после окончания Академии художеств, приехал к нему в монастырь, то увидел перед собой истинно блаженного старца. Отец встретил его приветливо и благословил на беззаветное служение к искусству. И лишь одна просьба была у отца к сыну...

- Исполни, сын мой, одну мою просьбу, - сказал он мне уже при самом расставании. Может быть, тебе случится увидеть где-нибудь тот портрет, о котором я говорил тебе. Ты его узнаешь вдруг по необыкновенным глазам и неестественному их выражению, - во что бы то ни было истреби его...»

Говоря это, художник Б. обратил глаза на стену, с тем чтобы взглянуть еще раз на портрет. То же самое движение сделала в один миг вся толпа слушавших, ища глазами необыкновенного портрета. Но, к величайшему изумлению, его уже не было на стене. Невнятный говор и шум пробежал по всей толпе, и вслед за тем послышались явственно слова: «Украден». Кто-то успел уже стащить его, воспользовавшись вниманием слушателей, увлеченных рассказами. И долго все присутствовавшие оставались в недоумении, не зная, действительно ли они видели эти необыкновенные глаза, или это была просто мечта, представшая только на миг глазам их, утружденным долгим рассматриванием старинных картин [58].

В повести «Портрет» деньги преломились в динамике человеческого сознания. Смерть художника - результат экзистенциального ужаса, рожденного пониманием того, что он больше не может творить. Перестав воспроизводить в живописи собственную эстетику, перестав в каждой картине писать «себя», свой внутренний мир, преломленный через изображение человеческого лица на портрете, работая на «рынок», превратив живопись в производство, Чартков обнаружил в себе самом бездонную и страшную пустоту. Результатом его живописи стали не картины, но деньги, которые привели его к своему собственному, «экономическому» катарсису - полному и безвозвратному опустошению сознания, которое и есть смерть. Мир рассыпался. Чартков сошел с ума и умер. Гоголь вновь, уже на свой собственный лад, повторил греческую историю царя Мидаса, когда человек в голом и чистом пространстве денег превращается в мертвое тело золотого идола.

Вместе с тем история ростовщика - совсем другая история. Мир денег имманентен этому человеку. Они для него высшая, иррациональная ценность. Он копит деньги ради денег. Он любит и приумножает свои сокровища. Он их ни на что не меняет. Он живет, как отшельник. Его дом - крепость. Он живет жизнью денег, - их ростом, как живет садовник ростом своего сада. Ростовщик «растит» деньги, и они растут как живые. Они создают в его сознании образ расширяющейся вселенной. Смерть невысказанна для этого человека. Он живет в расширяющейся вселенной. Он не чувствует старческой немощи. Он хочет жить вечно. Он жаждет бессмертия.

В начале нашего повествования о мифологии денег были рассмотрены два типа мифов. Мифы *архаические* - мифы рождения и расширения вселенной, в которых воины и путешественники расширяют пространство, и мифы *постархаические*, мифы конца мира, в которых пророки, монахи и художники устремляются в своих мыслях за линию горизонта реального мира. После реконструкции психологии взаимоотношений человека и денег можно выделить еще один тип мифологии. Это собственная мифология денег. Она вбирает в себя отдельные характеристики архаического и постархаического мифа, в то же время не являясь ни тем, ни другим.

С *архаическим* мифом миф *денег* объединяет погруженность в реальность - материальность. Деньги - материальный предмет. Их можно взять в руки. Прирастая прибылью, они расширяют, увеличивают материальный мир вещей.

С *постархаическим* мифом миф *денег* делает схожим общая арена разворачивающихся событий - человеческое сознание. Если архаический миф - это коллективная история, то миф постархаический - история индивидуальная. Оставаясь материальным предметом, деньги являются вместе с тем виртуальным символом, психоделическим средством. Глядя на них, человек погружается мир, видимый лишь ему одному. *Человек денег*, так же как человек *постархаического мифа*, как монах или философ, аутизируется, погружается в себя, ведет жизнь, закрытую от мира множеством дверей и оград. В этой закрытости не только страх потерять свое богатство. В ней присутствует психоделический эффект - погруженность в иную реальность. «Человек денег», как монах-отшельник эмоционально недоступен. Главная радость для него - остаться наедине со своими деньгами. Это его мир, его миф, его история. Эта история вскрывается у Пушкина в «Скупом рыцаре»:

Я каждый раз, когда хочу сундук
Мой отпереть, впадаю в жар и трепет.
Не страх (о ист! кого бояться мне?
При мне мой меч: за золото отвечает.
Честной булат), но сердце мне теснит
Какое-то неведомое чувство...
I [ас уверяют медики: есть люди,
В убийстве находящие приятность.
Когда я ключ в замок влагаю, то же
Я чувствую, что чувствовать должны
Они, вонзая в жертву нож: приятно
И страшно вместе.
(Отпирает сундук.)
Вот мое блаженство!

Александр Сергеевич Пушкин описал «денежный катарсис». От одной мысли о своих сокровищах, от вида сундука с деньгами, от тусклого блеска золотых монет, от прикосновения ключа к замку, сторожащему деньги. Скупой рыцарь испытывает чувства, сравнимые лишь с высшим любовным, или религиозным экстазом. Однако пушкинский персонаж - трагическая фигура. Он все равно обречен на тягостную смерть. Интуитивная логика драматического мифологического действия невидимой рукой ведет пером автора. Деньги мертвы, как мертвая вода из старинных русских сказок. Каждый, кто прикасается к ним в мифе, испытывает на себе их страшное действие.

ЧЕЛОВЕК И ДЕНЬГИ. ЛИТЕРАТУРНЫЙ МИФ. ЧАСТЬ II

Литература была для Николая Васильевича Гоголя его жизнью. Она же стала и его смертью. Гоголь перестал писать и жить почти одновременно. 3 февраля 1852 года он еще работает на корректурой второго тома «Мертвых душ». 11 февраля сжигает рукопись. 21 февраля умирает. Написав «Мертвые души», свой последний миф о деньгах, Гоголь странным, поразительно литературным образом прожил его сам. Он уподобился герою созданного им мифа. Его смерть оказалась результатом мифотворчества. Последний миф его жизни разворачивается в двух плоскостях. В самом романе «Мертвые души» и в его жизни, в письмах друзьям.

Сюжет «Мертвых душ» был подарен Гоголю Александром Сергеевичем Пушкиным. Находясь в Кишиневе, Пушкин слышал там историю о похождениях одного авантюриста, скупавшего у пометчиков умерших крестьян, чтобы заложить их как живых в Опекунском совете и получить под них изрядную ссуду. В этой ситуации по тем временам не было ничего фантастического. По российскому законодательству первой половины XIX в. умершие крепостные крестьяне еще долгое время, иногда по несколько лет, до проведения очередной ревизии, официально числились как живые. Они составляли часть имущества помещика, за которую он должен был платить налоги. В этом и состоял сюрреализм торговой сделки, которая так увлекла Гоголя, большого охотника до разных необычных, из ряда вон выходящих, «сумасшедших» ситуаций. И еще одно обстоятельство привлекло Гоголя в этом сюжете. Это дорога. В поисках «мертвых душ» нужно было изъездить всю Россию, заглянуть в каждый ее уголок, забраться в самые глухие места, увидеть и описать самые разные человеческие

типы. Эти два обстоятельства необычайно вдохновили писателя. Он почувствовал здесь воздух, удивительный мир, необъятный простор для своего таланта. С одной стороны, странная, еще до конца не понятная, возможно глубоко философская идея - покупка мертвых душ (для религиозного человека - Гоголя, как впрочем, и для его современников, в самом названии «Мертвые души» был заложен нонсенс, парадокс - ведь души, по определению, не могут быть мертвыми, ибо душа бессмертна. Эта идея проговаривается в его письмах и во втором томе романа). С другой же стороны - русские просторы, звон колокольчика, мелькание лиц, калейдоском судеб, бесконечная дорога и тройка, птица-тройка, которая будет появляться в романе странным символом то ли России, то ли летящей в творческом порыве души писателя. И наконец, было еще одно обстоятельство, заложенное в идею романа, которое принципиально определило течение повествования и его закономерный конец, как, впрочем, и судьбу автора. Обстоятельство это - деньги. Жизнь человека в жестких рамках экономических взаимоотношений, исключаящих, как оказалось, любые иные отношения. Чувствуя мощь, силу и странность сюжета, Гоголь окрылен своим замыслом, он пишет Жуковскому:

...Осень в Веве, наконец, настала прекрасная, почти чего. У меня в комнате сделалось тепло и я принялся за «Мертвых душ», которых было начал в I [Петербурге. Все начатое переделал я вновь, обдумал более весь план и теперь веду его спокойно, как летопись. [...] Если совершу это творенье так, как нужно его совершить, то... какой огромный, какой оригинальный сюжет! Какая разнообразная куча! Вся Русь явится в нем! Это будет первая моя порядочная вещь - вещь, вещь которая вынесет мое имя. [...] Огромно, велико мое творенье и не скоро конец его. [...] Кто-то незримый пишет передо мною могущественным жезлом. Знаю, что мое имя после меня будет счастливее меня, и потомки тех же земляков моих, может быть, с глазами, влажными от слез, произнесут примирение моей тени [59].

Приступив к «Мертвым душам», Гоголь чувствовал себя пророком, видел перед собой «могущественный жезл». История началась:

В ворота губернского города NN въехала довольно красивая, ресорная небольшая бричка, в которой ездят холостяки: отставные под-

полковники, штабс-капитаны, помещики, имеющие около сотни душ крестьян, - словом, все те, которых называют господами средней руки. В бричке сидел господин, не красавец, но и не дурной наружности, ни слишком толст, ни слишком тонок; нельзя сказать, чтобы стар, однако бы слишком молод. Въезд его не произвел в городе совершенно никакого шума и не был сопровожден ничем особенным [60].

Чичиков, как, впрочем, и художник Чартков из «Портрета», - человек без лица. В его облике нет ничего особенного. Он человек самого общего приятного выраженья. Его присутствие не оставляет следов. Он как «деньги, которые не пахнут». Он весь в своем деле - добыче денег. Причем добыче законной. На этом пути нет места геройству или подлости. Он даже не «Скупой рыцарь». Он усредненный предприниматель. У него нет даже характера. Лучше сказать - описать его характер сложно. Характер... средний. Больше того, что сказал Гоголь, добавить нечего. Только что взглянуть в дорожную шкатулку Чичикова. Замечательная шкатулка. Там все в порядке, все разложено по полочкам - и чего там только нет! И сорванная с тумбы городская афишка, и приглашение на свадьбу, и театральный билет, и какие-то записочки, счетца. И гербовая бумага лежит отдельно, и деньги в потайном ящичке, и приспособления для туалета. И романчик всунут на случай праздного препровождения времени. Нет там лишь одного - чего-нибудь тайного, интимного, может быть, сентиментального, чего-нибудь из детства, чего-нибудь, указывающее на двойственность, двойное дно этого человека, того, что скрывалось бы за маской благопристойности. Однако за маской ничего нет. Лица не видно. Все лица, все характеры, все гримасы и жизненные позиции будут у других персонажей поэмы. А у Чичикова нет ничего. Фантом. Тень.

Вместо внутреннего пространства души своего героя Гоголь живописует жизнь, реальность, ландшафты, интерьеры. Он создает реальный мир, он раздвигает пространство. Он пишет поэму на манер архаического мифа, расширяющейся вселенной, создавая при этом у читателя удивительный эффект присутствия:

Покамест слуги управлялись и возились, господин отправился в общую залу. Какие бывают эти общие залы - всякий проезжающий знает очень хорошо: те же стены, выкрашенные масляной краской, потемневшие сверху от трубочного дыма и залосненные снизу спинами разных проезжающих, а еще более туземными купеческими, ибо купцы

но торговым дням приходили сюда сам-шест и сам-сем испивать свою известную пару чаю; тот же закопченный потолок; та же копченая люстра со множеством висящих стеклышек, которые прыгали и звенели всякий раз, когда половой бегал по истертым клеенкам, помахивая бойко подносом, на котором сидела такая же бездна чайных чашек, как птиц на морском берегу; те же картины во всю стену, писанные масляными красками, - словом, все то же, что и везде; только и различия, что на одной картине изображена была нимфа с такими огромными грудями, какие читатель, верно, никогда не видывал.

Подобная игра природы, впрочем, случается на разных исторических картинах, неизвестно в какое время, откуда и кем привезенных к нам в Россию, иной раз даже нашими вельможами, любителями искусств, накупившими их в Италии по совету везших их курьеров [61].

Все последующее действие поэмы - торг. Чичиков скупает мертвые души. Гоголь, как удивительно тонкий психолог, пишет самые разные типы русского характера через, как оказалось, самую интересную психологическую призму - через волшебное стекло торговли. Держа в руках живые деньги, у человека спадает с лица маска приличия и благопристойности, которую он словно до этого, этими руками и держал. Деньги - прекрасное средство психоанализа. Как любовь, как ненависть...

Из всех помещиков, которых объезжает Чичиков во время охоты за мертвыми душами, лишь бескорыстный Манилов отдает их задаром, не требуя ничего взамен. Но это не оправдывает бывшего офицера Манилова в глазах автора. Гоголь не любит Манилова. Он ищет в романе другой идеал благородства. Еще до конца неопределенный, но... активный, предпринимательский, «экономический». Правда, еще не написанный. Уже после выхода в свет первого тома романа и множества нареканий по поводу пошлости и «уродства» представленных там персонажей, с чем Гоголь и сам с горечью соглашается, в письме А.О. Смирновой он пишет:

Вовсе не губерния и не несколько уродливых помещиков, и не то, что им приписывают, есть предмет «Мертвых душ». Это пока еще тайна, которая должна была вдруг, к изумлению всех (ибо ни одна душа из читателей не догадалась), раскрыться в последующих томах, если бы богу угодно было продлить жизнь мою и благословить будущий труд. Повторяю вам вновь, что это тайна, и ключ от неё, покамест, в душе одного только автора [62].

уничтожить вместе с самим романом. В весьма расплывчатом и явно неприязненном описании этого человека обращает на себя внимание одно обстоятельство - Манилов никак не может включиться в реальность, в естественную, практическую, активную жизнь, а оттого он добр и не участвует в торге. Торг же - основа романа.

На взгляд он [Манилов] был человек видный; черты лица его были не лишены приятности, но в эту приятность, казалось, чересчур было передано сахару; в приемах и оборотах его было что-то заискивающее расположения и знакомства. Он улыбался заманчиво, был белокур, с голубыми глазами. В первую минуту разговора с ним не можешь не сказать: «Какой приятный и добрый человек!» В следующую за тем минуту ничего не скажешь, а в третью скажешь: «Черт знает что такое!» - и отойдешь подальше; если ж не отойдешь, почувствуешь скуку смертельную. От него не дождешься никакого живого или хоть даже заносчивого слова, какое можешь услышать почти от всякого, если коснешься задирающего его предмета. У всякого есть свой задор: у одного задор обратился на борзых собак; другому кажется, что он сильный любитель музыки и удивительно чувствует все глубокие места в ней; третий мастер лихо пообедать; четвертый сыграть роль хоть одним вершком повыше той, которая ему назначена; пятый, с желанием более ограниченным, спит и грезит о том, как бы нройтиться па гулянье с флигель-адъютантом, напоказ своим приятелям, знакомым и даже незнакомым; шестой уже одарен такою рукою, которая чувствует желание сверхъестественное заломить угол какому-нибудь бубновому тузу или двойке, тогда как рука седьмого так и лезет произвести где-нибудь порядок, подобраться поближе к личности стационарного зрителя или ямщиков, - словом, у всякого есть свое, но у Манилова ничего не было. Дома он говорил очень мало и большую часть размышлял и думал, но о чем он думал, тоже разве богу было известно. Хозяйством нельзя сказать чтобы он занимался, он даже никогда не ездил на поля, хозяйство шло как-то само собою. Когда приказчик говорил: «Хорошо бы, барин, то и то сделать», - «Да, недурно», - отвечал он обыкновенно, куря трубку, которую курить сделал привычку, когда еще служил в армии, где считался скромнейшим, деликатнейшим и образованнейшим офицером.

«Да, именно недурно», - повторял он. Когда приходил к нему мужик и, почесавши рукою затылок, говорил: «Барин, позволь отлучиться на работу, по»дать заработать», - «Ступай», - говорил он, куря трубку, и ему даже в голову не приходило, что мужик шел

пьянствовать. Иногда, глядя с крыльца на двор и на пруд, говорил он о том, как бы хорошо было, если бы вдруг от дома провести подземный ход или чрез пруд выстроить каменный мост, на котором бы были по обеим сторонам лавки, и чтобы в них сидели купцы и продавали разные мелкие товары, нужные для крестьян. При этом глаза его делались чрезвычайно сладкими и лицо принимало самое довольное выражение; впрочем, все эти прожекты так и оканчивались только одними словами. В его кабинете всегда лежала какая-то книжка, заложённая закладкою на четырнадцатой странице, которую он постоянно читал уже два года. [...]

Жена его... впрочем, они были совершенно довольны друг другом [65].

Из писем видно, что Гоголь искал в качестве человека благородного и могущего изменить лик России - крепкого, работающего хозяйственника, капиталиста. Манилов же на такую роль никак не шел. Слишком уж выпадает он из реальности, так талантливо и так тщательно выписанной Гоголем. От того-то и добродушен Манилов, что витает в облаках и живет какими-то неведомыми автору идеями. Оттого всех любит, что даже жена им совершенно довольна. Оттого мертвые души отдает Чичикову так, по-дружески, задаром. Все последующие персонажи оказались гораздо хуже. За сюрреалистический образ, несуществующую субстанцию - мертвые души они просили денег. Причем каждый на свой особенный манер. Сами торги напоминают здесь человеческий паноптикум. Сборище уродов. Слово «уроды» было употребляемо уже самим Гоголем, в его переписке, по окончании работы над первым томом «Мертвых душ». Любуясь абсурдностью процесса, Гоголь презирает участников. Вместе с тем если где-то и изучать психологию торговли и тончайшие нюансы ценообразования, то непременно у Гоголя. Диалог Собакевича и Чичикова - прекрасное учебное пособие:

- Да чего вы скупитесь? - сказал Собакевич. - Право, недорого! Другой мошенник обманет вас, продаст вам дрянь, а не души; а у меня что ядреный орех, все на отбор: не мастеровой, так иной какой-нибудь здоровый мужик. Вы рассмотрите: вот, например, каретник Михеев! ведь больше никаких экипажей и не делал, как только рессорные. И не то, как бывает московская работа, что на один час, - прочность такая, сам и обобьет, и лаком покроет!

Чичиков открыл рот, с тем чтобы заметить, что Михеева, однако же, давно нет на свете; но Собаксвич вошел, как говорится, в самую силу речи, откуда взялась рысь и дар слова:

- А Пробка Степан, плотник? я голову прозакладую, если вы где сыщете такого мужика. Ведь что за силища была! Служи он в гвардии, ему бы бог знает что дали, трех аршин с вершком ростом!

Чичиков опять хотел заметить, что и Пробки нет на свете; но Собакевича, как видно, пронесло: полились такие потоки речей, что только нужно было слушать:

- Милушкин, кирпичник! мог поставить печь в каком угодно доме. Максим Телятников, сапожник: что шилом кольнет, то и сапоги, что сапоги, то и спасибо, и хоть бы в рот хмельного. А Еремей Сорокопольхин! да этот мужик один станет за всех, в Москве торговал, одного оброку приносил по пятисот рублей. Ведь вот какой народ! Это не то, что вам продаст какой-нибудь Плюшкин.

- Но позвольте, - сказал наконец Чичиков, изумленный таким обильным наводнением речей, которым, казалось, и конца не было, - зачем вы исчисляете все их качества, ведь в них толку теперь нет никакого, ведь это все народ мертвый. Мертвым телом хоть забор подпирай, говорит пословица.

- Да, конечно, мертвые,- сказал Собакевич, как бы одумавшись и припомнив, кто они в самом деле были уже мертвые, а потом прибавил:

- Впрочем, и то сказать что из этих людей, которые числятся теперь живущими? Что это за люди? мухи, а не люди.

- Да все же они существуют, а это ведь мечта.

- Ну нет, не мечта! Я вам доложу, каков был Михеев, так вы таких людей не сыщете: машинища такая, что в эту комнату не войдет; нет, это не мечта! А в плечищах у него была такая силища, какой нет у лошади; хотел бы я знать, где бы вы в другом месте нашли такую мечту!

Последние слова он уже сказал, обратившись к висевшим на стене портретам Багратиона и Колокотрони, как обыкновенно случается с разговаривающими, когда один из них вдруг, неизвестно почему, обратится не к тому лицу, к которому относятся слова, а к какому-нибудь нечаянно пришедшему третьему, даже вовсе незнакомому, от которого знает, что не услышит ни ответа, ни мнения, ни подтверждения, но на которого, однако ж, так устремит взгляд, как будто призывает его в посредники; и несколько смешавшийся в первую минуту незнакомец не знает, отвечать ли ему на то дело, о котором ничего не слышал, или так постоять, соблюдши надлежащее приличие, и потом уже уйти прочь [66].

В первом томе Чичикову не удалось завершить свою аферу. Он не получил денег. На балу у губернатора его замысел был раскрыт, и затея закончилась провалом. И вновь садится Чичиков в свою бричку, и вновь проплывают мимо дома, поля, да верстовые столбы, обещая впереди еще дальний путь и новую историю, гораздо лучшую, чем эта, - историю второго тома «Мертвых душ». Вместе с Чичиковым мысленно едет по дорогам России и сам автор, большой охотник до путешествий, великий реалист, насмешник и в чем-то романтик. Гоголь часто называл свой роман «Мертвые души» поэмой в надежде на благостное, красивое, романтическое завершение начатой эпопеи. В своих письмах он часто упоминает греческую Одиссею и видит в «Мертвых душах» Одиссею русскую. И пусть персонажи его поэмы пошлые, глупые, жалкие люди, но сама поэма... есть в ней нечто романтическое, затягивающее, вечное... Пусть даже и в самом конце...

Не так ли и ты, Русь, что бойкая необгонимая тройка несешься? Дымом дымится под тобою дорога, гремят мосты, все отстает и остается позади. Остановился пораженный божьим чудом созерцатель: не молния ли это, сброшенная с неба? что значит это наводящее ужас движение? и что за неведомая сила заключена в сих неведомых светах конях? Эх, кони, кони, что за кони! Вихри ли сидят в ваших гривах? Чуткое ли ухо горит во всякой вашей жилке? Заслышали с вышины знакомую песню, дружно и разом напрягли медные груди и почти не тронув копытами земли, превратились в одни вытянутые линии, летящие по воздуху, и мчится вся вдохновенная богом!.. Русь, куда ж несешься ты? дай ответ. Не дает ответа. Чудным звоном заливаются колокольчик; гремит и становится ветром разорванный в куски воздух; летит мимо все, что ни есть на земле, и, косясь, постораниваются и дают ей дорогу другие народы и государства [67].

В литературной критике, посвященной роману «Мертвые души», один из наиболее обсуждаемых вопросов - что же символизирует в самом деле живописный образ гоголевской тройки? Хотя, казалось бы, все понятно - «Русь, куда ж несешься ты? дай ответ». Да только почему-то не верится, что Русь Собакевичей, Ноздревых, Плюшкиных и прочей публики в самом деле куда-то несется и даже летит, словно лихая тройка, едва касаясь копытами земли. Но если не Русь, так кто же? Не иначе, как сам Гоголь. Творческий порыв великого писателя, ветер его фантазии... закрытый в душный денежный сундук. И рад бы развернуться во

всем своим величии человеческий дух, да негде. Тесно в доме у Собакевича. Тесно у Плюшкина. Хотя и написаны они мастерски, виртуозно, точнейшим образом, живее настоящих. Да только впуч - рп пустота. Гоголь чувствовал это и переживал очень болезненно.

1 [е спрашивай, зачем первая часть должна быть вся *пошлость* и зачем в ней все лица до единого должны быть ношлы. На это дадут тебе-ответ другие Тома. Вот и все. Первая часть, несмотря на все свои несовершенства, главное дело сделала: она поселила во всех отвращение от моих героев π от их ничтожности; она разнесла некоторую мне нужную тоску и собственное наше неудовольствие от самих нас. Покамест для меня этого довольно; за другим и не гонюсь [68].

В конце поэмы, когда Чичиков, опозоренный и униженный, покидает город NN.. Гоголь рассказывает его историю, начинающуюся, естественно, с детства. Детство для человеческой жизни - пора особая, сказочная, периодически всплывающая в сознании и настойчиво возвращающая человека к давним, незабываемым воспоминаниям. Для литературы же, детство героя - всегда начало мифа, место, куда он должен вернуться. Как библейский Адам, как гомеровский Одиссей, ибо миф по своей природе цикличен. Царь Эдип, впрочем, тоже в конце своей страшной истории возвращается в свое детство, к истокам своего рождения, хотя возвращаться ему, как явствует из мифа, было некуда. Детство Чичикова - это скорее детство Эдипа, чем библейского Адама или гомеровского Одиссея. А оттого, никаких шансов выпутаться из сюрреалистического лабиринта денег и мертвых душ, у него нет.

Темно и скромно происхождение нашего героя. Родители были дворяне, но столбовые или личные - бог ведает; лицом он на них не походил: по крайней мере родственница, бывшая при его рождении, низенькая, коротенькая женщина, которых обыкновенно называют пигалицами, взявши в руки ребенка, вскрикнула: «Совсем вышел не такой, как я думала! Ему бы следовало пойти в бабку с матерней стороны, что было бы и лучше, а он родился просто, как говорит пословица: ни в мать, ни в отца, а в проезжего молодца». Жизнь при начале взглянула на него как-то кисло-неприятно, сквозь какое-то мутное, занесенное снегом окошко: ни друга, ни товарища в детстве! [...]

Особенных способностей к какой-нибудь науке в нем не оказалось; отличился он больше прилежанием и опрятностью; но зато оказался в

нем большой ум с другой стороны, со стороны практической. Он вдруг смекнул и понял дело и повел себя в отношении к товарищам точно таким образом, что они его угощали, а он их не только никогда, но даже иногда, припрягав полученное угощение, потом продавал им же. Еще ребенком он умел уже отказать себе во всем. Из данной отцом полтины не издержал ни копейки, напротив - в тот же год уже сделал к ней приращения, показав оборотливость почти необыкновенную: (лепил из воску снегиря, выкрасил его и продал очень выгодно. Потом в продолжение некоторого времени пустился на другие спекуляции, именно вот какие: накупивши на рынке съестного, садился в классе. Возле тех, которые были побогаче, и как только замечал, что товарища начинало тошнить, - признак подступающего голода, - он высовывал ему из-под скамьи будто невзначай угол пряника или булки и, раззадоривши его, брал деньги, соображая с аппетитом. Два месяца он провозился у себя на квартире без отдыха около мыши, которую засадил в маленькую деревянную клеточку, и добился наконец до того, что мышь становилась на задние лапки, ложилась и вставала по приказу, и продал потом ее тоже очень выгодно. Когда набралось денег до пяти рублей, он мешочек зашил и стал копить в другой [69].

Уже здесь, в конце первого тома «Мертвых душ», Гоголь подписывает приговор своему герою. Странная, никем формально не прописанная, ощущаемая лишь интуитивно, логика мифа вступает в свои права и ведет рукою автора к заведомому концу, воспринимаемому часто как странное пророчество. Гоголь тоже чувствует давление мифологического сюжета, нервничает, переживает, но еще верит, что вторая часть «Мертвых душ» будет другая, что путешествие Чичикова по России в поисках денег выведет его куда-нибудь... в совсем другое место, и наконец свершится великий замысел и озарится поэма ослепительным светом радости и ясным светом мудрости, и что, кто знает, «Мертвые души», может быть, наконец оживут.

Я продолжаю работать, то есть набрасывать на бумагу хаос, из которого должно произойти создание «Мертвых душ». Труд и терпение, и даже приневоливание себя награждают меня много. Такие открываются тайны, которых не слышала дотоле душа, и многое в мире становится после этого труда ясно. I [оупражняясь хотя немного в науке создания, становишься в несколько крат доступнее к прозрению великих тайн божьего создания и видишь, что, чем дальше уйдет и углубится во что-нибудь человек, кончит все тем же: одною полною и благодарною мо-

литвою. Но я знаю, что вы сами пребываете в таком же состоянии за «Одиссею», и потому прошу только бога, да ничем не останавливается дело и да пребывает он с нами неотлучно... [70].

Очень символичное письмо. В это время с 1842 по 1849 г. Жуковский работал над переводом «Одиссеи» Гомера на русский язык. Гоголь чрезвычайно высоко ценил эпопею Гомера называя ее «величайшим, полнейшим, огромнейшим и многостороннейшим из всех созданий». В его письмах часто, хотя и подспудно, проходит мысль, что «Мертвые души» - это новая «Одиссея». Гоголь был заворожен этим древним мифом. Создавая собственную эпопею, он чувствовал себя архаическим Творцом, Демиургом, создающим мир из хаоса. И одновременно Одиссеем, отправившимся в далекое путешествие по бескрайним и таинственным просторам, которое в конце концов, как и легендарного царя Итаки, должно было привести его... Впрочем он еще не знал точно, куда именно. Конец романа пока оставался для него тайной.

Первый том «Мертвых душ» выходит в свет в 1842 г. С 1840 г. уже идет активная работа над вторым томом. Главы второго тома, в состоянии тяжелейшего душевного кризиса дважды сожженного в 1845 г. и перед смертью в 1852 г., восстановлены по черновикам разных редакций и опубликованы в 1855 г. В них, впрочем, все как прежде. Чичиков, пытаясь сколотить капитал, вновь колесит по Руси, скупая мертвые души. И снова прежние люди, прежний патоптикум.

Романтик Гоголь больше не любит своих героев; рад бы полюбить, пытается, пишет широкими мазками «праведную» жизнь, идеальное хозяйство, рачительность и экономность, но самого тошнит, словно окунулся в грязное болото. Будто чувствует, что попал куда-то не туда, совсем не в тот мир, не в ту историю. Оттого и Чичиков не прозрел, а как был жулик, так еще большим жуликом и остался. В письмах Гоголь называет его уже не иначе, как «скотиной».

Начинается второй том с попытки Гоголя хоть как-то нарушить всеобщую атмосферу торга, а потому первый помещик, которого он описывает, оказывается братом по духу уже известного пустого фантазера Манилова. На этот раз это «копнитель неба», Тетенников Андрей Иванович:

За два часа до обеда Андрей Иванович уходил к себе в кабинет затем, чтобы заняться сурьезно и действительно. Занятие было точно су-

рьсзное. Оно состояло в обдумывании сочинения, которое уже издавна и постоянно обдумывалось. Сочинение это должноствовало обнять всю Россию со всех точек - с гражданской, политической, религиозной, философической, разрешить затруднительные задачи и вопросы, заданные ей временем, и определить ясно ее великую будущность - словом большого объема. Но покуда все оканчивалось одним обдумыванием: изгрызалось перо, являлись на бумаге рисунки, и потом все это отодвигалось на сторону, бралась вместо того в руки книга и уже не выпускалась до самого обеда. Книга эта читалась вместе с супом, соусом, жарким и даже пирожным, так что иные блюда от того стыли, а другие принимались вовсе не тронутыми. Потом следовала прихлебка чашки кофею с трубкой, потом игра в шахматы с самим собой. Что же делалось потом до самого ужина - право, уже и сказать трудно. Кажется просто ничего не делалось [71].

Интересно, что, презрительно описывая сочинение Тетенникова «долженствующее обнять всю Россию», Гоголь сам ставил перед собой подобную задачу:

Если бог поможет мне выполнить мою поэму так, как должно, это будет первое мое порядочное творение. Вся Русь отзовется в нем [72].

Правда, однажды во втором томе действительно появился человек светлый, великого ума, широкой души и непревзойденного таланта - директор училища, замечательный педагог - Александр Петрович, учитель Тетенникова.

Он утверждал, что всего нужнее человеку наука жизни, что, узнав ее, он узнает тогда сам, чем он должен заниматься преимущественнее. Эту-то науку жизни сделал он предметом отдельного курса воспитания, в который поступали одни только самые отличные. Малоспособных выпускал он на службу из первого курса, утверждая, что их не нужно много мучить: довольно с них, если приучились быть терпеливыми, работающими исполнителями, не приобретая заносчивости и всяких видов вдаль. «Но с умниками, но с даровитыми мне нужно долго повозиться», - обыкновенно говорил он. И становился в этом курсе совершенно другой Александр Петрович и с первых же раз возвещал, что доселе он требовал от них простого ума, теперь потребует ума высшего. Не того ума, который может подтрунить над дураком и посмеяться, но умеющего вынести всякое оскорбление, спустить дураку - и не раздражиться. Здесь-то стал он требовать того, что другие требуют от детей.

Это называл он высшей степенью ума. Сохранить посреди каких бы то ни было огорчений высокий покой, в котором вечно должен пребывать человек, - вот что называл он умом! В этом-то курсе Александр Петрович показал, что знает, точно, пауку жизни. Из наук были избраны только те, которые были способны образовать из человека гражданина земли своей. Большая часть лекций состояла в рассказах о том, что ожидает впереди человека на всех поприщах и ступенях государственной службы и частных занятий. Все огорчения и преграды, какие только воздвигаются человеку на пути его, все искушения и соблазны, ему предстоящие, собирал он перед ними во всей наготе, не скрывая ничего. Все было ему известно, точно как бы перебивал он сам во всех званиях и должностях. Словом, чертил он перед ними вовсе не радужную будущность. Странное дело! оттого ли, что честолюбие уже так сильно было в них возбуждено; оттого ли, что в самих глазах необыкновенного наставника было что-то говорящее юноше: вперед! - это слово производило такие чудеса над русским человеком, - то ли, другое ли, по юноша с самого начала искал только трудностей, алча действовать только там, где трудно, где нужно было показать большую силу души 173].

Удивительный был человек, Александр Петрович, прекрасный педагог, тончайший знаток жизни. Только один недостаток определил ему автор, вернее даже не недостаток, а можно сказать, несчастье. Рано он умер. То есть уже на третьей странице знакомства с этим замечательным человеком Гоголь сводит его в могилу, с ужасом понимая, что на страницах «Мертвых душ» делать ему совершенно нечего. Ни к мертвым душам, ни к большим деньгам, к которым так стремился Чичиков, Александр Петрович никакого отношения не имеет. Он - «человек вне денег», его жизнь течет не на бескрайних просторах Русского государства, по которым скитался Чичиков, ведомый Гоголем, но на просторах человеческого духа. Им было просто не по пути. Они жили в разных мирах, пребывали в разных историях, в разных мифах. Александр Петрович чужероден, смерть его неизбежна.

И наконец, последней надеждой Гоголя, героем, который, подобно мощному Гераклу или хитроумному Одиссею, должен был спасти поэму, через которого мог свершиться великий замысел автора, ведомого «незримым могущественным жезлом», был предприниматель, капиталист, умевший зарабатывать деньги, - Константин Федорович с непроизносимой фамилией Скудронжогло. Странная фамилия для героя. Не зря она здесь появилась.

Уже в ней Гоголь выразил свое отношение к «новому русскому капиталисту». Возможно, и сам не заметил, как сделал это, а когда заметил, то уже поздно было. Хотя начинается история Скудронжогло очень благостно. Подъезжая к его поместью, видит Чичиков удивительную картину.

- Изумительный человек, - сказал Чичиков и с любопытством пошатривал на ноля.

Все было в порядке необыкновенном. Леса были загороженные; повсюду попадались скотные дворы, также не без причины обстроены. завидно содержимые; хлебные клады росту великанского. Обильно и хлебно было повсюду. Видно было вдруг, что живет туз-хозяин. Поднявшись на небольшую возвышенность, увидел на супротивной стороне большую деревню, рассыпавшуюся на трех горных возвышениях. Все тут было богато: горные улицы, крепкие избы, стояла ли где телега - телега была крепкая, новешенькая; попался ли конь - конь был откормленный и добрый; даже мужичья свинья глядела дворян и ном. Так и видно, что здесь имен но живут те мужики, которые гребут, как поется в песне, серебро лопатой. Не было тут аглицких парков, беседок и мостов с затеями и разных проспектов перед домом. От изб до господского двора потянулись рабочие дворы. Па крыше большой фонарь, не для видов, но для рассматривания, где, и в каком месте, и как проводились работы 1741.

Воистину написал Николай Васильевич Гоголь капиталистическую идиллию. Не утопию, а настоящее, крепкое, производственное хозяйство. Хорошо написал. Однако это уже и не литература, а экономическая сводка, отчет, газетная статья. Что-то словно бы из Карла Маркса или Адама Смита. И даже «мужичья свинья, глядящая дворянином» не спасает. Гоголь чувствовал эту эстетическую тоску и уж на хозяине отыгрался.

Лицо Скудронжогло было очень замечательно. В нем было заметно южное происхождение. Волосы на голове и на бровях темпы и густы, глаза говорящие, блеску сильного. Ум сверкал во всяком выражены! лица, л уж ничего не было в нем сонного. Но заметна, однако же, была примесь чего-то желчного и озлобленного. Какой, собственно, был он нации? Есть много на Руси русских нерусского происхождения, в душе, однако же, русские. Скудронжогло не занимался своим происхождением, находя, что это в строку нейдет л в хозяйстве вещь лишняя. I [ритом не знал и другого языка, кроме русской) [75].

Очень примечательное описание. Хоть, казалось бы, и человек правильный, и умен, и хозяйство ведет отменно, а плох. Что-то сразу же напоминает в нем описание страшного ростовщика из «Портрета». Тот ведь тоже чужой, азиат, неизвестно какой нации, пришелец из иного, чуждого мира. Так и новый капиталист. Все делает хорошо, а противен. И фамилия Скудронжогло - чужая, да такая, что и произносить не хочется. Язык сломаешь. Не герой он поэмы. Нет в нем ни романтики, ни размаха, ни радости, ни любви. Одни деньги. А потому и жить ему недолго. Гоголь скор на расправу.

Экий черт! - думал Чичиков, глядя на него в оба глаза, - загребистая какая лапа!

- Да я и строений для этого не строю; [говорил Скудронжогло] у меня пет зданий с колоннами и фронтонами. Мастеров я не выписываю из-за границы. Л уж крестьян от хлебопашества ни за что не оторву. На фабриках у меня работают только в голодный год, все пришлые, из-за куска хлеба. Этаких фабрик наберется много. Рассмотрю только по пристальной свое хозяйство, то увидишь - всякая тряпка пойдет в дело, всякая дрянь даст доход, так что после отталкиваешь только, да говоришь: не нужно.

- Это изумительно! Изумительнее же всего то, что всякая дрянь даст доход! - сказал Чичиков [76].

«Всякая тряпка пойдет в дело, всякая дрянь даст доход», - этими словами Гоголь подписывает приговор поэме. Своим презрением он низвергает капиталиста Скудронжогло. На доходе поставлен крест. Зарабатывание денег - больше не тема поэмы. Объездив всю Россию в надежде сколотить состояние, Чичиков, а вместе с ним и Гоголь, кроме пошлости так ничего не находит. Надежды на благостное продолжение поэмы, на прозрение, ожидающее автора и его главного героя в конце пути, рушатся. Гоголь с ужасом ощущает, что выстроенный мир затягивает его, как топкое болото, не давая дышать. Он пишет нервные письма друзьям: Аксакову, Смирновой, Данилевским, Шевыреву с просьбой о помощи. Он просит присылать ему описания «живых» людей, просит образы, характеры, судьбы, жизнеописания, хроники. Он надеется, что чья-нибудь удивительная судьба подскажет ему выход из тягостного тупика. Друзья не понимают его, не знают, что ему нужно. Они лишь торопят с выходом второго тома. Гоголю страшно, он начинает болеть, у него появляется ощущение

риближающей смерти. Чувство безвыходности, начатой и немоющей достойного завершения денежной темы, прорывается о втором томе в образе мага-юриста. Странный человек. Умнейший человек. Тонкий психолог, изворотливости необыкновенной. Прекрасный знаток законов. Любой обойдет так, что не подкопаешься. Игорь Золотуский в книге «Гоголь» пишет: Но если и изобразил Гоголь когда-либо черта в живом виде в гибельной его сущности, то это маг-юрист, который ще пос траншей, чем сошедший с портрета старик-ростовщик («Портрет»). Кажется, какая-то невидимая отрицательная сила сохраняет его от наказания при всех его бесчинствах» [77].

Этот юрист был опытного необыкновенной. Уже пятнадцать лет, как он находился под судом, и так умел распорядиться, что никаким образом нельзя было отрешиться от должности. Все знали, что за подвиги его шесть раз следовало послать на поселенье. Кругом и со всех сторон был он в подозрениях, по никаких нельзя было взвести явных и доказанных улик. Тут было действительно что-то таинственное, и его бы можно было смело признать колдуном... (78).

К нему-то и обращается за защитой плут Чичиков, подделавши завещание старухи-помещицы и испугавшийся разоблачения.

«Поверьте мне, это малодушие», - очень покойно и добродушно отвечал философ-юрист. Старайтесь только, чтобы производство дела было все основано на бумагах, чтобы па словах ничего не было. И как только увидите, что дело идет к развязке и удобно к решению, старайтесь не то, чтобы оправдывать и защищать себя, - нет, просто спутать новыми вводными...

То есть, чтобы... - заикается Чичиков.

Спутать, спутать - и ничего больше, - отвечал философ: ввести в это дело посторонние, другие обстоятельства, которые запутали бы себя и других, сделать сложным, и ничего больше. И там пусть после Пряженный из Петербурга чиновник разбирает. Пусть разбирает, пусть его разбирает! - повторил он, смотря с необыкновенным удовольствием в глаза Чичикову, как смотрит учитель ученику, когда объясняет ему заманчивое место из русской грамматики.

- Да, хорошо, если подберешь такие обстоятельства, которые способны пустить в глаза мглу, - сказал Чичиков, смотря тоже с удовольствием в глаза философа, как ученик, который понял заманчивое место, объясняемое учителем.

И [одберутся обстоятельства, подберутся. И [оверьте, от частого упражнения и голова делается находчивою... Первое дело спутать. Так можно спутать, так все перепутать, что никто ничего не поймет. Я почему спокоен? Потому что знаю: пусть только дела мои пойдут похуже, да я всех впутаю в свое, и губернатора, и вице-губернатора, и полицеймейстера, и казначея, - всех запутаю. Я знаю все их обстоятельства: и кто на кого сердится, и кто на кого дуется, и кто кого хочет упечь. Там, пожалуй, пусть их выпутываются. Да покуда они выпутаются, другие успеют нажиться. Ведь только в мутной воде и ловятся раки. Все только ждут, чтобы запутать... Здесь юрист-философ посмотрел Чичикову в глаза опять с тем наслаждением, с каким учитель объясняет ученику еще заманчивейшее место из русской грамматики.

Нет, этот человек точно мудрец, точно мудрец, - подумал про себя Чичиков и расстался с юрисконсультom в наиприятнейшем и наилучшем расположении духа [79].

И вот уже маг-юрисконсульт начинает работать:

Юрисконсульт произвел чудеса на гражданском поприще: губернатору дал знать стороною, что прокурор на него пишет донос; жандармскому чиновнику дал знать, что секретно проживающий чиновник пишет на него доносы; секретно проживавшего чиновника уверил, что есть еще секретнейший чиновник, который на него доносит, и всех привел в такое положение, что к нему должны были все обратиться за советами. Произошла такая бестолковщина: донос сел верхом па доносе, и пошли открываться такие дела, которых и солнце не видывало, и даже такие, которых и не было. Все пошло в работу и в дело: и кто незаконнорожденный сын, и какого рода и званья, и у кого любовница, и чья жена за кем волочится. Скандалы, соблазны и все так замешалось и сплелось вместе с историей Чичикова, с мертвыми душами, что никоим образом нельзя было понять, которое из этих дел было главнейшая чепуха: оба казались равного достоинства. Когда стали, наконец, поступать бумаги к генерал-губернатору, бедный князь ничего не мог понять. Весьма умный и расторопный чиновник, которому поручено было сделать экстракт, чуть не сошел с ума: никаким образом нельзя было понять нити дела [80].

Ощущение безумия всего происходящего как в поэме, так и в душе автора уже распространялось подобно пожару, захватывая все новые пространства:

В одной части губернии оказался голод, чиновники, посланные раздать хлеб, как-то не так распорядились, как следовало. В другой части губернии расшевелились раскольники. Кто-то пропустил между ними, что народился антихрист, который и мертвым не дает покоя, скупая какие-то мертвые души. Каялись и грешили, и, иод видом изловить антихриста, укокошили не-антихристов. В другом месте мужики взбунтовались против помещиков и капитан-исправников. Какие-то бродяги пропустили между ними слухи, что наступает такое время, что мужики должны быть помещики и нарядиться во фраки, а помещики нарядиться в армяки и будут мужики, и целая волость, не размысля того, что слишком много выйдет тогда помещиков и капитан-исправников, отказалась платить всякую подать [81].

И вот уже захваченный волной общего безумия, генерал-губернатор, сиятельный князь, перед собранием всего городского чиновничества вопиет к высшей справедливости и к... террору!!!

- Уезжая в Петербург, я почел приличным повидаться с вами всеми и даже объяснить вам отчасти причину. У нас завязалось дело очень соблазнительное. Я полагаю, что многие из предстоящих знают, о каком деле я говорю. Дело это привело за собою открытие и других, не менее бесчестных дел, в которых замешались даже, наконец, и такие люди, которых я доселе почитал честными. Известна мне даже и сокровенная цель спутать таким образом все, чтобы оказалась полная невозможность решить формальным порядком. Знаю даже, и кто главная пружина и чьим сокровенным... (текст восстанавливался по черновику), хотя он и очень искусно скрывал свое участие. Но дело в том, что я намерен это следить не формальным следованием по бумагам, а военным быстрым судом, как в военное время, и надеюсь, что государь мне даст это право, когда я изложу все дело. В таком случае, когда нет возможности произвести дело гражданским образом, когда горят шкафы с бумагами и, наконец, излишеством лживых посторонних показаний и ложными доносами стараются затемнить и без того довольно темное дело, - я полагаю военный суд единственным средством и желаю знать мнение ваше.

Князь остановился, как бы ожидая ответа. Все стояли потупив глаза в землю. Многие были бледны.

- Само по себе, что главным зачинщикам должно последовать лишение чинов и имущества, прочим - отрешение от мест. Само собой разумеется, что в числе их пострадает и множество невинных. Что ж

делать, / (ело слишком бесчестное и вопиет о правосудии. Хотя я знаю, что это будет даже и не в урок другим, потому что на место выгнанных явятся другие, и те самые, которые дотоле были честны, сделаются бесчестными, и те самые, которые удостоены будут доверенности, обманут и продадут, - несмотря на все это, я должен поступить жестоко, потому что вопиет правосудие. Знаю, что меня будут обвинять в суровой жестокости, но знаю, что те будут еще... (текст восстанавливался по черновикам, крап листа оторван.) меня те же обвинять... Я должен обратиться теперь только в одно бесчувственное орудие правосудия, в топор, который должен упасть на головы.

Содроганье невольно пробежало по всем липам [82].

Этой тягостной сценой заканчивается второй том «Мертвых душ». Слова «военный суд» и «топор» ужаснули Гоголя, словно были написаны вовсе не его рукой. Построенный им в первом томе мир ожил и стал развиваться уже по собственным законам, словно игнорирую человеческую нолю автора. Из «дворца, который задуман строиться в колоссальных размерах», получился темный, непроходимый лабиринт, в котором исчезает любая человеческая мысль и чувство. Свет, который видел Гоголь в конце своей работы, оказался миражом. Тайна, казавшаяся ему ясной, была лишь самообманом. Экономическая идея, торг, положенные им в основу поэмы, принесли свои отравленные плоды. Они не впустили в текст больше ничего. У денег не нашлось конкурентов. Создав мир, где правят лишь экономические законы, Гоголь испытал такой же экзистенциальный ужас, как и художник Чартков из повести «Портрет». Приговорив этот мир к топору, он сам же привел приговор в исполнение. Рукопись была отправлена в огонь и начата снова. Но изменить, как оказалось, уже было ничего нельзя. История повторилась и снова кончилась огнем. Последний раз Гоголь сжег второй том «Мертвых душ» за десять дней до смерти. Мир, созданный писателем, рухнул. Вместе с ним умер и сам Гоголь.

Смерть его была угасанием, добровольным уходом. Он сутками стоял на коленях перед иконой, не ел, не пил, не жил..., хотя был в трезвой памяти. Его пытались лечить, но не знали от чего. 21 февраля 1852 году Николая Васильевича Гоголя не стало.

Его странная смерть стала окончанием мифа, а сожженный второй том в обыденном сознании так и считается утраченным, хотя, частично восстановленный по черновикам, вышел в свет через три года после смерти автора. Смерть Гоголя соединила

Етературу и жизнь в единое целое, сделав автора героем его же ■бственного романа. Гоголь не только написал «Мертвые души», н до конца прожил их и ушел вместе с ними. Он воплотил историю, уже рассказанную давным-давно совсем другим человек! >м иблейским Моисеем.

И увидел Господь, что велико развращение человеков на земле, и ■ю нее мысли и помышления сердца их были зло во всякое время; и аскался Господь, что создал человека на земле, и восскорбел в сердце Своем.

И сказал Господь: истреблю с лица земли человеков, которых Я соворил, от человека до скотов, и гадов и птиц небесных истреблю, ибо Я раскаялся, что создал их. (*Бытие 6:5-7*)

Александр Сергеевич Пушкин, подаривший Гоголю сюжет «Мертвых душ», не видел кончины писателя. Пятнадцать лет не дожил он до огня, поглотившего эту историю, а вместе с ней и самого Гоголя. Пушкин был жизнерадостным человеком и, наверное, не смог бы предположить такого конца. Впоследствии, уже другой поэт, Федор Иванович Тютчев, напишет, думая, конечно, о другом, завершение истории пушкинского подарка Гоголю:

Нам не дано предугадать,
как слово наше отзовется [83].

ЧЕЛОВЕК ВЛАСТИ. ЧЕЛОВЕК ДЕНЕГ

Власть и деньги - двигатели истории. Все, что есть в чело-
пеке великого и ужасного, является миру освященным во
сторженными взглядами раболепных подданных и тихим
шорохом денежных купюр.

Традиционно, в обыденном сознании, власть и деньги распо-
лагаются рядом, словно питая друг друга. Власть опирается на
деньги, деньги - на власть. Однако, несмотря на их кажущуюся
близость и даже родственность, власть и деньги имеют разные
идеологические корни и базируются па разной мифологии.

В мифологии и литературе «человек власти» - вождь, импе-
ратор, царь - образ, как правило, положительный. Ему отведена
роль, похожая на роль античного бога, руководителя гигантско-
го массового действия. Царь не просто царит. Он приводит в дви-
жение массы людей, он разыгрывает глобальный, подчас ведо-
мый лишь ему одному и его божественному покровителю, сце-
нарий. Он человек действия. Он герой и воин. Он знает свой путь.
Сила и мощь прописаны в его облике. Как в образе Петра в пуш-
кинской «Полтаве».

Тогда-то свыше вдохновенный
Раздался звучный глас Истра:
За дело, с богом! Из шатра,
Толпой любимцев окруженный.
Выходит Петр, Его глаза
Сияют. Лик его ужасен.
Движенья быстры. Он прекрасен.
Он весь, как божия гроза.
Идет, ему коня подводят.
Ретив и смирен верный конь.

Почуя роковой огонь,
Дрожит. Глазами косо водит
И мчится в прахе боевом.
Гордась могучим седоком.

Конь - один из мифологических атрибутов образа царя. Это тоже символ, символ движения, полета, подобный летящей, несущейся гоголевской тройке. Почти все изображения царей, их скульптурные изваяния, начиная с античного Рима, монархов средневековья и до русской царской династии Романовых - на конях.. СобираТЕЛЬНЫЙ образ: Петр Первый Медный всадник, на вздыбленном коне. Лишь последний русский царь Николай Второй изображался уже без коня... как человек, как чиновник, в кругу семьи. Миф закончился. Судьба последнего царя оказалась трагичной.

У Царя, даже если он никуда не мчится и рядом нет коня, всегда остается хотя бы устремленный взгляд и движение духа, как у пушкинского Петра в «Медном всаднике»:

На берегу пустынных волн
Стоял он дум великих ноли,
И вдаль глядел...
И думал он:
Отсель грозить мы будем шведу.
Здесь будет город заложен
Назло надменному соседу.
Природой здесь нам суждено
В Европу прорубить окно,
Ногою твердой стать при море
Сюда по новым им волнам
Все флаги в гости будут к нам,
И запируем на просторе.

Царь - «человек власти» - экспансивен, он покоряет пространство, он постоянно расширяет свои владения. Он человек архаического мифа. Он харизматичен. Он подчиняет людей своей воле, потому что у него есть воля... некий, известный ему замысел.

Когда же царь выступает в мифе как отрицательный персонаж, он оказывается существом демифологизированным, мешающим развитию глобального мифологического сюжета, как царь Ирод пытавшийся помешать появлению Христа, или египетский

фараон, противившийся исходу евреев из Египта и понесший за это тяжелую кару.

В полночь Господь поразил всех первенцев в земле Египетской, от первенца фараона, сидевшего на престоле своем, до первенца узника, находившегося в темнице, и все первородное из скота.

И встал фараон ночью сам и все рабы его и весь Египет; и сделался великий вопль [во всей земле] Египетской, ибо не было дома, где не было бы мертвеца. (*Исход 12:29-30*)

«Человек денег» в отличие от «человеком власти» - существо совершенно иного порядка. В мифе, в сказке, в литературе, он всегда, (это абсолютный закон) обладает отрицательной харизмой. Этот персонаж вызывает неприязнь, отторжение, презрение, будь то «свинья-копилка» из сказок Андерсена, или чахнувший над золотом Кощей из пушкинского «Руслана и Людмилы», гоголевский Плюшкин, похожий на ключницу, и, наконец, подпольный миллионер Корейко Ильфа и Петрова. В литературе крайне трудно найти подробное описание этого персонажа. «Человек денег» не литературный герой. Жизнь его скрыта от посторонних глаз. Это темная фигура. У него словно нет истории. Он всегда одинаков и, как правило, скучен. Его биография лишена ярких событий. Он отстранен от людей. Он никого не любит, и его никто не любит. Как пушкинского Скупого рыцаря:

Жид

Деньги? -деньги

Всегда, во всякий возраст нам пригодны;

Но юноша в них ищет слуг проворных

И не жалея, шлет туда, сюда.

Старик же видит в них друзей падежных

И бережет их как зеницу ока.

Альбер

О! Мой отец не слуг и не друзей

В них видит, а господ; и сам им служит.

И так же служит, как алжирский раб,

Как пес цепной. В нетопленной кануре

Живет, пьет воду, ест сухие корки,

Всю ночь не спит, все бегаёт, да лает.

А золото спокойно в сундуках
Лежит себе...

Богатых не любят нигде и никогда. Ни в коммунистической России, ни в капиталистической Америке. «Человека денег» могут уважать, но не любить. Эта нелюбовь такая же иррациональная, как антисемитизм. Она основана на мифе. Причины ее - не только зависть. Завидуют и царям. Причина нелюбви - демифологизация власти. «Человек денег», так же как и мифический царь или реальный правитель, обладает властью. Он вершит чужие судьбы. Он ставит других людей в зависимость от себя. Однако власть его основана ни на харизме, ни на мифе. Она психологически не обоснована. Она противоречит коллективному архетипическому бессознательному представлению о власти.

Любая государственная власть несет в себе мифологические корни. Идея происхождения власти от Бога уходит в глубокую древность. Египетские фараоны считались родственниками богов. Ассирийские цари состояли в прямой переписке с богом. Начиная с Октавиана римские императоры носили титул Август - Божественный. Наконец в библейской истории первые вожди еврейского народа Авраам и Моисей действовали по прямому указанию Бога.

И сказал Господь [Моисею]: Я увидел страдание народа Моего в Египте и услышал вопль его от приставников его; Я знаю скорби его и иду избавить его от руки Египтян и вывести его из земли сей [и вести его] в землю хорошую и пространную, где течет молоко и мед, в землю Хананеев, Хеттеев, Аморреев, Ферезеев, [Гергесеев,] Евеев и Иевусеев.

И вот, уже вопль сынов Израилевых дошел до Меня, и Я вижу угнетение, каким угнетают их Египтяне.

Итак пойди: Я пошлю тебя к фараону [царю Египетскому]; и выведи из Египта народ Мой, сынов Израилевых.

Моисей сказал Богу: кто я, чтобы мне идти к фараону [царю Египетскому] и вывести из Египта сынов Израилевых?

И сказал [Бог]: Я буду с тобою, и вот тебе знамение, что Я послал тебя: когда ты выведешь народ [Мои] из Египта, вы совершите служение Богу на этой горе. (*Исход 3:7-12*)

Моисей ведет свой народ по воле Бога. Его лозунг - Я знаю, куда НАМ надо! Каждый, ныне избирающийся кандидат в органы власти, как заклинание, повторяет - Я знаю, куда нам надо!!!

Власть - совместное, коллективное действо. Она невозможна без масс, без народа. История власти - это всегда история о вожде и народе. Народ любит своих вождей, так как чувствует собственную принадлежность к их власти. Народу и власти всегда по пути. В коммунизм, в царство Божье, на новые земли... Ради своей любви, ради пути, по которому они идут вместе, народ согласен жертвовать собой..., а вождь согласен жертвовать народом.

ИЗ ПОЧТЫ ЛАВРЕНТИЯ БЕРИЯ 1953 г.

Министру государственной безопасности т. Берия.

Уважаемый т. министр!

Я, а вместе со мной и 4 мои брага. 13 января 1953 г. в газете «Правда» прочитали статью о «Подлых шпионах и убийцах пол маской профессоров-врачей», которые разоблачены советскими разведывательными органами пол Вашим личным руководством, а Вы являетесь верным учеником Ф.Э.Дзержинского и соратником любимого Сталина!

Мы, пять братьев, являющихся детьми многодетной матери, присоединяем свой голос к 200-миллионному советскому народу и с возмущением клеймим преступную банду убийц, завербованную американской и английской разведками.

Эти изверги из черного ущелья, пользуясь доверием парода, тайно и жульнически умертвили близких соратников т. Сталина - тт. Жданова и Щербакова, а также готовили новые покушения на полководцев Сталинской военной науки...

Мы, как советские патриоты, благодарим Вас, товарищ Берия, за кропотливую чекистскую работу в разоблачении и изолировании евреев-профессоров -убийц и умертвптслей. Эти гады осквернил и нашу медицинскую советскую науку.

Мы просим Вас, товарищ Берия, вынести самую суровую кару советского справедливого закона этим палачам и убийцам!

Смерть и казнь! Казнь и смерть! Профессорам-отравителям и наймитам грязной американской и английской разведок.

Примите, товарищ Берия, наши добрые пожелания на долгие годы жизни на благо советского народа!

С уважением к Вам 5 братьев Барышниковых из с. Казаково, Вачского района Горьковской области. 14 января 1953 г. [84].

Власть «человека денег» иная. В ней нет коллективного духа. «Человек денег» всем и всегда чужой. В отличие от человека власти, ему не нужны люди. Ему нужны деньги. Он закрыт от народа. Он погружен в себя, в собственные психоделические виде-

пия, в которых он существует один. Его никто не избирал, никто не вводил во власть. Он взял ее сам. Его власть не основана на общем, коллективном действии, которое вершиться в одном вдохновенном эмоциональном порыве. Эта власть «не от Бога». У него и народа разные пути. Народ чувствует себя покинутым. Его никуда не ведут. У него лишь берут. Его никуда не призывают, ничего просят, ничего не обещают. На народ вообще не обращают внимания. А если и обращают, то исключительно из денежной корысти. Народ не видит в «человеке денег» вождя. Он не боится и не любит его. Он хочет его ограбить... Об этом вновь напоминает Карл Маркс:

Бьет час капиталистической частной собственности. Экспроприаторов экспроприируют [85].

Когда же «человек власти» уходит из жизни, он оставляет на Земле след. След египетских фараонов - гигантские пирамиды, олицетворяющие собой вечность, время, порыв духа, странное ощущение соединения земли и неба.

Римские императоры оставили роскошные дворцы, огромные амфитеатры, величественные храмы. Самый безумный из них, обличенный ранними христианами как Антихрист - человек-миф, экзальтированный актер, император Нерон, на месте сожженных по его приказу лачуг римских бедняков воздвиг удивительный, по свидетельству современников, чудо архитектуры - «Золотой дворец». Перед дворцом стояла тридцатидвухметровая статуя императора. После самоубийства Нерона, по приказу ненавидящего его сената, Золотой дворец был скрыт до основания. После него остались лишь восторженные воспоминания современников.

Европейские монархи продолжили традицию своих римских предшественников. За века монархического правления Европа проросла удивительными дворцовыми ансамблями, поистине архитектурными жемчужинами, такими как Версаль, Лувр, Петродворец.

Историей искусства давно отмечено - чем свирепее диктатура, тем величественнее архитектура. Эта эстетическая тенденция была продолжена и в Советском Союзе. Здесь впервые, по прошествии многих тысячелетий, была возрождена архаическая традиция строительства мавзолея, где в стеклянном гробу располагалась забальзамированная мумия вождя. По обилию каменных

изваяний своих вождей Советский Союз не уступал древнему Риму.

«Человек власти» никогда не был скупым. Он с легкостью тратит ЧУЖИЕ деньги. Прорастая в искусстве, они оставались памятью его власти.

«Человек денег» в противоположность «человеку власти» - скуп. Он не тратит деньги. Он живет в виртуальном мире. Его фантазии не распространяются на реальность. Ему довольно одного сознания своего богатства. После него, как правило, ничего не остается. Только лишь деньги. Как, например, фонд Нобелевского комитета. Или фонд Сороса...

Тем не менее, несмотря на свою демифологизированность, вырванность из общего коллективного мифа, «человек денег» - существо глубоко мифическое, а оттого, в реальной жизни иррациональное и бескорыстное. Эта вопиющая иррациональность обнажается, лишь только «человек денег» выпадает из естественного ему контекста. Действительно, в современном капиталистическом обществе бизнесмен, предприниматель, биржевой спекулянт - профессии почтенные и уважаемые. Эти люди предстают в глазах общественного мнения людьми дела, прагматиками, опирающимися в своей жизни и бизнесе на логику и здравый смысл. Они органично вписаны в структуру своего общества и являются его символами. При этом люди денег, люди бизнеса существовали всегда, во все исторические эпохи. В древнем Риме находились предприниматели, которые выкупали у центральной власти целые провинции, возмещая в казну налоги с этой провинции за год, а затем выкачивали из нее в два раза больше денег, доводя население провинции до полного обнищания. В средневековой христианской Европе, несмотря на религиозный запрет пускать деньги в рост, находились предприимчивые люди, жертвующие спасением души ради получения прибыли, при этом старательно замаливающие в церкви свои «экономические» грехи. Наконец, в Советском Союзе, где был наложен строжайший государственный запрет на любую частную собственность и предпринимательскую деятельность, всегда находились люди, пытавшиеся организовать свой подпольный бизнес. При этом они не занимались воровством или грабежами. Наоборот, они занимались производством. Они открывали подпольные цеха и производили товары, которые в СССР были дефицитом и их нельзя было купить в обычном государственном магазине. Они не платили налоги, однако государство и не собиралось облагать их

налогами. Государство их просто ловило и отправляло в тюрьмы. Подобно гонимым христианам времен языческого Рима, они скрывались от властей, организовывали тайные, законспирированные сообщества, называемые преступными группировками, цель которых была одна - незаконный заработок - деньги. Парадоксальность подпольного бизнеса в СССР состояла в том, что деньги, по сути, некуда было тратить. Советский рубль не конвертировался, на него нечего было купить. Все, что продавалось, убогим ассортиментом лежало на прилавках государственных магазинов, и ничего более. Ни земля, ни энергоресурсы, ни полезные ископаемые, ни даже жилье и автомашины напрямую не продавались, а распределялись государством. По-настоящему богатой была лишь власть. Ей принадлежало все. И, как единственному собственнику, ей не нужны были деньги. Советские подпольные бизнесмены по сравнению с коммунистическим партаппаратом выглядели просто нищими. Если же кому-то из бизнесменов удавалось купить что-то из ряда вон выходящее, то к нему тут же являлись сотрудники спецслужб с вопросом: «Откуда взяли?» Подобные визиты заканчивались конфискацией и тюрьмой. Хранение иностранной валюты приравнивалось к хранению наркотиков и огнестрельного оружия. «Экономические» статьи Уголовного кодекса были крайне жестокими, вплоть до расстрела.

Этих людей никто не учил, они не заканчивали экономических академий, они выходили из разных социальных слоев, путь их подвижничества, неподдающийся никакой рациональной логике, просто и незатейливо описан Михаилом Михайловичем Жванецким.

Консерватория, аспирантура, мошенничество, афера, суд, Сибирь.

Консерватория, частные уроки, еще одни частные уроки, зубные протезы, золото, мебель, суд, Сибирь.

Консерватория, копцертмейстерство, торговый техникум, зав. производством, икра, крабы, валюта, золото, суд, Сибирь.

Может, что-то в консерватории подправить? [86].

«Людей денег» травили средства массовой информации, над ними глумилось искусство, их ненавидели все, от богатых чиновников до нищего населения. В 60-е годы уже прошлого столетия на телеэкранах шел прекрасный, сентиментальный фильм - «Берегись автомобиля» режиссера Эльдара Рязанова. Там добрый и

справедливый страховой агент Юрий Деточкин в исполнении Иннокентия Смоктуновского угонял машины у жуликов и спекулянтов, продавал их таким же жуликам, а деньги отдавал в детские дома. Этот фильм - уже история советского кинематографа, а великих актеров, в нем игравших, давно нет в живых. Остался лишь лозунг, прозвучавший суде над угонщиком: «Свободу Юрию Деточкину!!!» Деточкин был героем того времени.

Однако полная бесперспективность и опасность бизнеса в СССР не останавливала «людей денег». В своем иррациональном порыве (кроме тюрьмы и ссылки их ничего не ждало), всеми презираемые и гонимые, они шли на свою Голгофу, как декабристы на Сенатскую площадь. Сколько спекулянтов, валютчиков и подпольных предпринимателей погибло в советских лагерях, не знает никто. Их не считали диссидентами, за них не вступались международные организации по правам человека. Тоталитарное государство могло делать с ними все, что заблагорассудится. И делало с большим удовольствием.

Сегодня об этих «партизанах» подпольного экономического фронта не вспомнит никто. Им не поставят памятника и в храмах не прочитают по ним скорбную поминальную молитву. В памяти тех, кто жил в советские безденежные времена, прежние «люди денег» так и останутся странными фантомами, призраками с пустыми лицами. И все же, как античные герои, они боролись и победили. Общество стало таким, каким они хотели его видеть...

ПСИХОЛОГИЯ, МИФОЛОГИЯ, ЭСТЕТИКА ЭКОНОМИЧЕСКОГО МЫШЛЕНИЯ

А деньги - одно из сильнейших средств аутизации человека, его самоизоляции, погружения в себя. Вкладывая деньги в новое, неизвестное дело, предприниматель рискует потерять все или выиграть много. Это его индивидуальный риск, как, впрочем, и индивидуальный выигрыш. Вкладывая деньги, он остается один на один со своей судьбой. Он никогда не может быть уверен в исходе своего дела. В своем бизнесе он похож на древнего грека, оставшегося наедине со своим таинственным роком. Ему никто не может помочь. Он чувствует бездну под ногами.

Деньги - средство индивидуальной жизни и индивидуальной игры. Частная собственность принадлежит одному. Коллективизм подрывает свободу поиска, свободу фантазии, свободу риска. Коллективизм в мире денег неэффективен. Буржуазное общество - общество индивидуалистов. Приватизация - власть одного, власть тотальная, наподобие абсолютной монархии. Абсолютная власть - удел одиночек. В мифологическом варианте тему одиночества абсолютной власти иллюстрирует Коран, где сказано, что «у Аллаха нет товарищей» [87]. У бизнесмена тоже нет товарищей. Чем большими деньгами он обладает, тем более высокие стены возводит вокруг себя. Человеческие отношения, опосредованные деньгами, холодны и неэмоциональны. Человек с деньгами одинок в каменных джунглях гигантского мегаполиса. Ему на выручку приходит лишь мифоориентированная реклама. Она компенсирует чувство одиночества и сублимирует истинную мифологическую жизнь. Она создает ощущение, что

есть некая «инстанция» которая по словам французского философа Жана Бодрийера, «берется информировать его о его собственных желаниях, превосходя и рационально оправдывая их в его собственных глазах» [88]. Эта «инстанция» - великая иллюзия капитализма. Корни ее абсурда тянутся из кафкианских романов. Ее нет, по в нее хочется верить. Хотя в глубине души в нее не верит никто. Реклама, как несбывшаяся иллюзия, вызывает отторжение и протест.

Вместе с тем самоизоляция человека, погружение в мир денег, вызывает естественное желание структурировать этот мир в качестве психической виртуальной реальности. Эта виртуальность обусловлена, прежде всего, символичностью денег, возможностью увидеть за бумажными купюрами «иное» пространство, которое осваивается, «проживается» не только в результате финансовых операций, но и эмоциональной и интеллектуальной экспансии. Одна проекция мира денег уже приводилась по тексту «Скупого рыцаря» А.С. Пушкина. Вот еще одна, уже иная проекция из этого же стихотворения:

(Барон смотрит на свое золото.)
Кажется не много,
А скольких человеческих забот,
Обманов, слез, молений и проклятии,
Оно тяжеловесный представитель!
Тут есть дублон старинный... вот он. Нынче
Вдова мне отдала его, но прежде,
С тремя детьми полдня перед окном
Она стояла на коленях воя.
Шел дождь, и перестал, и вновь пошел,
Притворщица не трогалась; я мог бы
Ее прогнать, но что-то мне шептало,
Что мужнин долг она мне принесла
И не захочет завтра быть в тюрьме.

Вместе с тем аутизация человека, его погружение в собственный субъективный мир - процесс, связанный не только с деньгами. Аутизация - это естественная историческая и даже биологическая тенденция. Деньги лишь одни из множества ее инструментов. Идея аутизации как вектора развития жизни приводится на первых страницах книги Освальда Шпенглера «Закат Европы». Начинается книга весьма нетривиальным пассажем.

Взгляните на цветы вечером, когда они закрываются один за другим на закате солнца. Вас охватывает какое-то жуткое чувство, таинственный страх перед этим слепым, полусонным, прикованным к земле существованием. Безмолвный лее, молчащие луга, неподвижные кусты и ветви. Лишь ветер играет ими. Маленький же комар свободен, он танцует в предзакатных лучах, он метит куда захочет.

Растение само по себе из себя ничего не представляет. Оно лишь часть того ландшафта, где волею случая пустило корни.

И далее:

Животное же способно выбирать. Оно независимо от всего остального мира. Туча комаров, колышущаяся у дороги, одинокая птица, мстящая в сумерках, лиса, подкрадывающаяся к гнезду, - все это маленькие миры для себя внутри другого большого мира.

Зависимость и свобода - самое глубокое и решающее различие между растительным и животным существованием [89].

Чарльз Дарвин пытался увидеть в эволюции процесс приспособления жизни к мертвой реальности: ландшафту, климату, ветру, солнцу, зыбучим пескам, вечной мерзлоте или горячим, душным тропикам. По мысли Шпенглера, жизнь, наоборот, пытается вырваться из реальности и погрузиться в себя, создавая для себя свое собственное, субъективное пространство - «растение - это нечто космическое, а животное представляет собой еще и микрокосм по отношению к некоему макрокосму»

Характерно, что логику дарвиновской модели эволюции жизни можно сравнить с логикой архаического мифа - экспансивного, коллективного, расширяющего границы обитания живых существ, захватывающих новые пространства, воюющих за выживание, оставляющих многочисленное потомство.

Эволюционная модель Шпенглера принципиально иная, похожая на постархаический миф, ориентированная на индивидуализм, погружение в себя, где каждое живое существо само себе главный герой, существующий в замкнутом пространстве собственного мира, субъективного микрокосма.

Дарвиновская эволюция заканчивается с появлением человека. Шпенглеровская продолжается и в человеке. Одно из специфических средств этой эволюции - деньги. Реконструкция их психологической и мифологической функции невозможна в от-

рыве от общей исторической динамики трансформации человеческого сознания.

Идея, что самое адекватное, капиталистическое отношение к деньгам связано с особенностями религии, исповедываемой человеком, принадлежит Макс Веберу. Он обнаружил связь религии с особым, специфическим отношением человека к деньгам в протестантизме. Среднестатистический протестант, по Веберу, любит деньги больше, чем католик или представитель любой иной религии. По крайней мере, протестант «лучше» и профессиональнее ими распоряжается. У протестанта деньги растут быстрее. Вебер нигде не называет деньги религиозным символом протестантизма или просто религиозным символом, принадлежащим человеческому сознанию. Религиозный символ и деньги в литературе понятия обычно не сочетаемые. Вместе иногда эта взаимосвязь, как выражение религиозного поклонения деньгам, употребляется лишь при упоминании золотого тельца, которого воздвигли евреи, на время покинутые Моисеем. Однако для бесспорного соотнесения библейского золотого тельца с деньгами нет достоверных богословских подтверждений. В языке и культуре эта взаимосвязь носит чисто интуитивный характер. Вебер лишь укрепляет эту интуицию. При капитализме, особенно в веберовском его изложении, деньги во многом действительно оказываются религиозным символом, конкурирующим непосредственно с божественной идеей. Как и идея Бога, деньги, погруженные в человеческое сознание и приобретающие там доминирующее значение и по многим формальным признакам, оказываются очень близки божественной идее.

Как и Бог для религиозного человека, деньги в представлении «человека капиталистического» становятся источником всего сущего, всей реальности, всего, что необходимо человеку.

Как и Бог, деньги в человеческом сознании могут приобретать виртуальный вид живой, расширяющейся, растущей субстанции. «Деньги по природе своей плодоносны и способны породить новые деньги», - пишет Вебер в своей «Протестантской этике».

Как и Бог, деньги в истории культуры так и не получили сущностного имени. В Библии Бог не назван. Тайна божьего имени - древняя библейская традиция. Имя, под которым он упоминается в Ветхом завете, никак его не характеризует, но говорит лишь о том, что он существует: Яхве - «Я есть сущий». Очень похожее лингвистическое определение имеют и день-

ги. В экономике они являются лишь всеобщим эквивалентом, приводящим вещи к общему экономическому знаменателю. Деньги определяются через вещи, вещи - через деньги. В этом взаимоопределении образуется логический парадоксальный круг. Потенциально деньги вмещают в себя бесконечность и являются экономической «мерой всех вещей», реально же, как материальный предмет, не вмещают в себя ничего. У Борхеса есть одно определение бесконечности, которое применимо и к деньгам:

Существует понятие, искажающее и обесценивающее другие понятия. Речь идет не о Зле, чьи владения ограничены этикой; речь идет о бесконечности. Однажды я загорелся составлением истории ее жизни. Её храм должна была удачно обезобразить многоголовая гидра (омерзительное чудовище, прообраз или знак геометрических прогрессий); здание увенчали бы зловещие кошмары Кафки, а в центральных колоннах узнавалась бы гипотеза того далекого немецкого кардинала Николая Кузанского, считавшего окружность многоугольником с бесконечным числом сторон и записавшего, что бесконечная линия может быть прямой, треугольником, кругом и сферой [90].

Борхесовское определение, или, лучше сказать, образ бесконечности, оказывается тождественным образу денег. В идее бесконечности, как и в феномене денег, именно как оценочном эквиваленте тонет все. Все предметы, все образы в своем бесконечном разнообразии, с навешанным на них оценочным ярлыком оказываются равнозначными друг другу. Ярлык с обозначением цены в чисто денежном контексте лишает их индивидуальности, делая взаимозаменяемыми, а потому если уж не одинаковыми, то соотносимыми. Две машины в денежном эквиваленте стоят одной квартиры, две картины Рембранта «равны» трем картинам Левитана. Это погружение, исчезновение в *бесконечности* любого предмета или образа, когда даже простейшие круг и многоугольник вдруг становятся тождественны друг другу, а между прямой и кривой нет никакой разницы, пугают Борхеса, навевая ему воспоминания о кафкианских кошмарах. Ощущение подобного кошмара испытал и Николай Васильевич Гоголь вместе с художником Чартковым, когда все его картины, погруженные во всеуравнивающее пространство денег, вдруг оказались словно на одно лицо, а по сути вообще без лица. В идее Бога также теряются все человеческие деяния, правда, они трансформируются в

моральные категории, вскрывающиеся в мифологической процедуре Страшного суда.

И наконец, еще одна языковая и семантическая особенность двух слов и двух идей - Бога и денег. В самом начале книги Бытия, в описании акта творения, Бог обозначается древнееврейским словом «Элохим», определяющим Бога не в единственном, а во множественном числе и звучащим в переводе не Бог, но Боги. Однако в иудейской традиции Бог един, поэтому в Библии слово «Элохим» управляется глаголом «сотворил» в единственном числе, что приводит к лингвистическому казусу. Однако этот казус твердо удерживает смысл слова «Бог» не как единичного существа, но как единого множества, бесконечности. Слово «деньги», по крайней мере в русском языке, следуя глубинной языковой интуиции, также используется во множественном числе. Деньги как слово не имеют употребительного единственного числа. В единственном числе деньги могут быть рублем, долларом или евро. Однако употребление множественного числа в именовании денег, в отсутствие числа единственного лишь подчеркивает, что деньги - это абстракция, идея, бесконечность, тьма, живородящее, или псевдоживородящее пространство.

Как и Бог для религиозного человека, деньги в сознании «человека капиталистического» могут стать главной, доминирующей идеей, определяющей человеческую жизнь и являющейся образом для поклонения. Череда персонажей, поклоняющихся деньгам, как Богу, в мировой литературе появляется уже у Горация. Она воссоздана и в русской классической литературе у Пушкина и у Гоголя. Свой вклад в описание характера этого «нового» экономического религиозного человека внес и Макс Вебер. Идеоматический оборот - «Время - деньги», повторяемый Вебером, приравнивает человеческую жизнь лишь к течению денежного потока, еще более усиливая акцент служения человека деньгам.

Любая религия, особенно монотеистическая, специфическим образом структурирует человеческую жизнь. Религиозная жизнь приобретает характер досконально отработанного, постоянно повторяющегося ритуала, связанного со служением божеству не только священнослужителей, но и всех членов общества. Макс Вебер очень четко и образно воспроизвел особенности жизни капиталистического человека, включенного в общий, повторяющийся, машинообразный процесс производства вложенных в прибыльное дело денег. Вебер совершенно справедливо замечает, что люди, любящие деньги, жаждущие их, были всегда. Од-

нако только европейским протестантам удалось создать бухгалтерский и технологический ритуалы, направленные на создание неосстановимого и безудержного роста денег, который, собственно, и создал капитализм.

Любая религия создает свою эстетику, заполняющую все ментальное и реальное пространство общества. Попадая, например, в исламскую страну, мгновенно ощущаешь неповторимый колорит содержания Корана, явленного в архитектуре, в орнаментах, в одежде и поведении людей, в протяжных криках моэздина с минаретов мечетей. Визуальные религиозные образы доминируют в любой среде, подчиняя себе все посторонние предметы, и организуют мир по законам Священного текста. Современный христианский мир, измененный протестантизмом, во многом лишился своей эстетической религиозной экзотики. Лишь, пожалуй, древняя Венеция сохранила свой средневековый христианский облик, созданный удивительными дворцами и храмами, глядящимися в зеленые воды венецианских каналов. Растущие деньги, как мощнейший религиозный символ, также обладают своей собственной уникальной эстетикой, прорастающей не только в оформлении банкнот, но и во всем, к чему они прикасаются. Эта гляцевая эстетика денег явлена в рекламе и во всем коммерческом искусстве бесконечных мыльных опер, в бесчисленном количестве похожих друг на друга книг и кинофильмов. Она прорастает американскими небоскребами и светящимся рекламным калейдоскопом однообразных западных городов.

Идея денег, воссозданная в литературе и мифологии, и идея Бога, данная в священных текстах и богословских работах, оказываются крайне похожими, хотя, безусловно, не тождественными. В отношении этих идей можно говорить о псевдотожественности, хотя подчас смысловая приставка «псевдо-» может оказаться совершенно не явной, и тогда деньги в человеческом сознании оборачиваются религиозной идеей, абсолютно довлеющей над человеческим сознанием. Воссозданием ситуации, когда деньги становятся религиозной идеей, собственно, и занималась русская классическая литература в лице Пушкина, Гоголя и Достоевского. Однако в массовом порядке развитие идеи денег, именно как религиозной идеи, происходит безусловно при капитализме - времени их мощного и безудержного роста.

Макс Вебер, как и Карл Маркс, рассматривая причины зарождения капитализма при достаточно разных идеологических подходах (для Вебера доминировала идея появления капиталисти-

ческой этики, для Маркса важен был передел собственности и особенности капиталистического распределения прибыли), тем не менее в появлении нового экономического строя видели одну причину - стремление человека к обогащению, его неумное желание денег. И Маркс и Вебер в своих работах, носящих более социологический и экономический характер, нежели чем характер психологический и эстетический, рассматривали деньги именно как религиозный символ, хотя само это словосочетание у них никогда не употреблялось. Причем Маркс всегда выступал против «денежной религии» и создал экономическое учение, в котором роль денег была почти полностью нивелирована. Вебер же, напротив, поддерживал «экономическую религиозность», видя в ней залог прогресса человеческой цивилизации. Вместе с тем огромный интерес представляет реконструкция процесса формирования образа денег именно как религиозного символа в историко-психологическом и эстетическом аспектах. Вопрос состоит в том, когда и при каких условиях деньги оказались способными вместить в себя всю созданную человеком реальность и образовать собственное пространство, в которое начала погружаться аутизирующаяся в экономической реальности человеческая личность на пути своего служения деньгам. В этом отношении наибольший интерес представляют две естественные тенденции человеческой психики, упоминаемые у Шпенглера и Вебера. Первая тенденция - аутизация, погружение в виртуальное пространство сознания, уход в иллюзорный мир абстрактной бесконечности божественной религиозной или псевдорелигиозной денежной идеи. И вторая тенденция - трансформация мифологических мотивов человеческой деятельности, лежащих в основе развития любого религиозного общества, в мотивы экономические, уже лишенные прежней мифологичностиTM.

Рассматривая деньги как религиозную или псевдорелигиозную идею, очень важно подчеркнуть, что деньги лишены собственной «внутренней» мифологии. У них нет собственного позитивного мифа именно как сюжетной, драматической истории. В архаической мифологии не существует истории происхождения денег. Все же мифы, посвященные деньгам, начиная с первого из них - греческой истории о царе Мидасе, как, впрочем, и всех последующих, никогда не создавались адептами «экономической псевдорелигии», но, наоборот писались «чужими людьми», ярыми противниками «экономической религии». При этом все эти истории трагичны. А сама денежная мифология носит не-

гативный характер. Начало же самого процесса аутизации человеческого сознания можно проследить уже с периода поздней античности.

Ранняя античность еще не знала проблемы погружения человека в себя. Выше уже упоминалось заявление Протагора, что «мерой всех вещей» для греков был не единый абстрактный, виртуальный Бог, и не деньги, как специфическое пространство, вмещающее в себя бесконечность, но сам «человек». В ранней греческой античности именно Человек был главным мифологическим персонажем. Все мифологические истории писались про него, для него и ради него. Его образ в греческой мифологии был гораздо глубже, объемней и драматичнее образов греческих богов. Человек воевал, любил, покорял реальные и сказочные пространства самостоятельно, без применения технических средств и без помощи денег. Человеческий образ занимал все культурное мифическое пространство древней Эллады. Это пространство очень напоминало реальный мир людей. Греческие боги, титаны, герои телесны, эротичны, красивы, сильны. Это идеальные люди, наделенные «сверхспособностями». Они принципиально не отличаются от реальных людей. Они любят, ненавидят, ревнуют, страдают и даже умирают. Они вступают с людьми в интимную связь и имеют от них детей.

Подобный же антропоморфизм, но уже в математическом виде, присутствует и в древнегреческой храмовой архитектуре. Храмы Эллады строились по ордерному принципу (ордер от латинского *ordo* - «порядок», «строй»), в рамках которого архитектурные пропорции храма могли иметь «мужественный», «женственный!» или даже «девический» характер и в математическом виде соответствовали пропорциям мужского, женского или девичьего тела, в зависимости от пола и возраста бога или богини, для которых возводился храм. Греческая эстетика - эстетика человека «природного», человека, живущего в единой, общей реальности, человека, подвластного внешним обстоятельствам, внешнему року, как дерево подвластно урагану, землетрясению или лесному пожару. Грек всецело принадлежал внешним обстоятельствам, он был человеком объективного мира, еще не погружившимся в запутанные лабиринты саморефлексии. Для него еще не стояли туманные проблемы мучительно выбора между добром и злом. В греческой мифологии нет морального выбора, есть лишь действие, выживание, рок и кара богов. Трагический миф о Эдипе - наиболее яркая иллюстрация мироощуще-

ния внешней заданности судьбы, невозможности избежать рока «внутренней» работой, невозможности противопоставить «внутреннюю» свободу внешним обстоятельствам и уже тем более откупиться от рока деньгами. С этой невозможностью выйти из обстоятельств, освободиться от довлеющего «внешнего» рока и уйти «в себя» и связана трагедийность древнегреческой мифологии и литературы.

Взаимоотношения человека с человеком и человека с богом в греческой мифологии и мироощущении были прямыми и непосредственными. Они еще не «амортизировались» спецификой внутреннего мира человека. Одиссей возвращается на Итаку таким же, как он и покинул ее. Несмотря на двадцать лет скитаний он, «внутри» ничуть не изменился. Он даже не постарел, хотя сын его уже стал взрослым. Тема жизни «внутри», в собственном внутреннем мире еще отсутствует в греческой эстетике. Человек живет не «внутри», а «снаружи», в едином, общем коллективном пространстве, неразделенным на множество субъективных, индивидуальных миров. Он всегда виден, он не скрывается, он весь напоказ. Его речь и поступки однозначны, он прямолинеен, ему не свойственна двойственность как попытка совместить несовместимое - «внутренний» и «внешний» мир. Психологически греческий миф подобен традиционной плоской настенной греческой росписи. Его действие разворачивается в одном пространстве, каким бы фантастическим оно и выглядело. Миф не допускает двойственности, он однозначен, как однозначен греческий рок, которого нельзя избежать никакими способами.

Трагедийность «плоской», «двумерной» греческой мифологии, как проекции коллективного бессознательного, в реальной жизни проявлялась весьма распространенными в Греции суицидными тенденциями. Диоген Лаэртский [91] (II в. и. э.) приводит жизнеописания наиболее выдающихся античных греческих философов, почти четверть из которых расстались с жизнью добровольно, путем отказа от еды, остановки дыхания, самоудушения, принятия яда. Из греческих философов, добровольно ушедших из жизни, Диоген Лаэртский приводит Менедема, Анаксагора, Диогена Синопского, Метрокла, Мениппа, Зенона Китайского, Клеанфа. В очерке об одном из родоначальников греческой философии - Фалесе Диоген Лаэртский пишет, что Фалес говорил, что жизнь и смерть для него одно и то же. Почему же ты не умрешь? - спросили Фалеса. Именно поэтому - отвечал философ.

Греческая культура и менталитет еще не впускали в себя деньги, не просто, как средство обмена, но как религиозный символ, идею, вбирающую в себя бесконечность, подчиняющую себе человеческую жизнь и позволяющую человеку укрыться от своей трагической судьбы в пространстве денежного богатства. Несмотря на то, что деньги, как единообразный знак, в виде монеты, впервые появились именно в Греции, и первый «денежный миф» о царе Мидасе также был создан в Греции, деньги еще не играли существенной роли в жизни греков. Денежной темы практически нет в греческой литературе. Проблема равнодушного отношения греков к деньгам состоит, очевидно, не в том, что Греция была недостаточно цивилизованным государством и обладала сравнительно низким уровнем развития. Греки создали мощнейшую гуманитарную культуру, которая в конечном итоге с началом эпохи Возрождения легла в основу современной европейской культуры. Греческую философию и литературу нельзя воспринимать как древнюю и давно умершую примитивную архаику. Греки обладали колоссальным интеллектуальным потенциалом, удивительным и для современного мира. Даже в период зрелости греческой культуры, во времена Александра Македонского, Аристотель в своей «Политике» писал о том, что деньги созданы лишь для обмена, а не для того, чтобы приносить прибыль. Философ, как и большинство греков, весьма презрительно относился к торговле и ростовщичеству, которые издавна существовали в Греции. Идея растущих денег совершенно не трогала пылкое воображение детей Эллады. Их мифология, их культура, их психология и жизненные ценности лежали в совершенно иной плоскости. Человек был для них не просто ценностью, но мифологической и, по сути, религиозной ценностью. Тот же Аристотель, уже после Платона, тоже пришел к идее единобожия. Единый Бог был для поздних греческих философов источником всей существующей реальности. Однако в своей «Большой этике» Аристотель весьма эмоционально заявляет, что глубоко ошибаются те, кто считает, что единый Бог может стать чьим-то другом, и вообще, совершенно нелепо говорить, что можно любить Бога. Бог - это существующая, но непознаваемая абстракция, которая не может вызывать у человека никаких чувств и отношений. Религиозная монотеистическая идея еще никак не владела умами греков и рядом с ней еще не могла родиться псевдорелигиозная идея денег, получившая распространение в Европе с началом протестантского христианства. Человеческое сознание еще не родило в

себе виртуального пространства абстрактной бесконечности, в котором впоследствии найдется место монотеической божественной идее или псевдорелигиозной идее денег. Чтобы сохранить свою антропоморфную мифологию, созвучную их коллективному сознанию, греки умертвили Сократа, смущавшего молодежь разговорами об абстрактных истинах и удивившего своих собеседников в виртуальный мир абстрактных представлений. Правда, они вскоре раскаялись и посмертно воздвигли великому учителю в Афинах бронзовый памятник.

По-настоящему «оживать» деньги во времена античности начинают лишь в древнем Риме. Здесь создается уже сравнительно развитая финансовая инфраструктура, деньги начинают играть огромную роль в политике, еще со времен республики в Римском государстве уже начинаются крупные коррупционные скандалы, деньги становятся одной из высших человеческих ценностей, они попадают в римскую литературу, как и в современном обществе, человек уже не может представить свою жизнь в отрыве от денег. Это «оживление» денег идет параллельно с изменением психологии и культуры римлян.

Римская эстетика, пришедшая на смену греческой, уже иная, хотя Рим и пережил мощную культурную интервенцию со стороны покоренной им Греции. Живописный канон Рима из «плоского» греческого превратился в «объемный», в мифологии исчез перманентный трагизм, и впервые в человеческой истории деньги были введены в мифологию благодаря появлению божественного покровителя торговли Меркурия, и получили уже «современный», вполне цивилизованный статус.

Новое римское мироощущение родило новую мифологию. В отличие от греков, пытавшихся найти в своих мифических божествах человеческие черты, римляне стали искать в человеке черты божественные. Греческий мифический небожитель - богочеловек и римский человекобог - разные существа. Вся римская мифология проникнута идеей человекобога. Психологически образы богов в римском религиозном пантеоне бледны и «малоподвижны». Это более абстрактные схемы, чем живые существа. Все, что происходит в мифологии римлян, происходит не с богами, а с людьми. При этом центральный сюжет римской мифологии - история самого города Рима. В главном римском мифе говорится об истории основания Великого города, о предначертании богов римлянам править всем миром, о событиях на пути этого предначертания, о римском народе, как избранном богами

и исполненном исключительных добродетелей, и о тех героях, кто во имя величия Рима совершал подвиги и отдавал свои жизни.

Легенда о подвиге Муция Сцеволы

В ходе войны с этрусским царем Порссной много римских юношей стремились проявить преданность своему городу. Продолжалась осада Рима. Один из знатных молодых римлян по имени Гай Муций решил совершить под покровом ночи тайно вылазку в лагерь этрусков и убить их царя. Однако, не зная Порсену в лицо, он убил одного из его приближённых. Гая Мупия схватила стража, и юноша был доставлен к царю этрусков. Историк Тит Ливни рассказывает, что Гай Муций обратился к Порсене со следующими словами: Я римский гражданин, зовут меня Гай Муций. Я вышел на тебя, как враг на врага, и готов умереть, как готов был тебя убить: римляне умеют и действовать, и страдать с отвагою. И ещё сказал юноша царю нечто такое, чего Порсена не понял, но усмотрел в его словах тревожное для себя пророчество поэтому решил подвергнуть Гая Муция пытке, чтобы тот сознался, какую угрозу ждать ему от Рима. На глазах у изумлённого царя Гай Муций положил руку в пылающий костёр и держал её так, пока царь не приказал оттащить его от огня. Порсена был ошеломлён героизмом молодого римлянина и отпустил его, а Гай Муций сказал ему, что триста других римских юношей готовы повторить его поступок. Им не страшна смерть, ибо сколь мало ценят плоть те, кто жаждет великой славы! Гай Муций получил прозвище Сцевола, что значит Левша, а Порсена предложил римлянам пойти на мирные переговоры [92].

Каждый римлянин, согласно мифу, чувствовал себя если не небожителем, то, по крайней мере, существом избранным, высшим, располагающимся в метафизическом пространстве гораздо ближе к богам, чем все остальные люди. Как и иудеи, римляне считали себя богоизбранным народом. Римские императоры с легкостью причисляли себя к божественному сословию, а римские храмы, сохраняя внешние атрибуты греческой архитектуры, потянулись к небесам, больше не сдерживаемые канонами и пропорциями, пусть даже и прекрасного, но брэнного человеческого тела, организуя совершенно иное, довлеющее над человеком пространство, в котором человеческая фигура теряется, словно растворяется, не ощущая более психологической опоры пола, стен и плоской крыши и чувствуя лишь кожей или душой уходящий в небо купол гигантского Пантеона. Одновременно с храмами стали появляться неведомые грекам прекрасные дворцы, заго-

родные виллы, резиденции с множеством апартаментов, комнаты, включающих в свой изысканный архитектурный ансамбль парки, сады, бассейны, озера, в едином комплексе создавая впечатление замкнутой, самодостаточной Вселенной, в которой можно жить, полностью удалившись от реально мира.

Если личная жизнь античного грека была публичной, общественной, доступной, то знатный римлянин уже погружался в свой собственный, закрытый, изолированный мир. Эти изменения мировосприятия и отношения к «внешней» жизни проявились и в искусстве. Греческие росписи храмов и жилищ хотя и динамичные, по плоские, двумерные. Росписи римских вилл и дворцов совершенно иные. В них появляется третье измерение. Пространство росписи уходит не только вверх и вширь, но и вглубь. Роспись стен богатого римского особняка продолжает пространство жилого помещения, уходя вглубь раскрытыми дверьми, коридорами, лестницами, живописными садами и лугами, создавая иллюзию достоверной реальности. Эта, рожденная в Риме, художественная традиция легла впоследствии в основу классической европейской живописи и явилась первым искусственным, виртуальным пространством, воспроизведенным в человеческой культуре на двумерной плоской стене. Феномен формирования глубины изображения отражает не только новый шаг в искусстве, но и изменение человеческой психологии. Человек средствами живописи создавал новое, субъективное пространство как трехмерную проекцию своего собственного внутреннего мира, хотя и трансформированного геометрией объективной реальности.

Этот новый, прочувствованный и воссозданный мир отразился в римском лице - лице римского бюста. Римский бюст совсем иной, чем греческий. Человеческое лицо здесь словно просыпается и получает, наконец, «осмысленное» выражение. Лица греческих бюстов, застывши, маскообразны. В них соблюдены каноны и пропорции человеческого лица, но еще нет неуловимо искажающего абсолютный канон присутствия осмысленной жизни. Воссоздавая образ бюста греческой Психеи, эскиз которой сделал художник Чартков в «Портрете», Гоголь пишет: «Это было личико, ловко написанное, но совершенно идеальное, холодное, состоявшее из одних общих черт, не принявшее живого тела» [93]. Римляне сумели вдохнуть жизнь в лицо каменного изваяния. В лицах римских бюстов, чаще не императоров, которым нужно было придавать общие мифологические черты власти и силы, но

простых граждан Великого города, можно прочесть присутствие странной субстанции - «внутреннего мира». Так же как эстетический канон искажает объективную реальность, воспроизводимую человеком в произведениях искусства, так и присутствие «внутреннего мира» на человеческом лице каменного изваяния искажает уже сам эстетический канон, в котором оно выполнено, одновременно создавая ощущение присутствия в лице некоего иного измерения, иного прос і раиства, иной, скрытой, но видимой жизни. «Внутренний мир лица» создает ощущение двойственности изображения, некое эстетическое противоречие, нарушение канона. Присутствие «внутреннего мира» на ваяемом лице говорит не только о мастерстве художника, но и о ином «видеппп» художником мира и человека. Оно определяет уже «иную» психологию, связанную с человеческой двойственностью, с его свободой выбора между реальностью и иллюзией, с его сомнениями, противоречиями и возможностью погрузиться в «иную», собственную реальность. Эта возможность погружения в себя имела глобальные последствия. Она заложила у римлян психологические основы современного европейского менталитета. Возможность самоуглубления по сути и превратила деньги в психоделическое средство. Гораций в своих сочинениях описывает людей, обладающих огромными состояниями, но живущих, как бедняки и носящих лохмотья. Такой образ жизни уже вполне соответствует протестантскому лозунгу - «Деньги нужно не тратить, а приумножать» и указывает на возможность для римлян, наподобие пушкинского «Скупого рыцаря», конвертировать деньги в мысленную реальность, не тратя их в реальности житейской.

Способность к самоуглублению, к ориентации «в себя», к выделению себя из окружающего мира привела к попытке организовать мир «под себя» и «для себя», что послужило мощнейшим толчком для развития материальной культуры. Римляне стали строить не только храмы и императорские дворцы, но и дороги, водопровод, общественные бани, библиотеки, многоквартирные дома (инсулы) для горожан. Никакая иная древняя цивилизация не оставила после себя столько объектов материальной культуры, сколько Римское государство. Первым, чем занимались римские солдаты после захвата новых территорий, это -окультурированием местности, созданием цивилизованной инфраструктуры. Римская армия была армией не только завоевателей, но и строителей.

Вместе с тем возможность подобной аутизации стала психологическим основанием принятия новой, постархаической, христианской мифологии. Рим принял христианство не только по политическим, внешним причинам, но и по причинам внутренним, эстетическим. Сама эстетика и психология Рима, способность в самоуглублению, к аутизации, к погружению в себя, в свое внутреннее пространство, проявившееся в создании пространственного, трехмерного живописного канона, подготовила принятие и распространение христианства. В пантеоне римских богов есть странная фигура - двуликий Янус, бог с двумя лицами, бог входов и выходов, бог дверей. Его двуликость объясняли тем, что двери ведут в двух направлениях, внутрь и вовне. Это божество самим своим существованием уже отвергает царившую в архаичной мифологии «плоскостность», однозначность, жесткую внешнюю заданность событий, и отражает спроецированное в новой мифологии ощущение человеческой двойственности и разобщенности «внешней» и «внутренней» жизни. Христос, в конечном итоге принятый Римом, в этом контексте, - единственный мифологический герой, в котором в полной мере вскрывается конфликт внешнего и внутреннего. Он искушался дьяволом, но внешним обстоятельствам смог противопоставить силу внутренних убеждений. Подобный эпизод был описан и в «Одиссее». Царь Итаки также искушался сладкозвучными сиренами. Однако, чтобы выдержать искушение, спутники Одиссея залепили себе уши воском, а Одиссея привязали к мачте корабля, лишив его свободы что-либо предпринять. Христос же остался с дьяволом-искусителем один на один и выдержал испытание.

Тогда Иисус возведен был Духом в пустыню, для искушения от диавола, и, постившись сорок дней и сорок ночей, напоследок взалкал.

И приступил к Нему искушитель и сказал: если Ты Сын Божий, скажи, чтобы камни спи сделались хлебами.

Он же сказал ему в ответ: написано: не хлебом одним будет жить человек, но всяким словом, исходящим из уст Божиих.

Потом берет Его диавол в святой город и поставляет Его на крыле храма, и говорит Ему: если Ты Сын Божий, бросься вниз, ибо написано:

Ангелам Своим заповедает о Тебе, и на руках понесут Тебя, да не преткнешься о камень ногою Твоею.

Иисус сказал ему: написано также: не искушай Господа Бога твоего.

Опять берет Его диавол на весьма высокую гору и показывает Ему

все царства мира и славу их, и говорит Ему: все это дам Тебе, если, поклонисься мне.

Тогда Иисус говорит ему: отойди от Меня, сатана, ибо написано: Господу Богу твоему поклоняйся и Ему одному служи.

Тогда оставляет Его диавол, и все, Ангелы приступили и служили Ему. *(Евангелие от Матфея 4:1-11)*

Первоначально Рим отверг христианство. Последователи новой религии подвергались гонениям и казням. Но зерно сомнения было брошено и оно взошло на почве уже иного, не языческого, не архаического мироощущения. Это человеческое, римское, двойственное «измерение» христианства прекрасно передано в романе Михаила Афанасьевича Булгакова «Мастер и Маргарита», во взаимоотношениях пятого прокуратора Иудеи иегимона Понтия Пилата и бродячего философа Иешуа Га-Ноцри, - Иисуса Христа. Прокуратор раздваивается... Он уже способен на это:

Ложе было в полутьме, закрываемое от луны колонной, но от ступеней крыльца тянулась к постели лунная лента. И лишь только прокуратор потерял связь с тем, что было вокруг него в действительности, он немедленно тронулся по светящейся дороге и пошел по ней вверх прямо к луне. Он даже рассмеялся во сне от счастья, до того все сложилось прекрасно и неповторимо на прозрачной голубой дороге. Он шел в сопровождении Банги, а рядом с ним шел бродячий философ. Они спорили о чем-то очень сложном и важном, причем ни один из них не мог победить другого. Они ни в чем не сходились друг с другом, и от этого их спор был особенно интересен и нескончаем. Само собой разумеется, что сегодняшняя казнь оказалась чистейшим недоумением - ведь вот же философ, выдумавший столь невероятно нелепую вещь вроде того, что все люди добрые, шел рядом, следовательно, он был жив. И, конечно, совершенно ужасно было бы даже помыслить о том, что такого человека можно казнить. Казни не было! Не было! Вот в чем прелесть этого путешествия вверх по лестнице луны.

Свободного времени было столько, сколько надобно, а гроза будет только к вечеру, и трусость, несомненно, один из самых страшных пороков. Так говорил Иешуа Га-Ноцри. Нет, философ, я тебе возражаю: это самый страшный порок.

Вот, например, не струсил же теперешний прокуратор Иудеи, а бывший трибун в легионе, тогда, в долине дев, когда яростные германцы чуть не загрызли Крысобоя-великана. Но, помилуйте меня, философ! Неужели вы, при вашем уме, допускаете мысль, что из-за

человека, совершившего преступление против кесаря, погубит свою карьеру прокуратор Иудеи?

- Да, да, - стонал и всхлипывал во сне Пилат.

Разумеется, погубит. Утром бы еще не погубил, а теперь, ночью, взвесив все, согласен погубить. Он пойдет на все, чтобы спасти от казни решительно ни в чем не виноватого безумного мечтателя и врача!

- Мы теперь будем всегда вместе, - говорил ему во сне оборванный философ-бродяга, неизвестно каким образом вставший на дороге всадника с золотым копьём. - Раз один - то, значит, тут же и другой! Помянут меня, - сейчас же помянут и тебя! Меня - подкидыща, сына неизвестных родителей, и тебя - сына короля-звездочета и дочери мельника, красавицы Пилы.

- Да, уж ты не забудь, помяни меня, сына звездочета, - просил во сне Пилат. И, заручившись во сне кивком идущего рядом с ним нищего из Эн-Сарпда, жестокий прокуратор Иудеи от радости плакал и смеялся во сие.

Все это было хорошо, но тем ужаснее было пробуждение игемона. Банга зарычал на луну, и скользкая, как бы укатанная маслом, голубая дорога перед прокуратором провалилась. Он открыл глаза, и первое, что вспомнил, это что казнь была. Первое, что сделал прокуратор, это привычным жестом вцепился в ошейник Банги, потом большими глазами стал искать туну и увидел, что она немного отошла в сторону и посеребрилась. Ее свет перебивал неприятный, беспокойный свет, играющий на балконе перед самыми глазами. В руках у кентуриона Крысобоя пылал и коптил факел. Держащий его со страхом и злобой косился на опасного зверя, приготовившегося к прыжку.

- Не трогать, Банга, - сказал прокуратор больным голосом и кашлянул. Заслоняясь от пламени рукою, он продолжал: - И ночью, и при луне мне нет покоя. О, боги! У вас тоже плохая должность, Марк. Солдат вы калечите...

В величайшем изумлении Марк глядел на прокуратора, и тот опомнился. Чтобы загладить напрасные слова, произнесенные со сна, прокуратор сказал:

- Не обижайтесь, кентурион, мое положение, повторяю, еще хуже. Что вам надо? [94].

Очень важно подчеркнуть, что идея «растущих денег», обладающая собственным виртуальным психическим пространством, и идея христианства имеют между собой странную, но очевидную связь. Эту связь чувствовали и сами ранние христиане, и оттого в христианских священных текстах, начиная с Евангелия

и кончая Апокалипсисом Иоанна Богослова, деньги оказываются включенными в мифологическую христианскую драматургию. (В античной же мифологии они вообще не играют никакой роли.) Эту связь интуитивно чувствовал и очень религиозный человек Николай Васильевич Гоголь. В его творчестве работа о Божественной литургии соседствует с «Портретом» и «Мертвыми душами», в которых Гоголь безуспешно и трагически на «русском материале» пытался трансформировать идею экономическую, денежную в богочеловеческую идею христианства, пытаясь создать своеобразный русский протестантизм, который тем не менее так и не родился в истории России и по сегодняшний день. Связь христианства и идеи растущих денег очень явно обозначил Макс Вебер. Наконец эту связь установила сама человеческая история, как как капитализм, как «царство денег» появился именно в христианской Европе, а не в исламском халифате или языческом Риме. В христианской мифологии деньги оказываются прямой антитезой религиозной идее. В определенном смысле они являются необходимым символом, разводящим мифологический христианский мир на полюса добра и зла. Идея денег, родившись как антипод религиозной идеи, является одним из направлений развития религиозного человеческого сознания, создавая для самого человека нелегкую возможность выбора между двумя похожими, но не тождественными идеями. И лишь протестантам удалось найти возможность относительно мирного симбиоза этих двух идей.

Средневековое же христианство, после падения Западной Римской империи воцарившееся в Европе, никакой возможности мирного сосуществования божественной и денежной идеи не видело. В Средние века в Европе, по сравнению с античным Римом, произошел психологический переворот, в первую очередь отразившийся в культуре и эстетике и повлекший за собой огромные экономические последствия. Изменилось не только господствующее вероучение, но и эстетический канон. Если римляне на закате своей истории создавали пространственную, трехмерную живопись, отражающую возникновение «внутреннего» пространства, объема человеческого сознания, в котором собственно, и родилась новая христианская религия, утверждавшая, что Бог не вовне, но внутри человека, то средневековая иконописная живопись вновь стала плоской. Внешне, «технически», она стала напоминать двумерные языческие греческие росписи - проекцию греческого, «плоскостного» сознания, хотя психо-

логически средневековая иконописная двумерность имела иной характер. На долгое время искусство стало частью религии, и художник воссоздавал более не «дольнюю» реальность, «низменность» обыденный мир, но реальность «горнюю» - высшую, иную, божественную. На человека с полотна смотрел более не человек и не природа, как было это в римской живописи, а Бог, святые и ангелы. Они уже не были людьми, они были из другого мира. Хотя в тексте Евангелия Христос, сын Божий, воспринимается как человек, страдающий, мучающийся, живой, двойственный...

Потом приходит с ними Иисус на место, называемое Гефсимания, и говорит ученикам: посидите тут, пока Я пойду, помолюсь там.

И, взяв с Собою Петра и обоих сыновей Зеведеевых, начал скорбеть и тосковать. Тогда говорит им Иисус: душа Моя скорбит смертельно; побудьте здесь и бодрствуйте со Мною.

И, отойдя немного, пал палице Свое, молился и говорил: Отче Мой! если возможно, да минует Меня чаша сия; впрочем не как Я хочу, но как Ты.

И приходит к ученикам и находит их спящими, и говорит Петру: так ли не могли вы один час бодрствовать со Мною? бодрствуйте и молитесь, чтобы не впасть в искушение; дух бодр, плоть же немощна.

Еще, отойдя в другой раз, молился, говоря: Отче Мой! если не может чаша сия миновать Меня, чтобы Мне не нить ее, да будет воля Твоя.

И, придя, находит их опять спящими, ибо у них глаза отяжелели.

И, оставив их, отошел опять и помолился в третий раз, сказав то же слово.

Тогда приходит к ученикам Своим и говорит им: вы все еще спите и поживаете? вот, приблизился час, и Сын Человеческий предается в руки грешников; встаньте, пойдем: вот, приблизился предающий Меня.

(Евангелие от Матфея 26:36-46)

Но уже в раннехристианской иконе византийского канона Христос - уже Бог, лицо его спокойно, пространство плоско или построено в иной перспективе. Икона лишена традиционного психологизма римских росписей, в лицах больше нет раздвоенности, противоречивости, внешний и внутренний мир лица Божьего и святых совместились, все человеческое, плотское, слабое, брненное в них преодолено. Икона уже идеал, символ, знак Вечности и Благодати. Канонические лица не искажает более ни облако сомнений, ни тень страданья, ни туман раздумья. Про-

странство, в котором располагаются фигуры, также иное. Это другой, уже не человеческий мир. Он вновь «плоский». Вот как описывает и трактует «новое» пространство священник и философ Павел Флоренский.

При более внимательном разглядывании икон нетрудно бывает подметить, что и тела, ограниченные кривыми поверхностями, тоже переданы в таких ракурсах, которые исключаются правилами перспективного изображения. Как в криволинейных, так и в ограненных телах на иконе бывают нередко показаны такие части и поверхности, которые не могут быть видны сразу, о чем нетрудно узнать из любого элементарного учебника перспективы. Так, при нормальности луча зрения к фасаду изображаемых зданий у них бывают показаны совместно обе боковые стены; у Евангелия видны сразу три или даже все четыре обреза; лицо - изображается с теменем, висками и ушами, отвернутыми вперед и как бы распластанными на плоскости иконы, с повернутыми к зрителю плоскостями носа и других частей лица, которые не должны были бы быть показаны, да еще при повернутомTM плоскостей, которым, напротив, естественно было бы быть обращенными вперед; характерны также горбы согбленных фигур доисусного ряда, спина и грудь, одновременно представленные у св. Прохора, пишущего под руководством апостола Иоанна Богослова, и другие аналогичные соединения поверхностей профиля и фаса, спинной и фронтальной плоскостей и т.д. В связи с этими дополнительными плоскостями линии параллельные и не лежащие в плоскости иконы или ей параллельной, которые перспективно должны были бы быть изображены сходящимися к линии горизонта, на иконе бывают изображены, напротив, расходящимися.

Указанные приемы носят общее название обратной или обращенной перспективы, а иногда - и перспективы извращенной или ложной. Объясняя подобные искажения реальности, Флоренский видит в них «иную» форму мироощущения:

Рисунки детей, в отношении неперспективности, и именно обратной перспективы, живо напоминают рисунки средневековые, несмотря на старание педагогов внушить детям правила линейной перспективы; и только с утратой непосредственного отношения к миру дети утрачивают обратную перспективу и подчиняются напетой им схеме. Так, независимо друг от друга, поступают все дети. И, значит, это - не есть простая случайность и не произвольная выдумка какого-то византийствующего из них, а метод изобразительности, вытекающий из харак-

тера воспринимательного синтеза мира. Так как детское мышление - это не слабое мышление, а особый тип мышления, и притом могущий иметь какие угодно степени совершенства, включительно до гениальности, и даже преимущественно сродный гениальности, то следует признать, что и обратная перспектива в изображении мира - вовсе не есть просто неудавшаяся, недопонятая, недоизученная перспектива линейная, а есть именно своеобразный охват мира, с которым должно считаться, как с зрелым и самостоятельным приемом изобразительности, может быть - ненавидеть его, как прием враждебный, но, во всяком случае, о котором не приходится говорить с соболезнаванием или с покровительственным снисхождением [95].

Исследуя геометрические и живописные проблемы пространственной перспективы, Флоренский пишет о перспективе как о ментальной конструкции пространства, предполагающей одну точку зрения, с одного места наблюдения за реальностью, по принципу - «один человек - одна точка зрения». В обратной, измененной перспективе византийской или русской иконы мир становится виден одновременно с многих или «со всех» точек зрения. Взгляд охватывал уже не одну видимую проекцию пространства, а сразу все возможные проекции. Это уже другой, идеальный мир. Все скрытое здесь становится явным. Ничто больше не заслоняет сути. Бог и дьявол видны в своей неприкрытой наготе. В этом изображении икона становится более, чем трехмерной, и в психологическом восприятии наблюдателя внеперспективной, «бесперспективной», исчерпанной, «плоской». Вместе с тем очень важно подчеркнуть, что слово «перспектива» семантически обладает двумя значениями. Первое значение - организация пространства, мерность, трехмерность, второе - возможность развития. Эта двоякая семантика имеет глубинное внутреннее единство. Естественная трехмерная перспектива организует пространство таким образом, что оси лучей света, направленные по граням предметов в данном пространстве, сходятся в одной точке. В этой точке пространство «завершается». Это своеобразный, воображаемый, визуальный конец мира. И в то же время точка выхода из него. Взгляд наблюдателя, скользя по световым осям перспективы трехмерного пространства, движется к точке их соединения. Эта точка - естественная цель движения. Перспектива, согласно языковой семантике, берущей начало из визуального, образного восприятия, одновременно оказывается и пространством и точкой - путем и целью. Перспектива - воз-

возможность «движения», развития в данном пространстве. Именно в этом значении используются словосочетания: «перспектива человека», чиновника, пациента, наконец войны или какого-нибудь дела. Только наличие конечной точки (цели) пространства (само слово «цель» имеет также два значения: как конец, результат пути или действия и цель оптическая, стрелковая, точка, в которую прицеливаются) делает возможным направленное движение. Живописное пространство выполненное в трехмерной перспективе, есть по сути пространство пирамиды, установленной на одно ребро с вершиной направленной вперед. Сама же перспектива, согласно своей лингвистической семантике, оказывается и пирамидой и вершиной, или же некоей математической функцией точки (вершины), формирующей объем пирамиды.

В плоской иконе с нарушенной перспективой подобное движение невозможно. Здесь иное пространство, здесь нет перспективы, нет возможности движения. Это внеперспективное пространство само уже является конечным пунктом, вершиной, небом. Выше неба уже не подняться. Это последний пункт назначения. В этом «ином» пространстве более нельзя двигаться, в него нельзя погрузиться. В нем можно лишь раствориться. Погружение этимологически предполагает возможность сохранения «Я» как субъекта движения. Для него необходимо трехмерное пространство. Растворение подразумевает исчезновение «Я».

Всеобъемлющий, единый, «внеперспективный», «плоский» эстетический канон, как результат очередной трансформации коллективного сознания, проявился и в иных областях жизни, помимо религиозной. Время его существования, отражающего внутренний мир человека как божественное пространство иконы, уравнивающее всех людей единым видением мира, именуется в истории «темным средневековьем» - упадком материальной культуры, превалированием в экономике натурального, безденежного хозяйства. На иконе с изображением «того света», естественно, никаких денег не было и быть не могло. Деньги в условиях плоского канона перестали быть религиозным символом. Они перестают расти, прекращают выполнять свою психоделическую функцию. Вместе с ними перестает развиваться и экономика. Человек больше не смотрит на землю, он смотрит лишь в небеса. Он больше не изолированная самодостаточная личность, но лишь слушатель, зритель, наблюдатель всеобщей небесной гармонии. Его вновь, как и древних греков, абсолютно не волнуют деньги. Его волнует лишь религиозное спасение, которое за

деньги не купишь. Время останавливается, мир застывает в неподвижности, кроме храмов и крепостей человек ничего не строит. Он ждет Спасителя, ждет Второго пришествия. Он знает, что деньги - грех, и что богатому также не войти в райские врата, как верблюду не пройти через игольное ушко.

Чтобы вернуть пространственную «римскую» перспективу и оживить скульптурные и живописные персонажи, Европе понадобилось более тысячи лет. Это произошло лишь в XVI в. в эпоху Ренессанса, через полвека после падения Византийской империи. Вместе с Византией ушел и единый христианский иконописный канон. Согласно византийской традиции, лица святых должны были являться идеальными символами и отличаться лишь по формальному признаку: например, святого Ионна Златоуста полагалось изображать русым и короткобородым, а святой Василий Великий - творец литургии, представлялся темноволосяным мужем с длинной, заостренной бородой. С XVI в. в живописные изображения в Европе вновь ожили. Они располагались в реальном, трехмерном, «человеческом» пространстве. Оно вновь стало «впускать» в себя человека. Фигуры святых стали телесны, а их лица психологичны. Это были уже лица разных людей, людей с разными характерами и разными человеческими судьбами. На трехмерную, «глубинную» пространственную перспективу изображаемого мира накладывалась психологическая глубина человеческого лица. Мир ожил, человек в нем получил динамику, возможность движения, а значит, и жизни. Именно эта эпоха спала временем начала бурного капиталистического развития экономики.

Говоря о причинах возникновения европейского капитализма как общественного строя, обеспечивающего наиболее бурный «рост денег», Макс Вебер постоянно подчеркивает слово «рациональность». Рациональность в его понимании -однозначность, понятность, прозрачность, логичность. Логика же состоит в экономической целесообразности, направленной на получение как можно более высокой прибыли. Именно экономическая прибыльность определяет в том числе и морально-этические нормы протестантского капиталиста. Только в своем желании денег он логичен, неопытен, предсказуем, с ним легко иметь дело и можно надеяться, что он не обманет. Протестант в веберовском изложении, в своей последовательности и логичности, очень напоминает автомат, машину, и именно эта машинообразность и обеспечивает его экономическую успешность. Даже религия протестан-

та мапшнообразна, потому что всё, что он последовательно, постоянно и рационально делает ради своего бизнеса - угодно Богу. Вебер пишет, что и до протестантизма не только на Западе, но и на Востоке были наука, искусство, существовали различные человеческие изобретения, но только рациональный протестант смог их использовать с максимальной выгодой и прибыльностью. Вообще рациональность - очень удобный способ мышления для экономики, ибо только рациональный процесс предсказуем, позволяет планировать будущее и одновременно сводить любую человеческую деятельность к определенному денежному эквиваленту, удаляя из самой экономики все постороннее, иррациональное, стихийное, вносящее в стройный производственный и торговый процесс хаос и неразбериху.

Вместе с тем эпоха Возрождения и родившийся в ней капитализм в основе своей имели совершенно удивительный, очень далеко и опосредованно связанный с рациональным протестантским мышлением феномен «раскола» и крушения прежнего европейского религиозного мира. Причем европейское религиозное, а потому и общественное «крушение» совсем не тождественно медленной, похожей на угасание, смерти византийского христианства и государственности, окончательно похороненных уже мусульманским нашествием. В Европе прежний целостный, просуществовавший целое тысячелетие христианский мир, объединенный религиозными догматами и нормами, скрепленными будто бы на века жесточайшей инквизицией, рассыпался посредством мощнейшего информационного взрыва. Тысяча лет европейского экономического запустения закончилась не смертью цивилизации, но невиданным творческим подъемом, который по природе своей не имеет никакого отношения к протестантской буржуазной финансовой рациональности. Многие из зачинателей этого движения, среди которых был и сам основоположник протестантизма Мартин Лютер и основоположник современной физики Галилео Галилей, едва не поплатились за свои порывы собственной жизнью. Другие же, как предшественник Лютера на протестантском поприще Ян Гусе, а также Николай Коперник и Джордано Бруно, были отправлены на костер инквизиции. Причины же этого массового творческого подъема имели глубинные, экзистенциальные, мотивы, никак не сводящиеся к экономической целесообразности. Рожденное в Германии слово *Veruf*, которое использовал сначала Лютер, а за ним повторил и Вебер, обозначает не просто профессию, по призванию человека, его нетоль-

ко профессиональную специфику, но глубинную, внутреннюю, экзистенциальную самость на поприще индивидуального созидания. Beruf- термин во многом экзистенциальный. Человеческое призвание - вещь глубоко интимная, связанная с психологическим «обретением себя» и пониманием цели собственной жизни, связанной с профессией и дающей человеку ощущение самодостаточности. Люди в Европе очень быстро разделились уже не только по прежним сословным признакам, но и по признакам профессиональным, ставшим предметом человеческой гордости. Лютер же лишь религиозно узаконил это разделение, настаивая на том, что каждый человек в своей уникальной индивидуальной деятельности угоден Богу и имеет на собственное творчество дарованное Богом религиозное право. В этом и было, безусловно, коренное отличие капиталистического Запада от религиозного Востока. Запад оказался гораздо продуктивнее Востока. Эта продуктивность, как результат чисто индивидуального творчества, почти не упоминается в исторических экономических работах, апеллирующих не к индивидуальному, но к массовому сознанию, не к человеку, но к обществу. Человек Запада оказался гораздо продуктивнее, чем человек Востока и человек античности, потому XVI и все последующие века в Европе стали временем европейского производственного бума. Деньги же в этой ситуации «информационного», или, лучше сказать, «экзистенциального» взрыва оказались крайне важным средством, связывающим всех этих новых и совершенно разных людей, позволяя им заниматься тем, к чему у них «лежит душа», при этом давая им возможность путем купли-продажи иметь все необходимое для жизни.

Во всем этом массовом созидательном процессе, из которого впоследствии рождается экономика, существует один очень важный, но при этом совершенно внеэкономический фактор, который можно назвать «первопродукт». Первопродукт - это продукт индивидуального творчества, который впоследствии будет тиражироваться капиталистическим производством. В него будут вкладываться деньги, создавая для его поточного изготовления технологические линии, люди будут заниматься его рекламой и продажей. Сам же первопродукт - это изобретение, новая идея, впервые созданная лишь чистой человеческой интуицией, конечно, при опоре на научные знания. По сути, вся человеческая экономика держится всего лишь на нескольких сотнях «первопродуктов», для воспроизводства которых создана огромная

технологическая инфраструктура. Первыми из них были огнестрельное оружие, печатный станок, механические часы, швейная машина, кузнечные механизмы, производственные столярные и слесарные станки. Затем последовал паровой двигатель и далее по мере усложнения уже более изощренные машины, приборы и т.д. Очень важно, что подавляющее большинство «первопродуктов» были созданы, изобретены на Западе и отчасти в России. Архаический, религиозный Восток по своей материальной продуктивное *in* никак не может сравниться с продуктивным Западом. Тем не менее сам процесс появления «первопродукта» в экономических теориях никогда не рассматривается, что, впрочем, совершенно естественно. Появление первопродукта нельзя предсказать с помощью экономических теорий и уже тем более создать его в рамках этих теорий. Он создается вдохновением, носящим, как правило, если не явно иррациональный, то по крайней мере внезапный характер. Этот процесс никак не стимулируется деньгами, хотя иногда и хорошо оплачивается. Иногда же не оплачивается вовсе. Здесь весьма уместны слова Александра Сергеевича Пушкина: «Не продается вдохновенье, но можно рукопись продать». Эти слова относятся не только к литературе, но и к творчеству в любой области, в том числе и технической. Вместе с тем без «первопродукта» как продукта, рожденного творческой интуицией, никакая экономика невозможна. Мотивы же его рождения в большинстве случаев внеэкономические, почти никак не стимулируемые деньгами. Все, что человек может сделать по чистому вдохновению, он может затем повторить и за деньги. Все, что он в качестве ментального акта не способен сделать без денег, он не сделает и за денежное вознаграждение. Современный протестантский теолог Алистер Маграт в своей книге «Богословская мысль реформации», обсуждая религиозные проблемы, с которыми столкнулся Лютер, писал, что даже если Бог пообещает миллион долларов слепому за то, что он прозреет, тот все равно останется слепым. Нельзя купить еще не рожденную идею, ибо ее еще нет в реальности и неизвестно, появится ли она вообще. Можно вложить деньги в изобретателя или научную тему, однако без всяких реальных надежд на успех. Однако главная проблема состоит в самом изобретателе, именно как творце. Любой акт творения - процесс глубоко внутренний и интимный. Зигмунд Фрейд считал его сексуальной сублимацией. Можно не соглашаться с фрейдовским пансексуализмом, тем не менее творческий акт в любом случае остается интимным,

внутренним, индивидуальным процессом. Человек строит новый образ, новую идею, новую конструкцию, погружаясь в пространство собственного сознания и выстраивая там, в себе самом, нужные интеллектуальные, эмоциональные, эстетические связи. Его мышление есть процесс его жизни, а результат мышления - своеобразный, специфически сфокусированный образ его собственной мироощущения. В связи с этим творческий акт всегда имеет внутреннюю, экзистенциальную мотивацию. В этом состоит его «непродажность», так как деньги для человека всегда являются мотивом внешним. Деньги, как абстрактный образ бесконечности, сфокусированный в купюре или даже в определенно!!! денежной сумме, оказываются для человека всегда образом посторонним, внешним, экзистенциально ему не принадлежащим. Человек, думающий о деньгах, погружающий их в свое сознание, больше ничего не творит, ибо попадает в совершенно иное пространство, лишенное его собственной внутренней ментальной и эстетической специфики. Из этого пространства он не может ничего извлечь или построить. Именно этот феномен был описан Николаем Васильевичем Гоголем в повести «Портрет», когда художник Чартков свою живопись пытался превратить в бизнес и мотивом его творчества стало не самовыражение, но деньги. Эта трансформация оказалась разрушительной для живописи и смертельной для художника. Попытка заменить свои собственные экзистенциальные мотивы чем-то иным, посторонним, внешним, связанным не только с деньгами, но с господствующей идеологией, традиционными нормами, рыночными ожиданиями, всегда чревата творческим бесплодием и человеческой трагедией. Вместе с тем «попадание» в рыночные ожидания, соответствие 11 роду человеческого творчества потребностям коллективного сознания, рождает благословенный денежный дождь, проливающийся на автора, но при этом не содержит в себе элементов коммерциализации творчества, а, наоборот, лишь способствует культурному и технологическому прогрессу. Поэтому, безусловно, совсем не денежный мотив был первичным в формировании европейского капиталистического общества. Но именно в условиях очень быстро расширяющейся материальной реальности деньги получили свою современную силу в попытке объять реальность абстрактными бумажными знаками, называемыми купюрами не только лингвистически, но и семантически, именно как **купюрами реальности**. Только тогда, когда появилась созданная человеком реальность, которую уже можно купить за деньги, сами

деньги стали превращаться в религиозный символ, начинающий замещать с периода эпохи Возрождения идею Бога, и стали мерой, а потому и словно бы источником всех вещей, своей абстрактной сущностью легко камуфлируя произошедшую подмену. В это время в больших количествах появляются люди, начинающие служить деньгам, видящие в них высшую ценность и решившие, что время, определяющее течение человеческой жизни, и есть деньги.

Однако главной трансформацией, произошедшей в коллективной психологии европейцев эпохи Возрождения, имевшей глобальные последствия в экономике, политике и культуре и по сути изменившей лицо Европы, было открытие, или, лучше сказать, рождение уникальности «единичного» человека. Люди в эпоху Возрождения стали разными. Каждый человек словно обрел свой собственный, уникальный, не похожий на других внутренний мир, в котором жил его собственный Бог, его собственный дьявол, его собственные рай и ад, добро и зло. XVI век после Рождества Христова был первым в истории человечества временем взрыва человеческого индивидуализма. Никколо Макиавелли, живший в это переломное в европейской истории время и создавший основы политической психологии, писал: «Кто не хочет вступить на путь добра, должен пойти по пути зла. Но люди идут по каким-то средним дорожкам, самым вредным, потому что не умеют быть ни совсем хорошими, ни совсем дурными» [96]. Однозначность религиозного мифа, делившего всю реальность на черную и белую, добро и зло, была преодолена. Именно в этом индивидуализме и скрыт экзистенциальный смысл слова Вепй (призвание), о котором писал Лютер, а затем и Вебер. Декорации картины мира, прежде похожего на икону, созданную во времена средневековья, резко переменялись. Мир раскололся. Он стал дробиться на великое множество новых, иных, не похожих друг на друга миров. Вместо единой картины иконописного христианского мира появилась гигантская картинная галерея. Каждый художник, подобно мифическому демиургу, создавал свой собственный образ мира, или, вернее сказать, свой собственный мир. Осмотр этой галереи можно начать с величественных росписей Секстинской капеллы, созданных гениальной кистью Микеланджело Буонарроти. Бог, ангелы, люди, праведники, грешники, пророки - более трехсот фигур слились в едином, захватывающем действии - общей истории от космического акта творения мира до Всемирного потопы. Все действующие лица этого

божественного спектакля - существа телесные, земные, мощные, охваченные титаническим напряжением творческого акта, раздумий, сомнений, страхов, раскаянья, надежды. Их взгляды от Бога-творца до пророков и грешников устремлены в пространство, в даль раскрывающегося мира или глубины собственной души. Бог и человек здесь одной плоти, одной крови, одной судьбы. Написанная феерия обладает мощнейшей энергетикой, в ней нет чуждых, равнодушных персонажей, из нее нельзя выпасть, остаться в стороне, она подобна захватывающему урагану или гигантской волне.

В это же время на Севере, в Голландии, на полотнах Иеропима Босха та же самая библейская история развернулась в совершенно иной, фантазмагорической Вселенной, населенной уже иными существами. Картины и росписи Босха - словно обратная сторона мира. Визуализация человеческих мыслей, фантазий, страданий. Добро и зло здесь конкретны, реальны, осязаемы, видимы, эстетически различимы, связаны с категориями красоты и уродства. Все реальные и фантастические существа в картинах Босха разные, непохожи друг на друга. Каждый персонаж здесь сам по себе, каждый живет своей собственной, отстраненной жизнью, образуя хоровод посторонних друг другу созданий. В картинах нет единого центра - центр везде, в каждом аутичном живом существе, ибо все живое само себе центр мироздания. Люди, звери, птицы, рыбы, странные и страшные монстры, черти, принимающие любые обличья, материализованные фантазии, тяжелое, безысходное одиночество человека в толпе посторонних не нужных, чуждых ему существ. Одиночество в движущейся толпе, принадлежность к миру и одновременно отстраненность от него - одно из важнейших эмоциональных составляющих творчества Босха. На картинах говорит все: строения, камни, люди, монстры, солнечный закат - это разноголосый, разноязычный, а от того безумный хор, повесть обо всем и ни о чем...

Эта же традиция разобщенности, разорванности, разнонаправленное™ единого мира продолжена у другого великого голландца - Питера Брейгеля-старшего. Так же, как и у Босха, люди на полотнах объединены общим движением, общей дорогой, но каждый при этом остается наедине с самим собой. На картине «Слепые» бредущие слепые калеки цепляются друг за друга, но не видят, не чувствуют друг друга, их общность вынуждена, насильственна, каждый погружен в себя, в собственную темноту, они бредут бесцельно, не ведая куда, надеясь на впереди идущего, но

тот тоже слеп, не видя ничего перед собой, он ведет их в овраг, вот он уже падает, за ним следующей, движение прерывается...

В таком же странном контексте отчужденности написаны и пейзажи Брейгеля. В его картинах, пожалуй впервые в живописи, появляется зима (время года в тексте Писания не упоминавшееся), пространство пейзажа засыпано снегом, сковано льдом, природа умолкла, застыла, умерла, но жизнь человека продолжается, на поверхности льда прудов и озер двигаются черные человеческие фигурки, на засыпанных снегом ветвях деревьев сидят черные птицы, на снегу пламя костра, охотники с борзыми бредут по снегу в поисках дичи; контрастная, печальная, черно-белая жизнь продолжается...

Совершенно иной мир - гравюры Альбрехта Дюрера. Мир насыщенный, наполненный, обильный. Его персонажи уже не столько телесны, сколько анатомичны, подробны, как подробно, скрупулезно выписаны и все предметы, строения, детали пейзажа, заполняющие пространство гравюры. Это изобилие и точность деталей придает миру удивительную глубину, делает его объемным и самодостаточным. Тончайшая графика и изысканная геометрия словно бы исключают цветовую палитру, делают ненужными краски. Сложное, объемное пространство гравюры можно исследовать, погружаясь в него взглядом, открывая новые символы, образы, значения предметов. Каждый человек, ангел, рыцарь, лошадь, замок на далекой горе, дом, фонарь, колокол, песочные часы являют взору собственную глубину, подобно сложному таинственному лабиринту. При этом созданный мир един, целостен и лишь трансформируется волей творца в различные предметы.

С началом эпохи Возрождения - эры эстетического и психологического освобождения человеческой индивидуальности, в Европе и зарождается капитализм - общество одиночек и индивидуалистов. Очень символично, что первой страной капиталистической, денежной экономики, требующей, с одной стороны, творчества, а с другой - предельного рационализма и сухого бухгалтерского расчета оказалась Голландия - родина сюрреалистической, отчужденной, фантастической живописи Иеронима Босха и Питера Брейгеля, почувствовавших и воссоздавших непреодолимую, холодную пропасть отчуждения между человеком и человеком, человеком и природой. Ощущение отчужденности и собственной уникальности освободило человека от оков однозначных религиозных канонов. На основе этого ощущения и ро-

дилась новая религия - протестантизм, отказавшийся от религиозной эстетики и позволивший человеку быть иным, разным, другим, любим, индивидуальным.

Индивидуализм - это не только иное, отличное от всех остальных людей, ощущение собственного «Я», собственного мира. Это потребность самовыражения, потребность деятельности, пассионарная продуктивность. Это стремление приумножить свой собственный мир в разных его проявлениях, заполнить собственное внутреннее пространство различными предметами, вещами, как делал это в своих гравюрах Альбрехт Дюрер, не оставляющий пустот на живописном пространстве белого листа, заполняя все предметами, усложняя и детализируя создаваемое изображение, постоянно углубляя внутреннее пространство собственной трехмерной пирамидальной перспективы. Стремление заполнить свой мир, свой дом, свое пространство - характерная черта символа индивидуализма- «человека денег». Жилище ростовщика, из гооголевской повести «Портрет» и дом помещика-скряги Плюшкина, схожи между собой обилием ненужных вещей.

Высокий двор, собаки, железные двери и затворы, дугообразные окна, сундуки, покрытые странными коврами, и, наконец, сам необыкновенный хозяин, севший неподвижно перед ним, (художником, пришедшим рисовать портрет ростовщика) - все это произвело на него странное впечатление. Окна, как нарочно, были заставлены и загромождены снизу так, что давали свет только с одной верхушки [97].

Описывая дом ростовщика, Гоголь лишь занимается перечислением вещей, его составляющих, отчего создается ощущение загроможденности пространства, особенно усиливают это впечатление загроможденные окна и отсутствие света. Подобные же перечисление вещей идет и при описании хозяйства скряги Плюшкина:

Отворивши эту дверь, он [Чичиков] наконец очутился в свету и был поражен представшим беспорядком. Казалось, как будто в доме происходило мытье полов и сюда на время нагромодили всю мебель. На одном столе стоял даже сломанный стул, и рядом с ним часы с остановившимся маятиком, к которому паук уже приладил паутину. Тут же стоял прислоненный боком к стене шкаф с старинным серебром, графинчиками и китайским фарфором. На бюро, выложенном перламутровой мозаикой, которая местами уже выпала и оставила после себя одни желтенькие желобки, наполненные клеем, лежало множества всякой

всячины: куча исписанных мелко бумажек, накрытых мраморным позеленевшим прессом с яичком наверху, какая-то старинная книга в кожаном переплете с красным обрезом, лимон, весь высохший, ростом не более лесного ореха, отломленная ручка кресел, рюмка с какою-то жидкостью и гремя мухами, накрытая письмом, кусочек сургучика, кусочек где-то поднятой тряпки, два пера, запачканные чернилами, высохшие, как в чашотке, зубочистка, совершенно пожелтевшая, которою хозяин, может быть, ковырял в зубах своих еще до нашествия на Москву французов [98].

Вещизм - эстетическое понятие. Пространство должно быть заполнено. Оно не терпит пустоты.

Начало капитализма производственный бум XVI века - ситуация, рожденная новой эстетикой и новой психологией. Результат обретения человеком пространства собственного, индивидуального внутреннего мира, который требовал наполнения. В это время в экономике начался «рост денег» как отражение процесса наполнения этого субъективного пространства. Рост денег есть «рост», расширение внутреннего пространства сознания.

Феномен трехмерного пространства, ставший каноном европейской живописи, во многом определил и специфику различий европейского и восточного менталитета. Эти отличия можно рассматривать лишь в эстетическом контексте, не связывая их ни с моральными, ни с интеллектуальными особенностями различных этносов. Вместе с тем эти различия весьма существенны и во многом определяют специфику культуры и экономики Востока и Запада. Так, для народов Дальнего Востока - Китая, Кореи, Японии традиционное живописное пространство плоское. Формально подчас в нем присутствует геометрическая трехмерность, однако субъективная, психологическая иерархия объектов, наполняющих пространство, отсутствует. Живописное пространство охватывается взглядом целиком, не создавая у зрителя впечатления движения, погружения, а скорее, как в византийской иконе, - растворения. Горы, водопады, заросли бамбука, буддийские пагоды, дворцы с традиционными многоярусными крышами, легендарная японская гора Фудзияма выполнены сложной, утонченной, двумерной графикой. Они выписаны подобно сложным иероглифам, у которых есть контуры, но отсутствует психологическая пространственная глубина. Эти изображения воспринимаются больше не как образ, а как знак.

I [аличие единого плоского живописного канона, как проявление эстетического единомыслия, отражает своеобразие мироощущения «восточного человека», воспринимающего мир целиком и ощущающего себя неотъемлемой его частью. Он не вычленяет себя из общего пространства семьи, рода, государства, природы. Этим коллективистским духом пронизаны все области жизни «восточного человека», включая и творчество. В одном из самых ранних законодательных японских трактатов - «Конституции из 17 статей» Сетоку Тайси говорится: «Хотя я, возможно, один прав, по должен следовать за всеми и действовать одинаково» [99].

В Средние века художественные тексты в Японии создавались, как правило, не одним автором, а коллективом, людьми, объединенными общим соучастием в едином действе и ощущением общего, коллективного «МЫ». Наиболее ярким проявлением подобного совместного творчества является поэтический жанр «ренга» [100], когда один из поэтов начинал стихотворение, другой продолжал его, третий поворачивал сюжет, четвертый импровизировал на уже заданную тему и т.д. Лирические произведения, исполненные чувства одиночества, интуитивного мирозерцания, любовного томления, индивидуального осмысления мира создавались, как правило, на заранее заданную тему, в считанные минуты, в присутствии множества людей. При этом изначально снималась характерная для европейского искусства оппозиция поэта и читателя, «творца и народа» (ср. с пушкинским: «Поэт, не дорожи любовью народной» [101]). Коллективное создание серьезной художественной литературы - обобществление личной, интимной жизни творца для европейского человека выглядит странным и пугающим. Для японской же традиции, существовавшей до середины XIX века, подобный коллективизм, единое «видение» и единое чувствование реальности оказывается естественным состоянием, и по сути исключает возможность погружения в свой собственный, субъективный мир, что так характерно для поздней европейской культуры. В восточной традиции, так же как и в античной Греции, человек всегда открыт посторонним взглядам, он весь на виду, ему не уединиться, не спрятаться от посторонних глаз, он участник общего коллективного спектакля жизни. Наивысшая трагедия для восточного человека - «потерять лицо», отступить от поведенческого канона, выпасть из роли, из контекста, оказаться вне общего действия. С этим связаны уже ранее описанный в древнегре-

ческой культуре трагизм и суицидные тенденции. Япония, ножа.чуй единственная страна, где самоубийство (харакири), было возведено в культурную традицию. Самурайский кодекс чести начинается с упоминания о смерти:

Истинная храбрость заключается в том. чтобы жить, когда правомерно жить, и умереть, когда правомерно умереть.

К смерти следует идти с ясным сознанием того, что надлежит делать самураю и что унижает сто достоинство.

Следует взвешивать каждое слово и неизменно задавать себе вопрос, правда ли то, что собираешься сказать.

В делах повседневных помнить о смерти и хранить это слово в сердце 1102].

В экономике плоский канон проявлен патриархальностью натурального хозяйства. Деньги здесь не растут, они не являются психоделическим средством, им не хватает расширяющейся материальной реальности, создаваемой человеком. Так же не удалось и попытки средневековых европейских миссионеров обратить Японию в христианство. Католические проповедники были высланы из страны или казнены. Нарушена закрытость страны восходящего солнца была лишь в середине XIX века. В 1853 году американский командор Метью Пери с эскадрой военных кораблей подошел к берегам Японии и под дулами корабельных орудий потребовал открыть японские порты для торговли. Однако настоящий экономический бум в Японии начался лишь после Второй мировой войны, ядерной бомбардировки Хиросимы и Нагасаки, оккупации Японии, разрушения феодальных устоев и насаждения не только новой экономической модели, но и, прежде всего, новой идеологии и культуры индивидуализма. Япония, в отличие от Европы, не переживала собственной эпохи Возрождения. В ее истории не было аналогов античного общества. Она приняла европейскую идеологию индивидуализма под давлением, но это не замедлило принести свои богатые экономические плоды. Япония ныне - мощнейший технологический конкурент Европы и Америки.

Эстетическое воспроизведение пространства в мусульманских странах Ближнего Востока также по-своему специфично и отлично от западного. Художественные миниатюры, книжные иллюстрации с изображением людей, животных, растений двумерны. В них отсутствует пространственная глубина. Храмовые

же росписи, мозаика, в связи с исламской традицией, запрещающей изображение Бога и человека, вообще теряют свою мерность и выполнены в виде сложнейшего, геометрического, «бесконечного» орнамента. Подобные храмовые росписи именуются в исламе «тканью вселенной», и словно вытекают из непрерывной вязи арабской письменности, воспринимаясь не как образ, а эстетическое письмо.

Если же говорить о живописи как о проекции внутреннего мира человека, перенесенного им вовне и изображенного в виде картины или фрески, то в качестве аллегии можно представить, что западный человек ощущает свое внутреннее пространство, как полу пирамиду, а восточный - как плоскую, двумерную поверхность - стену. Стена может быть расписана причудливым узором или иметь самые глубокомысленные надписи. Она может быть даже полупрозрачной, и за ней могут просматриваться мистические персонажи Корана. Но она остается стеной. Пирамида оставляет возможность движения, исследования, погружения. Она создает перспективу. Орнамент или иероглиф на плоской стене подобное движение отрицают. Они требуют растворения.

Глядя на подобные различия, сложно однозначно сказать, каким образом они определили специфические пути развития европейской, исламской и дальневосточной культуры, религии и экономики. Однако несомненно, что влияния этих различий существуют и могут проявляться подчас в самых неожиданных обстоятельствах. Так возможность или невозможность ментального движения во внутреннем пространстве человеческого сознания посредством множества различных интеллектуальных, эмоциональных, лингвистических факторов, безусловно, оказывает влияние на динамику развития той или иной цивилизации, на ее «внутреннее» время - время перемен. Те исторические социальные изменения, для которых на Западе требовались столетия, на Востоке длятся тысячелетиями. Динамизм Запада и неподвижность и традиционализм Востока стали расхожими метафорами.

Можно также предполагать, что инженерное объемное проектирование машин и приборов, с использованием которых в Европе началось массовое товарное производство, оказалось возможным лишь в рамках европейского восприятия и воссоздания трехмерного геометрического живописного пространства. Та же эстетическая традиция легла и в основу создания графических компьютерных программ, самая распространенная из которых - оболочка с символическим названием «Windows» - «Окна». В

рамках иной, восточной пространственной эстетики подобная графика невозможна. Вообще, окно, как связующее звено между внутренним и внешним пространством, и в особенности взгляд через окно, изнутри наружу присущ лишь европейскому живописному канону. Подобного взгляда «сквозь», через окно, из одного пространства в другое не удастся обнаружить ни в традиционной ближневосточной, ни в дальневосточной живописи.

Вместе с тем трехмерное пространство человеческого сознания, явленное в европейской живописи эпохи Возрождения и родившее европейский экономический бум, в ходе исторического процесса претерпевало различные, подчас радикальные метаморфозы, которые можно назвать пульсацией европейского ментального пространства. Эта пульсация, как правило, всегда имела достаточно серьезные экономические и социально-политические последствия. Очень важно также отметить, что переориентация «человека творящего» с собственных экзистенциальных мотивов на мотивы внешние, прежде всего экономические, денежные, также всегда специфическим образом трансформирует само человеческое сознание, «уплощая» ментальное пространство и специфически изменяя уже не творческий, но ставший коммерческим продукт. Этот процесс коммерческого ментального «уплощения» также имеет свою выраженную эстетическую специфику и подчас оказывается эстетическим эталоном достаточно долгого временного промежутка истории культуры.

Пришедший на смену эпохе Возрождения период эстетики барокко вознес изобилие, полноту создаваемого виртуального живописного мира на невиданную ранее высоту. Архитектура барокко избыточно сложна, изобилует колоннами, арками, орнаментами, скульптурами, гербами, барельефами, лепнинами, сложными геометрическими трансформациями сопряженных овалов, переплетающихся дугообразных линий. Такие же избыточные живописные полотна, настенные и потолочные росписи: сонмы ангелов в шикарных античных одеждах, белые облака, венки цветов, играющие пухлые младенцы, тучные животные, тучные люди, резкие порывистые жесты, преувеличенные страсти, фрукты, вино, обилие еды, богатство, роскошь, пир, вакханалия... Обладатель подобных красот чувствовал себя древним античным греческим богом.

Вместе с тем эстетика барокко вновь вернула живопись к «плоскому» канону. Геометрическое пространство полотен оставалось трехмерным, однако смысловая однородность предметов

и тел, заполняющих пространство, лишало его психологической перспективы. Пространство было единым во всех точках, смысловой центр был формален, пространство не допускало возможность направленного погружения. Мир был явлен целиком, ничто не скрывалось от взгляда, как в древних фресках мифологических сюжетов.

Психологическая двумерность барокко, тучного, пышного, неподвижного мира роскоши, была взорвана, как это уже неоднократно повторялось в европейской истории, иным пространственным видением эстетики классицизма.

Классицизм - эстетика, рожденная ощущением божественности человеческой природы, богоизбранности, которой так гордились римляне. Человек сам вершит свою судьбу, больше не оглядываясь на небеса и не прислушиваясь к пророческому голосу провидения. Эстетика и политика - разные средства одного процесса - формирования реальности, организации мира. Классицизм и Великая французская революция пришли одновременно, отражаясь друг в друге как в зеркале. Принятая во Франции Конвенция человека и гражданина провозгласила свободу личности, совести, слова, дала человеку право сопротивлению от порабощения. Человек провозглашался свободным от природы, по рождению. Государство рассматривалось ныне не как результат божественной воли, но лишь как договор между людьми. Король Людовиг XIV был казнен, Бастилия разрушена, Церковь отлучена от государства, феодальное право отменено. Революция свершилась на едином эмоциональном порыве пьянящего чувства свободы, не считаясь с тысячами жертв. На ее волне к власти пришел Наполеон Бонапарт, первый консул Франции, император, великий завоеватель. Римские сюжеты воинской доблести вернулись на живописные полотна. «Клятва Горациев» - клятва воинов умереть, но победить, символ человеческой воли и непоколебимой веры. Портреты этого периода человечны, в глазах - мысль, в лице - глубина, психологизм, человек здесь больше, чем человек, у него есть свой скрытый, но проявленный мир, даже смерть его мучительна, но прекрасна, как смерть предательски убитого вождя революции Марата. Эстетический герой классицизма - человек принципов, воли, убеждений. Он знает, зачем он живет. Архитектура этого периода монументальна, возвышенна: симметричные, строгие здания, коллонады дворцов, триумфальные арки, внутреннее пространство парижского пантеона, растворяющее человеческую фигуру и одновременно возносящее

человеческую душу восходящими потоками вертикальной геометрии колон, арок, куполов. Точно так же и на живописных полотнах классицизма появляется пустое, незаполненное вещами пространство, дающее возможность движения, полета, созидания.

Впоследствии эстетика классицизма возрождалась каждый раз с появлением диктаторских режимов, ориентированных на идеологию (бого)избранности нации, класса, партии, вождя. Ощущение «известности» пути, ясности цели, особой миссии, видения будущего, стремления вперед трансформирует не только географическую карту мира, общественный строй, форму собственности, но и камень как строительный материал. Государственные департаменты строятся как римские храмы или термы (бани), фигуры вождей с одухотворенными каменными лицами указуют перстами путь на Восток, на Запад, к коммунизму, к свободе, в светлое будущее. Классицизм был официальной стилистикой фашистской Германии и Советского Союза, режимов Мао Цзедун в Китае и Ким Ир Сена в Северной Корее. Этот же классический стиль, уже в качестве рекламы, используют в своей архитектуре и дизайне коммерческие банки, пытаясь придать эфемерному банковскому бизнесу, основанному на финансовой игре в труднопредсказуемых условиях рыночных изменений, больше похожих на житие античных греков под властью неизвестного рока, внешнюю и ни на чем не основанную эстетику незыблемости и вечности римского монументализма. Впрочем, вечность римской эстетики иллюзорна. Режимы богоизбранных вождей и наций никогда не достигали намеченных целей. Миф заканчивался, система рушилась. Древний Рим был самым долговечным сооружением в сравнении со всеми его последователями. Имперский классицизм в культуре - явление временное. Французская революция завершилась, Наполеон Бонапарт после победоносных войн арестован и сослан на остров Святой Елены. Стремление человека вперед и вверх трансформировалось в индивидуалистический, лишенный внешнего пафоса и коллективистского духа поклонения богоподобному вождю, романтизм. Внутреннее пространство человеческого сознания, формируемое эстетикой романтизма - иное. Оно утратило четкие очертания реальности. Стремление человека вперед трансформировалось в стремление вдаль. Мощь и напор тела сменились движением взгляда. Горизонт размылся, путь лишь угадывается. Атлетическая фигура героя превратилась в силуэт мечтателя. Яркие, четкие цвета силы и величия погасли, сменяясь печальными полутонами. Бравур-

ный марш обратился грустной мелодией. Человек больше не был властелином мира. Он стал лишь странником. Романтик чувствовал цену своего порыва. Если герой классицизма в достижении иных миров желал сохранить свой собственный, прежний мир, попросту раздвигая его границы, то герой романтизма чувствовал, что с прежним миром придется расстаться. Романтизм прощальная песня. Реквием по тем, кто уходит.

Несмотря на различия, субъективные пространства внутреннего мира человека, сформированные эстетикой классицизма и романтизма, сходны между собой. Взгляды, жесты, позы персонажей имеют «внутреннюю протяженность», они направлены, как правило, к центральной точке трехмерного пространства, точке «окончания» мира, создавая, помимо геометрической, дополнительную психологическую перспективность картины. Человек на картине включен в общую, естественную, динамику пространства. Он неотъемлемая часть созданного мира, он живет и движется в общем пространственном световом потоке. Это «внутреннее» движение создает острое, отчетливое ощущение присутствия в человеке осмысленной, «направленной» жизни, безотносительно от конечных, подчас трагических последствий этого движения.

Впоследствии в «обществе всеобщего потребления» романтизм оказался также прекрасным рекламным материалом, компенсирующим «неподвижность» мира товаров. Он стал рекламным ярлыком, этикеткой, наклеенной на глянцевый металлический бок холодильника или стиральной машины, стеклянной бутылки или лацкан серийного пиджака. Согласно законам пульсации коллективного сознания, порыв вглубь вновь в эстетике реализма сменился уплощением психологической перспективы. Пространство реализма, пришедшего на смену романтизму, качественно иное. Порыв вперед классицизма и устремленность вдаль романтизма исчезли. Направленность движения людей больше не имеет значения. Репинские «Бурлаки на Волге» просто бредут, тянут свой корабль, страдают, служат, зарабатывают на жизнь. Их объединённость насильственна, они связаны лишь путами, бурлацкими лямками, они прикованы к барже. Каждый из них сам по себе, каждый - отдельная личность, они не нужны друг другу. Геометрическая перспектива пространства и психологическая перспектива людей не совпадают. Если в живописи классицизма и романтизма основная смысловая, «воображаемая» точка пространства, определяющая направленность движения

персонажей, направленность их взглядов, их жизни, по сути цель всего действия, разворачивающегося на полотне, была разобщена с человеком, вынесена вдаль, за линию горизонта, то в реализме человек и «цель» совместились. Люди, тянущие баржу, сами стали смысловым центром мира. Они формируют пространство вокруг себя, из которого им не вырваться, что еще больше подчеркивает безвыходность их положения. На эту замкнутость психологического пространства работает каждая деталь картины, каждый камень, каждое дерево, поворот реки. Люди ничего не преодолевают. Они живут здесь и сейчас. Время для них остановилось, застыло, его движение ничего не меняет, как ничего не меняет и течение реки, вдоль которой они идут. Застывший мир этих людей, «неподвижность» их движения вызывает тягостное ощущение. Эта картина Репина часто использовалась в постреволюционной России, одержимой уже иной, бурной эстетикой классицизма и романтизма, в качестве иллюстрации прошлой жизни, под лозунгом «Так жить нельзя!».

Импрессионизм, появившийся параллельно с реализмом, не изменил прежнюю реалистическую пространственную человеческую и геометрическую перспективу мира. Вневременная жизнь «здесь и сейчас» сохранилась, лишь подернувшись дымкой сиюминутного настроения, в котором мир больше не расчленяется на части и воспринимается как единое целое, как одна общая, доминирующая, но мимолетная эмоция. Природа, дома, предметы, человеческие лица зыбки, нестабильны, временны. Эстетика импрессионизма воспроизвела движение не вперед, не вдаль, не вглубь пространства, но внутрь человека. Если прежняя живопись строилась по принципу «человек и мир», то живописный принцип импрессионизма - «человекомир», «пространство человеческого настроения». Все слито, все едино, все вместе. Взгляд не погружается, но растворяется в картине. Как прежде растворялся он в иконе, в мозаике, выложенной на стене мечети, в сложном иероглифе китайского полотна с бамбуком и птицей.

Погруженность в себя, в мир собственных переживаний, изменивших или заменивших собой единую реальность, в еще более выраженной форме выплеснулась в модернистской эстетике. Зеркало мира раскололось, и в каждом осколке отразилось уникальное, ни с чем не сравнимое человеческое «Я», вззирающее на мир под спудом собственной психологии, превращенной в собственную эстетику. Живопись расцвела множеством непохожих и странных цветов, заговорила множеством неперевода-

мых и не сводимых друг к другу языков, которые понимали подчас лишь их авторы. Вихри и смерчи человеческих страстей, озера печали, темные реки тоски, водопады радости, болота уныния, пропасти неразделенной любви больше не соотносились с естественными, но глубоко символическими образами природы, неба, светил, моря, предметами обихода, лабиринтами городских улиц, человеческими лицами, глазами с затаенной мыслью. Они передавались теперь своим собственным, уникальным языком абстрактной, кубистской, сюрреалистической живописи. Краски, линии, странные фигуры, измененная перспектива, густоты, пустоты, прерывистость и непрерывность... Говорить об этом как же невозможно, как пересказывать музыку или разговор на чужом языке. Однако и в чужом языке вдруг обнаруживается иногда почему-то ясная, словно родная мелодия и мерещатся знакомые, как будто уже где-то виденные образы, как иногда цивилизованного европейца вдруг захватывает дикий, архаический африканский танец или завораживает крик муэдзина с высокого минарета. Все буйство красок, форм, множество языков свелось, наконец, Казимиром Малевичем в общий, безвидный, пустой, как вселенский мрак до сотворения мира, «Черный квадрат», картину бесформенную, а оттого бессмысленную, но приобретающую глубочайший метафизический смысл, лишь будучи поставленной последней (словно точка, завершающая предложение, мысль) в бесконечном ряду живописного самовыражения человеческого «Я». Черный мрак - единственный визуальный способ соединить несоединимое, объять необъятное, понять непостижимое, решить невозможное. Мрак - универсальная форма, где потенциально есть все, реально же - ничего.

Претендуя быть последней точкой человеческого самовыражения, «Черный квадрат» не закрыл живопись как процесс погружения человека в себя или же, напротив - репродукции внутреннего мира наружу. Разбившись на множество ручейков, в которых сохранились все стили и каноны вплоть до самых древних, изобразительное искусство, подобно двуликому римскому богу Янусу, к концу XX века явило два образа одного и того же коллективного лица сводного человеческого бессознательного - кукольный, лакированный поп-арт и хаотические, вычурные инсталляции постмодерна. И то и другое разные ракурсы мрачной гримасы «Черного квадрата». Эстетика постмодерна - парадокс хаоса, маска при отсутствии лица, помноженный сам на себя абсурд, рождающий странные образы, - смерть смерти, смерть по-

койника, смерти того, что никогда не было живым, попытки жизни после похорон. Скопище предметов, колочей проволоки, обрывков, обрубков, отходов, мигающий свет, скребущий звук, журчание воды в унитазе, человеческие фигуры в неестественных позах, знаки смерти, разложения, распада. Реальность ни на что не намекает, никуда не отсылает, она единственное, что есть в мире, она сама и есть мир, конец, начало, продолжение, время, вечность. От перестановки слагаемых здесь ничего не меняется, не изменится, не сдвинется; «что было, то и будет, что делалось, той будет делаться, и нет ничего нового иод солнцем» (Екк. 1:9).

В этом длинном историческом живописном ряду, похожем на яркий, фантанирующий красками и живыми образами калейдоскоп, словно перетекающих друг в друга фигур, в европейской живописи выстроен многоликий образ человека, постоянно меняющегося, «текучего», как «гераклитова река», как само время меняющейся культуры. Эти удивительные метаморфозы происходили лишь в Европе, с человеком европейским (в том числе и русским), но при этом почти никак не затронули неподвижного, плоского, традиционного живописного канона Ближнего и Дальнего Востока, созданных еще в древности и в Средние века. Европейский ментальный калейдоскоп явил собой целую бездну не только собственных человеческих лиц, но и иных человеческих, уже предметных проекций в области материальной культуры и поточного производства. Технологические изобретения и шедевры живописи всегда имеют одну внутреннюю, экзистенциальную, психологическую природу. Очень показательным в этом смысле было творчество одного из главных зачинателей европейского Возрождения Леонардо да Винчи, который был гениальным художником и одновременно гениальным инженером. Наряду с «Джокондой» и «Тайной вечерей», запечатлевших в себе неизмеримые глубины человеческого духа, да Винчи оставил бесчисленное количество технических идей, нашедших свое понимание и применение, подчас, спустя века. «Глубина» возрожденческого мышления - не просто языковая метафора, но и очевидная психологическая характеристика, связанная с виртуальным пространством человеческого сознания, формирующим образ самого человека, далеко выходящего за пределы собственного тела. Однако, пройдя долгий исторический путь своего развития, этот образ вновь возвращается в свой древний, и как оказалось, постмодернистский источник. Одно из самых ярких явлений эстетики постмодерна

- экспозиция в 2000 г. в Кёльне (Германия): препарированные человеческие трупы, тела без кожи, каждая мышца мастерски выделена, предьявлена зрителю, лица без кожаной маски, словно внутренний орган... Вот отчет о выставке опубликованный в «Независимой газете»:

Настоящие трупы Понтера фон Хагенса

Некоторое время тому назад в одном из выпусков программы «Про это» можно было увидеть пару художников, которые не скрывали своей привязанности к мертвому и «искореженному» телу. Во имя любви супруга согласилась даже нанести на свое тело шесть абсолютно ей не необходимых швов. И муж начал любить ее еще сильнее. В каждом городе, признавались представители современного искусства, они непременно посещают анатомический музей. «Там всегда многолюдно, поскольку человеку всегда было интересно, что у него внутри», - резюмировали они свое, с некоторой, можетбыть, несовременной точки зрения, странное увлечение.

Не так давно я имел случай убедиться в правоте этих самых художников. Выставка в Кельне называлась «Мир тела». Если бы организаторы захотели быть точными, они бы назвали свою экспозицию «Мир мертвого тела» или «Мир трупов». Во всех туристических центрах Кельна и билетных кассах можно было увидеть большие рекламные плакаты, оповещавшие о том, что на площади Гоймархт работает выставка профессора Понтера фон Хагенса. На плакате - человек, который держит в руке что-то наподобие покрывала или пледа.

Подойдя поближе и приглядевшись, понимаешь, что человек держит в правой руке свою кожу. Целиком - от пальцев ног до лысого черепа. В небольшом буклетике - фотографии: толпа на выставке Хагенса в Мангейме, успех в Японии, Вене и Базеле. Выставка «шагает по планете».

В Кёльне выставка Хагенса открылась 12 февраля, а закрылась в этот понедельник, 31 июля. С понедельника по субботу выставка работала с 9 утра до 11 вечера, в воскресенье - с 11 до 11. За неполные полгода число посетителей, как утверждают организаторы, перевалило за миллион.

Действительно, каждое утро к павильону на старой рыночной площади Гоймархт выстраивалась довольно длинная очередь. Журналистов, правда, пускали по пресс-картам, встречали как дорогих гостей, показывали стенды, на которых одна газетная вырезка «наползала» на другую, выдавали «механического экскурсовода» с английским и не-

мецким сопровождением, а напоследок предлагали видеокассету, увесистый каталог и подборку материалов по выставке

Профессор Хагенс, как утверждают рекламные проспекты, открыл новый способ мумификации. И даже - соответствующий институт. В Германии, в Гейдельберге. Девочке, сотруднице пресс-службы, которая регистрировала мое русское удостоверение и просила расписаться в некоей книге регистрации (все это сильно смахивало на какой-то промежуточный договор с чертом, особенно в контексте многих статей о выставке, в заголовках которых Хагенса называют то дьяволом, то сыном дьявола: фотографии ученого могли лишь утвердить в правомочности таких замечаний), я заметил: «Известный город, в нем учились Гамлет, Розенкранц и Гильденстерн. Кончилось плохо».

Она явно не поняла, о ком речь. Из людей, а вернее, из трупов Хагенс делает скульптуры. Выставка его экспонатов сильно напоминает наши первые «музеи восковых фигур», которые, помнится, рекламировали себя так: у нас не просто исторические фигуры, у нас - исторический театр, у нас Грозный играет в шахматы со Сталиным, а Ленин делает что-то эдакое с кем-то еще, очень близким по духу... У Хагенса - тоже театр. И тоже - шахматы: один из экспонатов сидит за шахматной доской, второе место - пусто, и можно при желании присесть на минутку. И все было бы, как говорится, ничего, если бы не время от времени возвращающаяся мысль: это ведь люди. Правда, «бывшие»... Вот человек, разрезанный по вертикали на семь или девять узких «полосок», как какая-нибудь поп-артовская модель. Внешняя сторона ладони - в одной «проекции», внутренняя - уже в другой, каждая отстоит от другой на несколько сантиметров, так что можно заглянуть и посмотреть, что там, внутри. Небольшие ощущения во рту приходилось сдерживать, тем более что рядом, кажется, никто не испытывал дискомфорта. Одна моя знакомая заметила: «Не стала бы я устраивать такие выставки в Германии». Я продолжил ее мысль: «У них таких экспонатов немало, - вспомнив прошлогоднее посещение Бухеивальда.

[...]

Впрочем, сам Хагенс, конечно, утешает себя скорее всего принадлежностью к иной традиции. Интерес к внутреннему миру (в патологоанатомическом его понимании) был не чужд и доктору Фаусту. Недаром в бистро, которое как бы завершает экспозицию, поскольку переход в кафе не «ознаменован» глухими перегородками, на стенах - средневековые «развертки», старинные гравюры, изображающие опыты врачей и анатомов. Сидя за столиком, можно разглядывать выставочную публику, которая склонилась над экспонатом - беременной

женщиной, открывающей содержимое своего живота или поднявшей взор к мужчине, которым держит собственную кожу... Никто не делает тайны из того, не берет профессор свой «материал».

Приветливые служители рассказывают, как он ездит в Китай и в Киргизию и покупает там никому не нужные тела. Зачем они проходят долгий процесс пластификации, кто-то оказывается годен на скульптуру, а кого-то разбирают на органы. Помимо целых фигур, на выставке богатая коллекция «составляющих», которые во всем их человеческом многообразии разложены на витринах, мод стеклом. В специальных контейнерах - скелеты, нервные и кровяные системы, лимфатические... В отдельном зале кунсткамера: двуглавые младенцы, «сиамские близнецы» и прочие фокусы природы. Под стеклом - зародыши: двух-, трехнедельные, месячные и т.д. По всему видно, каков размах дела Хагенса: у него есть псе. В копне зала за столиком сидел смотритель, который протягивал желающим потрогать человеческие органы - легкое, печень и пищевод. <■ Эго не страшно. - говорил он тем, которые терялись, - после пластификации тело только на 40% состоит из «органического материала», остальные 60 - пластификат». Действительно, ничего страшного. Желающие могут изучить условия пластификации и даже воспользоваться услугами института. Адрес и телефоны прилагаются [103].

Эстетика смерти в подобном патологоанатомическом виде феномен новой поп-культуры. В прежней традиции тяжелые переживания, испытываемые человеком перед трупом, перед мертвецом, - явление естественное, но при этом глубоко иррациональное. Расхожее выражение «Бойтесь не мертвых, бойтесь живых», на традиционного человека не действует. Оно относится лишь к животным, но не к людям. Животное не реагирует на труп своего сородича. Оно просто не «видит» его. Страх или печаль перед мертвым телом - удел человека. Сложный комплекс переживаний человека, глядящего на мертвеца, рожден тягостным эстетическим несоответствием. В живом человеческом лице прописан знак индивидуальности, характера, судьбы, внутреннего пространства. Лицо - первое, на что подсознательно реагирует человек при контакте. Со времен Древнего Рима искусство портрета - это попытка прописать на лице человека наличие внутреннего мира, иррациональной печати, доступной не столько оптическому, сколько эстетическому зрению. Лицо же трупа - застывшая маска. Вместе с внутренним пространством - темная пропасть, пустота.

Гамлет

Дай взгляну. (Берет череп в руки) Бедный Йорик!

- Я знал его, Горацио. Это был человек бесконечного остроумия, неистощимый на выдумки. Он тысячу раз таскал меня на спине. Л теперь это само отвращение и тошнотой подступает к горлу. Здесь должны были двигаться губы, которые я целовал не знаю сколько раз. - Где теперь твои каламбуры, твои смешные выходки, твои куплеты? Где заразительное веселье, охватывавшее всех за столом? Ничего в запасе, чтоб позубоскалить над собственной беззубостью? Полное расслабление? Ну-ка, ступай в будуар великосветской женщины и скажи ей, какую она делается когда-нибудь, несмотря на румяна в дюйм толщиной. 1 [опробуй рассмешить ее этим предсказанием [104].

Чтобы преодолеть страх смерти, страх перед смертью надо перестать чувствовать в человеке человеческий образ, который всегда больше, чем «человек биологический». Станислав Лем в романе «Глас божий», больше похожем на наукообразное эссе, посвященное исследованию проблемы космического и человеческого разума, воспроизводит картину утери этого ощущения.

Раппорту запомнился молодой человек, который, подбежав к немецкому жандарму, начал кричать, что он не еврей, - но кричал он это по-еврейски (на идиш), видимо, не зная немецкого языка. Раппорт ощутил сумасшедший комизм ситуации; и тут всего важнее для него стало сберечь до конца ясность сознания - ту самую, что позволяла ему смотреть на эту сцену с интеллектуальной дистанции. Однако для этого необходимо было - деловито и неторопливо объяснял он мне, как человеку «с той стороны», который в принципе не способен понять подобные переживания, - найти какую-то ценность вовне, какую-то опору для ума; а так как никакой опоры у него не было, он решил уверовать в перевоплощение, хотя бы на пятнадцать - двадцать минут этого ему бы хватило. Но уверовать отвлеченно, абстрактно не получалось никак, и тогда он выбрал среди офицеров, стоявших поодаль от места казни, одного, который выделялся своим обликом.

Раппорт описал его так, будто смотрел на фотографию. Это был бог войны - молодой, статный, высокий; серебряное шитье его мундира словно бы поседело или подернулось пеплом от жара. Он был в полном боевом снаряжении - «Железный крест» у воротника, бинокль в футляре на груди, глубокий шлем, револьвер в кобуре, для удобства сдвинутый к пряжке ремня; рукой в перчатке он держал чистый, аккуратно сложенный платок, который время от времени прикладывал к

носу. - экзекуция шла уже давно, с самого утра, пламя успело подобраться к ранее расстрелянным, которые лежали в углу двора, и оттуда разило жарким смрадом горящих тел. Впрочем - и об этом не забыл Раппопорт, - сладковатый трупный запах он уловил лишь после того, как увидел платок в руке офицера. Он внушил себе, что в тот миг, когда его, Раппопорта, расстреляют, он перевоплотится в этого немца.

Он прекрасно сознавал, что это совершенный вздор с точки зрения любой метафизической доктрины, включая само учение о перевоплощении, ведь «место в теле» было уже занято. Но это как-то ему не мешало, - напротив, чем дольше и чем более жадно всматривался он в своего избранника, тем упорнее цеплялось его сознание за нелепую мысль, призванную служить ему опорой до последнего мига; тот человек словно бы возвращал ему надежду, нес ему помощь.

Хотя Раппопорт и об этом говорил совершенно спокойно, в его словах мне почудилось что-то вроде восхищения «молодым божеством», которое так мастерски дирижировало всей операцией, не двигаясь с места, не крича, не впадая в полупьяный транс пинков и ударов, - не то что его подчиненные с железными бляхами на груди. Раппопорт вдруг понял, почему они именно так и должны поступать: палачи прятались от своих жертв за стеной ненависти, а ненависть не могли бы разжечь в себе без жестокостей и поэтому колотили евреев прикладами; им нужно было, чтобы кровь текла из рассеченных голов, коркой засыхая на лицах, превращая их в нечто уродливое, нечеловеческое и тем самым - повторяю за Раппопортом - не оставляя места для ужаса или жалости.

Но молодое божество в мундире, обшитом пепельно-сизой серебристой тесьмой, не нуждалось в подобных приемах, чтобы выполнять свои обязанности безупречно. Оно стояло на небольшом возвышении, поднеся к носу белоснежный платок; в этом жесте проглядывал завсегдатай салонов и дуэлянт - рачительный хозяин и вождь в одном лице. В воздухе плавали хлопья копоти, гонимые жаром, - ведь рядом, за толстыми стенами, в зарешеченных окнах без стекол ревел огонь, - но ни пятнышка сажи не было на офицере и его белоснежном платке.

Захваченный таким совершенством, Раппопорт забыл о себе; тут распахнулись ворота, и во двор въехала группа кинооператоров. Кто-то скомандовал по-немецки, выстрелы тотчас смолкли. Раппопорт так и не узнал, что произошло. Быть может, немцы собирались заснять груды трупов для своей кинохроники, изображающей бесчинства противника (дело происходило в ближнем тылу Восточного фронта). Расстрелянных евреев показали бы как жертв большевистского террора. Возможно, так оно и было, - но Раппопорт ничего не пытался объяснить, он только рассказывал об увиденном.

Сразу же вслед за тем его и постигла катастрофа. Всех уцелевших аккуратно построили в ряды и засияли. Потом офицер с платочком потребовал одного добровольца. И вдруг Раппопорт понял, что должен выйти вперед. Он не мог бы объяснить почему, но чувствовал, что, если не выйдет, с ним произойдет что-то ужасное. Он дошел до той черты, за которой вся сила его внутренней решимости должна была выразиться в одном шаге вперед, - и нее же не шелохнулся. Офицер дал им пятнадцать секунд на размышление и, повернувшись спиной, тихо, словно бы нехотя, заговорил с одним из своих подчиненных.

Раппопорт был доктором философии, автором великолепной диссертации по логике, но в эту минуту он и без сложных силлогизмов мог понять: если никто не вызовется - расстреляют всех, так что вызвавшийся, собственно, ничем не рискует. Это было просто, очевидно и достоверно. Он снова попытался заставить себя шагнуть, уже безо всякой уверенности в успехе, - и снова не шелохнулся. За две секунды до истечения срока кто-то все-таки вызвался и в сопровождении двух солдат исчез за стеной. Оттуда послышалось несколько револьверных выстрелов; потом молодого добровольца, перепачканного собственной и чужой кровью, вернули в шеренгу.

Уже смеркалось, когда открыли огромные ворота, и уцелевшие люди, пошатываясь и дрожа от вечернего холода, высыпали на пустынную улицу.

Сперва они не смели убежать, - но немцы больше ими не интересовались. Раппопорт не знал почему; он не пытался анализировать действия немцев; те вели себя словно рок, чьи прихоти толковать бесполезно.

Вышедшего из рядов человека - нужно ли об этом рассказывать? - заставляли переворачивать тела расстрелянных; недобитых пристреливали из револьвера. Словно желая удостовериться, что я действительно неспособен понять ничего в этой истории, Раппопорт спросил, зачем, по-моему, офицер вызвал добровольца, - а если бы его не нашлось, не задумываясь, убил бы всех уцелевших, хотя это было как будто «лишним», во всяком случае, в тот день, - и даже не подумал объяснить, что вызвавшемуся ничего не грозит. Признаюсь, я не сдал экзамена; я сказал, что, должно быть, офицер поступил так из презрения к своим жертвам, чтобы не вступать с ними в разговор. Раппопорт отрицательно покачал своей птичьей головой.

- Я понял это позже, - сказал он, - благодаря другим событиям. Хоть ОН и обращался к нам, мы не были для него людьми. Пусть даже МЫ в принципе понимаем человеческую речь, но людьми не являемся он знал это твердо. И он ничего не смог бы нам объяснить, даже если

бы очень того захотел. Он мог с нами делать что угодно, но вступать и какие-либо переговоры не мог - для переговоров нужна сторона, хотя бы в каком-то отношении и равная, а на этом тюремном дворе существовали только он сам да его подчиненные. Конечно, тут есть логическое противоречие, - но он-то действовал как раз в духе этого противоречия, и вдобавок очень старательно. Тем из его людей, что попроще, непосвященным в высшее знание, наши тела, наши две ноги, две руки, лица, глаза - все эти внешние признаки мешали выполнять свой долг; и они кромсали, уродовали эти тела, чтобы лишить нас всякого человекоподобия; но офицеру такие топорные приемы уже не требовались. Подобные объяснения воспринимаются как метафора, по это буквально так [105].

Проводник эстетики постмодерна - не фашист. Однако, как и любой художник, он отчасти тождественен своему творению. Творчество - проекция внутреннего пространства вовне. На выставке «Мир мертвого тела» с человека сняли маску. Под ней не оказалось ничего. Анатомия. Внутренности. Пустота. Бездна... Затем маска вновь одевается. Внушающие оцепенение внутренности облекаются оболочкой, становятся куклой. Новый папа Карло - Рой Лихтенштейн, кукла - «Девушка за роялем» - одна из первых картин поп-арта. Усредненное миловидное лицо, выполненное в стиле комикса, усредненная фигура. Описывать картину можно лишь отрицательным! и :) 11 ггетами. Глядя и на нее, можно говорить лишь о том, чего в ней нет. Нет истории, судьбы, характера, движения, мысли, пространства, психологической перспективы.

Пытаясь найти исторические аналогии подобного образа, вновь вспоминается гоголевский «Портрет» с выписанной там коммерческой человеческой физиономией - «личико, ловко написанное, но совершенно идеальное, холодное, состоявшее из одних общих черт, не принявшее живого тела» [106]. Поп-арт не новость. Он вечен. Он универсален. В силу отсутствия психологии чье кого пространства, это пространство можно достроить собственным воображением. «Девушке за роялем» можно придумать любую историю. Она может стать Золушкой, золушкиной мачехой, Снежной королевой, Пенелопой, Гердой, спасающей Кая, и даже китайским шпионом, загримированным под женщину, бывшей любовницей американского дипломата из спектакля Романа Впктюка «Мадам Баттерфляй». «Девушка за роялем» на все согласна, она может выполнить любые роли, ее графическая фактура пластична, податлива, ее не деформированное собственной

судьбой лицо примет любое выражение, любое содержание, как пластилин, как детский конструктор, с нее можно даже, как делал это профессор фон Хагенс, снять кожу, и тогда лицо, превратившись во внутренний орган, не вызовет содрогания, но лишь странное чувство удивленного понимания, что за этим лицом действительно скрывается не пространство, не мир, но лишь странный внутренний орган из мяса, мышц, сухожилий, костей... Поп-арт есть переодетый постмодерн. Постмодерн - раздетый поп-арт. И то и другое - маска при отсутствии лица, две стороны одной и той же маски, перчатка, выворачиваемая наизнанку, усредненная реальность, подходящая для всех. Каждый может присвоить ее... как безликие денежные купюры, как абстрактный символ женской сексуальности, - усредненное лицо звезды поп-культуры Мерлин Монро. Двадцатикратно повторенное на картине Энди Уорхола в одном и том же ракурсе, это лицо оказалось произведением поп-искусства, самим фактом своего тиражирования, превратилось в миф, в повторяемую историю. Став символом, образ Мерлин избавился от своей собственной истории, истории женщины, трагической истории любовницы президента, покончившей с собой, приняв летальную дозу снотворного. Эта реальная история, впрочем, относится уже к обратной стороне маски поп-искусства - мрачной и абсурдной эстетике постмодерна, похожей на «черную кошку в темной комнате, в особенности, когда ее там нет».

Поп-арт - эстетика синтеза. В ней наконец соединились два разных течения человеческой культуры - искусство и экономика. Коммерческий эстетический канон длительное время оставшийся символом «низкого», неэкзистенциального искусства, наконец нашел свой экзистенциальный эквивалент. Деньги, всегда считавшиеся лишь безликими средствами кредита и платежа, бесформенным инструментом стремления человеческого сознания раздвигать границы своего мира, преумножаясь в растущей цене акций и банковской прибыли, наконец приобрели свою уже некоммерческую эстетику. Денежная купюра, доллар, сам стал произведением искусства. Усталое серо-зеленое лицо первого президента Соединенных Штатов Джорджа Вашингтона, в черной овально!! рамке с надписью ONE DOLLAR, подобно Эйфелевой башне или американской статуе Свободы, взирает на зрителей с плакатов, буклетов, маек, книжных обложек. Никогда раньше, до появления поп-арта, деньги не являлись предметом искусства. Их не изображали на картинах. Если деньги как

символ, как персонаж, как действующая сила попадали в литературу, то лишь со страшным ликом гоголевского ростовщика. Деньги в искусстве всегда требовали жертв. Художник Чартков из гоголевского «Портрета» заплатил за них безумием, Родион Раскольников - покаянием и ссылкой, долги Чичикова Николай Васильевич Гоголь заплатил сам вторым томом «Мертвых душ» и своей собственной жизнью, или, лучше сказать, смертью.

Деньги - символ бесконечно расширяемого мира вещей, товаров, желаний, надежд - есть виртуальная, усредненная, общая, подходящая для всех реальность.

Французский философ Жан Бодрийяр ввел в эстетику термин «симулякр» [107], ставший одним из ключевых понятий постмодернизма. «Симулякр» в переводе с французского - стереотип, псевдовещь, пустая форма. Образ отсутствующей действительности, правдоподобное подобие, лишенное подлинника, поверхностный объект, за которым не стоит какая-либо реальность. Бизнес - дословно «делание денег», превратил внутренний мир человеческого сознания в симулякр. Формула капиталистического производства «Деньги - товар - деньги», доведенная до своей высшей точки, распространившись на все области человеческой жизни, став главной и единственной жизненной идеологией лишила экзистенциальный мир, присутствующий в человеческом сознании, его внутреннего пространства. Трех- или более мерный мир превратился в плоскую картинку. Если пушкинский «Скупой рыцарь», глядя на свои сундуки с золотом мог увидеть нимф, сбегających в великолепные сады, или вдову, стоящую на коленях под дождем, то «человек денег» времен капитализма, биржевой игрок, банковский маклер, глядя на деньги, видит лишь деньги. Глубокий виртуальный образ утерян, деньги занимают все пространство человеческого сознания, делая его однородным и лишая психологической и геометрической перспективы. Деньги больше не отсылают человека к иной, отличной от них самих, реальности, создавая таким образом возможность «психического» движения. Соединив в конечном итоге искусство и экономику в массовой поп-культуре, ориентированной на рынок, подразумевающий одного статистически усредненного потребителя, наделенного лишь примитивными физиологическим инстинктами, на которого работает индустрия кино, индустрия литературы, индустрия музыки деньги сформировали общую, единую для всех идеологию, общий эстетический канон. Этот канон - массовая культура, поп-арт, реклама. Плоское цветное изображение

товара, вписанного в чуждый мифологический сюжет. Каждое произведение не уникально, взаимозаменяемо, не мифологично. Оно не требует сохранения, как веками хранятся произведения искусства прошлых эстетических эпох, оно не предполагает психологического погружения, оно не самоценно, а следовательно не нужно... Эстетическая реальность, рожденная деньгами, ориентированная на среднестатистического, но в реальности не существующего человека, оказывается чуждой всем. Если прежнее индивидуализированное искусство приглашало в путешествие в уникальный, неповторимый, самодостаточный эстетический мир, погружая человека в свое пространство, то рекламная эстетика поп-арта приглашает человека в супермаркет... Психологическое пространство супермаркета - двумерное, плоское. Оно не имеет высшей точки - вершины геометрической пирамиды, создающей трехмерное виртуальное пространство сознания, точки, определяющей направленность «психического» движения, точки завершения мира, точки катарсического выхода из него. Динамика пространства супермаркета, как и динамика жизни денег, реализующаяся по схеме «Деньги - товар - деньги» или в виде валютно-биржевых спекуляций - «Деньги, рождающие деньги», в отличие от реальной мифологической истории не обладает катарсическим завершением. Виртуальное психологическое пространство товарно-денежных отношений бесконечно и «безвыходно». Глубинное эмоциональное восприятие этого пространства разворачивается абсурдной, депрессивной эстетикой постмодерна. Юрий Мамлеев, один из писателей наиболее чувствительных к семантике постмодернистского искусства, пишет:

КРУГЛЯШ, ИЛИ БОГИНЯ ТРУПОВ

«...В мире нужда по причудливой твари»
(В. Провоторов. Из стихотворений)

Долго хохотал кругляш, прежде чем умереть. Ему действительно было на все наплевать: во-первых, он не знал - кто он (впрочем, об этом не знали и другие), во-вторых, если бы и знал, то не понял.

Валялся он на огромной помойке посреди Нью-Йорка, и никто его не замечал.

Кругляш только пел песни. Но какие же это были песни? О Боге он ничего не знал и о человечестве тоже.

Однако кто-то нашептал ему и ухо. что, мол, человечество совсем никуда, то оно пало, деградировало и имеет сейчас весьма далекое и причудливое отношение не только к высшему, но и к просто нормальному человечеству.

По кругляш об этом даже не думал. Да и до дум л и было ему, когда у не] о рук не было, ног гоже, а на лицо он и не претендовал.

Гном, ковыряющийся в помойке, определил его одним словом: «• Бандит!»

Он уже почти разложился, когда вдруг рядом оказался теолог, увещивающий своего спутника, тоже священника, что, дескать, нельзя умирать, не понявши Бога, и что мы-де к этому пониманию давно предназначены. И что на земле есть бизнес, а па небе - Бог.

Кругляш удивился, покраснел на минуту, перестав разлагаться дальше, а потом единственным своим глазом, находящимся сзади, подмигнул. Но кому - неизвестно.

Фактически он уходил под землю, сбрасывая свою оболочку, превращаясь уже в иного кругляша.

Ничего не могу доказать, но верую, - продолжал между тем болтать теолог, обращаясь к своему товарищу. - Меня интересуют только факты. После молитв бизнес идет хорошо, это проверено статистически. Мой приятель, торговец легальным оружием, произноси! обычно молитвы, которые я рекомендую. Он па редкость богатеет. Значит, он - избранник Божий. Таковы факты. Наслаждайтесь и обогащайтесь!

Кругляш медленно опускался вниз и наконец исчез за пределами физической земли.

А внизу отмечали его новоселье- длинные насекомовидные твари с выпученными холодными глазами, похожими на глаза теолога. От их ума исходил пар. как дым из крематория. Но и здесь кругляш так же простодушно не знал, кто он и что с ним будет. Ему показалось, ч го вообще никаких изменений не произошло и что он по-прежнему там, где был раньше, то есть в 1 [ью-Йорке.

В стороне, в каких-то мокрых подземельях сновали полусущества с рыбьим выражением тела. Они завидовали кругляшу, и заряд их зависти и ненависти был настойчив и широк, но поражал их самих. Они были словно в огне и ели этот огонь, равнодушный к влаге.

Кругляш плавал среди этих подземных существ, иной по отношению к ним. Л йотом его стало тянуть дальше вниз.

То, что он увидел в этом^низу, было неопиcуемо, но и это ни в чем не изменило его...

«Нора совсем утонуть», - подумал он.

Но тут безумие спасло его. Некий мутный свет ударил в сознание,

и кругляш перестал быть кругляшом. Он превратился в орел богини трупов.

Негативная эстетика «пространства денег», сформированная по канонам постмодернизма, не самобытна. Она является лишь проявлением конфликта глубинных архетипических образов человеческого сознания. Один из них - пространство, организованное по законам внутренней геометрии, которая, при перенесении на живописное полотно, рефлексивируется как эстетический канон. Различные модели внутреннего психического пространства - «мерность», плоскостность или глубина, насыщенность, специфика организации во всем многообразии развернуты в живописном наследии от первобытных наскальных росписей, древних фресок, икон до полотен современности.

Второй архетипический образ - динамическая составляющая сознания, многоликий символ движения, обозначаемый в мифологии как Эрос, представленный в литературе бесчисленным количеством разнообразных явлений, образов, форм. Это знаменитая гоголевская тройка, несущаяся неведомо куда, это чайка Джонатан Ливингстон Ричарда Баха, это пушкинский образ Петра Великого в «Полтаве» и «Медном всаднике», образ гигантской рыбы в повести Хэмингуэя «Старик и море», это все, что движется, несется, летит... как ястреб в стихотворении Иосифа Бродского:

ОСЕННИЙ КРИК ЯСТРЕБА

Северозападный ветер его поднимает на
сизой, лиловой, пунцовой, алой
долиной Коннектикута. Он уже
не видит лакомый променад
курицы по двору обветшалой
фермы, суслика на меже.

И [а воздушном потоке распластанный, одинок,
все, что он видит - гряды покатых
холмов и серебро реки,
вьющейся точно живой клинок,
сталь в зазубринах перекатов,
схожие с бисером городки
Новой Англии. Упавшие до нуля
термометры - словно лары в нише;
стынут, обуздывая пожар

листьев, шпили церковей. Но для
ястреба, это не церкви. Выше
лучших помыслов прихожан,
он парит в голубом океане, сомкнувши клюв,
с прижатою к животу плюсною
- когти в кулак, точно пальцы рук -
чуя каждым пером поддув
снизу, сверкая в ответ главною
ягодою...

Образ в котором воплощается Эрос, через который реализуется движение, погружение, развитие - образ древний, им пронизана вся архаическая и постархаическая мифология. Движение - основа мифа. Мифологический герой не может остановиться. Его движение и создает мифологический сюжет. Вместе с тем миф, будучи продуктом человеческого сознания, есть форма существования сознания, его внутренняя реальность, способ его жизни. Сознание мифологично самим фактом своего постоянного внутреннего движения. Остановка равносильна смерти.

Если в мифе как некой истории главный герой (воплощение Эроса) и пространство, мир разделены между собой, то во внутреннем пространстве сознания это разделение весьма условно. Герой - движущая сила мифа, всегда органично слит, соединен с миром, с реальностью, в которой он существует. Все удивительные события, произошедшие с царем Итаки Одиссеем, принадлежат не только миру, в котором он путешествовал, но и самому Одиссею, как и все моря и острова, которые он посетил. Как, впрочем, и Одиссей принадлежит Троянской войне, океану и всем женщинам, у которых он жил, включая и Пенелопу. «Герой» и «пространство» представляют собой органичное единое целое. Гомер, написавший историю об Одиссее, как и каждый человек, прочитавший эту историю, прошел через пространство мифа, подобно Одиссею. В своем сознании он эмоционально «прожил» текст мифа, придав ему мысленное движение. Миф на время стал частью их жизни. Пространство, воссозданное в мифе, включило их в себя, провело по своему сюжетному пути, и на волне нарастающего эмоционального напряжения вынесло к пункту своего естественного завершения. Остров Итака был прописан в тексте мифа как конечная точка. Он постоянно присутствовал в сознании

Одиссея, как и в сознании читателя. Пространство мифа было развернуто вокруг родины Одиссея. Это пространство: Троя, неведомые острова, циклоп, нимфы, подземное царство мертвых, Сцилла и Харибда, сирены бескрайнее море, - все это, выстроенное в определенной структурной и эмоциональной последовательности создало возможность «внутреннего» движения и естественного, катарсического, «освобождающего» от напряжения завершения мифа.

В контексте существования мифа как динамического, движущегося, развивающегося пространства однородное, не структурированное, двумерное психическое пространство поп-арта, массовой культуры, рожденное проекцией взаимоотношений «человек - деньги», оказывается псевдопространством, симулякром. Оно не дает возможности внутреннего мифологического движения. Сюжет, рожденный экономической формулой «Деньги - товар - деньги», оказывается «пустым», непроходимым, «невозможным». Трагизм литературных историй, связанных с деньгами, - чистая психологическая интуиция, «литературный ужас» от невозможности движения в однородном, плоском, пустом поле. Психологический феномен денег в литературе интуитивно ассоциируется со смертью. Эта связь часто может оставаться логически не раскрытой, но видимой лишь на уровне интуиции, как, например, в фильме Андрея Тарковского «Сталкер», поставленному по сценарию братьев Стругацких, где три человека идут через покинутую людьми зону в старое заброшенное здание, где сбываются желания...

Долгий путь на дрезине. Писатель дремлет, Профессор угрюм и спокоен, Сталкер напряженно всматривается в окрестности. Только теперь видно, как изуродована его голова, как странно его лицо - это человек, который видел то, чего людям видеть не надо...

Дрезина останавливается на высокой насыпи.

СТАЛКЕР. Ну вот... мы и дома.

ПРОФЕССОР. Тихо как!

СТАЛКЕР. Это самое тихое место на свете. Вы потом сами увидите. Тут так красиво! Тут ведь никого нет...

ПИСАТЕЛЬ. Мы же здесь!

СТАЛКЕР. Ну, три человека за один день не могут здесь все испоганить.

ПИСАТЕЛЬ. Почему не могут? Могут.

СТАЛКЕР. Странно! Цветами почему-то не пахнет. Я... Вы не чувствуете?

ПИСАТЕЛЬ. Болотом воняет - это я чувствую.

СТАЛКЕР. Нет-нст, это рекой. Тут же река... Тут недалеко цветник был. А Дикобраз его взял и вытоптал, с землей сровнял! Но Запах еще долго оставался. Много лет...

ПРОФЕССОР. А зачем он... вытоптал?

СТАЛКЕР. Не знаю. Я тоже его спрашивал: зачем? А он говорит: потом сам поймешь. Мне-то кажется, он просто возненавидел... Зону.

ПИСАТЕЛЬ. А это что, ф-фамилия такая - Дикобраз?

СТАЛКЕР. Да нет. Кличка, так же, как и у вас. Он годами людей в Зону водил, и никто ему не мог помешать. Мой учитель. Он мне глаза открыл. И звали его тогда не Дикобраз, а так и называли - Учитель. А потом что-то с ним случилось, сломалось в нем что-то. Хотя, по-моему, он просто был наказан. Помогите мне. Тут вот гайки, к ним вот эти бинтики надо привязать. А я пройдуся, пожалуй. Мне тут надо... (Пауза) Только не разгуливайте здесь... очень.

Сталкер отдает Профессору сумку и уходит. Профессор стоя во-зится с сумкой - спиной к зрителю.

ПИСАТЕЛЬ. Куда это он?

ПРОФЕССОР. Может быть, просто хочет побыть один.

ПИСАТЕЛЬ. Зачем? Здесь и втроем-то как-то неуютно.

ПРОФЕССОР. Свидание с Зоной. Он же сталкер.

ПИСАТЕЛЬ. И что из этого следует?

ПРОФЕССОР. Видите ли... Сталкер - в каком-то смысле призвание.

ПИСАТЕЛЬ. Я его другим представлял.

ПРОФЕССОР. Каким?

ПИСАТЕЛЬ. Ну, Кожаные Чулки там, Чингачгуки, Большие Змеи...

ПРОФЕССОР. У него биография пострашней. Несколько раз в тюрьме сидел, здесь калечился. И дочка у него мутант, жертва Зоны, как говорится. Без ног она будто бы.

ПИСАТЕЛЬ. А что там насчет этого... Дикобраза? И что значит «был наказан»? Это что - фигура речи?

ПРОФЕССОР. В один прекрасный день Дикобраз вернулся отсюда и неожиданно разбогател. Немыслимо разбогател.

ПИСАТЕЛЬ. Это что, наказание такое?

ПРОФЕССОР. А через неделю повесился.

ПИСАТЕЛЬ. Почему? «

ПРОФЕССОР. Тише!

Слышен странный воющий звук, не живой и не мертвый.

ПИСАТЕЛЬ. Это что еще такое? [108].

Если в фильме Тарковского смерть как психологический образ денег дана лишь в виде эстетической интуиции, то в «Портрете» Гоголя и во втором томе «Мертвых душ» смерть прописана логически, как необходимость, как единственно возможный исход. Стремление уничтожить, разрушить замкнутый, пустой мир, выстроенный с помощью денег, не позволяющий двигаться, дышать, жить - единственное средство расчистить непроходимое пространство.

Подобный апокалипсический конец - естественная архетипическая проекция, отчетливо прописанная во всей русской классической литературе, начиная с «Пиковой дамы» и «Скупого рыцаря» А.С. Пушкина, проходящая через творчество Гоголя, Достоевского, Чехова и, наконец, уже в советские времена воссозданная Ильфом и Петровым в «Двенадцати стульях» и «Золотом теленке». Вся логика литературных сюжетов, связанных с деньгами, имеет динамику лишь до того момента, пока герой нищ и ищет деньги. Как только он получает деньги, действие останавливается. Писать больше не о чем. Деньги, создавая свое собственное пространство, блокируют дальнейшее развитие сюжета. Чичиков мог ездить по России только нищим. Лишь Достоевский в «Преступлении и наказании» продолжил сюжет денег. Раскольников, убивший старуху-процентщицу из-за денег и ради того, чтобы почувствовать себя человеком, а не «тварью дрожащей» кается и отправляется в ссылку.

Однако исторически одной из самых ранних и наиболее грандиозных интуитивных картин крушения замкнутого «псевдомира» является Апокалипсис - Откровение Иоанна Богослова.

Ибо ты говоришь: я богат, разбогател и ни в чем не имею нужды; а не знаешь, что ты несчастен, и жалок, и нищ, и слеп, и наг.

(Откровение Иоанна Богослова 3:17)

В Апокалипсисе рушится Вавилон, город рукотворной Башни, символ богатства, человеческой гордости и экономического величия. Апокалипсис - эстетическое предчувствие смены мифа, трагическое разрушения «непроходимого» пространства ради воссоздания иного.

В динамике развития мифологического пространства человеческого сознания искусство постмодерна, отражающее тектонические изменения коллективного бессознательного, - мрачный,

тягостный, безысходный мир, «агонизирующая реальность», по определению Жана Бодрийера, выставка трупов профессора фон Хагенса, - есть проекция глубинного конфликта экзистенциальной необходимости и невозможности движения в созданном виртуальном мире голых экономических отношений. Постмодерн - те же «гнилые раны», увиденные Иоанном Богословом на мучениках, «кровь мертвеца», погружение в пучину. Иоанн Богослов - один из первых художников постмодерна, хотя, впрочем, не только его.

Вместе с тем в долгой истории человеческой цивилизации можно выделить два экзистенциальных типа человеческой личности - «человек с деньгами» и «человек без денег». «Человек без денег» - архаический тип, еще не вычленивший собственное «Я» из среды, семьи, рода, государства. Он часть системы, он винтик, он подчиняется коллективному действию, он принадлежит не себе, но обществу. Все тоталитарные режимы, от коммунистических до фашистских, пытались если не исключить, то максимально нивелировать роль денег в жизни человека, заменяя их общим «путем», общей идеологией, общими интересами, общим идолом для поклонения - личностью вождя. В коллективной жизни «человека без денег» всегда имелось нечто, что важнее денег. У него почти не было своих интересов. Он был частью огромной общественной машины.

«Человек с деньгами» - это уже личность, изолированный индивид. Он единоличный хозяин, у него есть свой собственный, личный интерес. В своих индивидуальных целях ему часто не по пути с остальным человечеством. Следуя общей, глобальной тенденции жизни, он изолируется от мира и пытается «погрузиться в себя», в свой собственный маленький «микрокосм», рукотворный рай. Аутизация, закрытость, дистанцированность от общественной жизни - основная психологическая составляющая постархаической мифологии, одна из витальных потребностей человека и общая тенденция его эволюции. Лишь вне толпы, наедине с собой, человек чувствует уникальность собственного «Я». Тенденция самопогружения, индивидуализации началась в Древнем Риме и проходит через всю историю европейской духовной и материальной культуры. Литературный проповедник и глашатай этой идеи - культовый писатель 60-х годов уже прошлого столетия Джером Сэлинджер, глядящий на мир глазами мальчишки Колфилда Холдена.

Я решил сделать вот что: притвориться глухонемым. Тогда не надо будет ни с кем заводить всякие ненужные глупые разговоры. Если кто-нибудь захочет со мной поговорить, ему придется писать на бумажке и показывать мне. Им это так в конце концов осточертеет, и я на всю жизнь избавлюсь от разговоров. Все будут считать, что я несчастный глухонемой дурачок, и оставят меня в покое. Я буду заправлять их дурацкие машины, получать за это жалованье и потом построю себе на скопленные деньги хижину и буду там жить до конца жизни. Хижина будет стоять на опушке леса - только не в самой чаще, я люблю, чтобы солнце светило на меня во все лопатки. Готовить еду я буду сам, а позже, когда мне захочется жениться, я, может быть, встречу какую-нибудь красивую глухонемую девушку, и мы поженимся. Она будет жить со мной в хижине, а если захочет что-нибудь сказать - пусть тоже пишет на бумажке. Если пойдут дети, мы их от всех спрячем. Купим много книжек и сами выучим их читать и писать (1109).

Деньги дают возможность подобного ухода. Они, как симулякр, как подобие реальности, дают вообще любую возможность. Вместе с тем, создав свое собственное идеологическое виртуальное пространство, ставшее единой, усредненной реальностью коллективного человеческого бессознательного, глянцевого, рекламной, плоской картинкой, спроецированной в массовом искусстве, деньги создали новый тип человека, представителя, по выражению русского религиозного философа К. Леонтьева, «пиджачной цивилизации», цивилизации одинаковых людей с «плоским денежным зрением». За деньгами они видят картинку поп-арта, за картинкой поп-арта - деньги. Это новое «плоское» пространство - всплывший из глубины веков атрибут древней архаической мифологии. Это пространство не допускает погружения. Человек не может уйти в пространство, которого нет. Пространство денег - симулякр, псевдопространство. В нем только «два измерения». В него невозможно погрузиться, сохранив себя. Все, что попадает в него, растворяется, становясь его безликой составной частью, так же, как все, к чему прикасался греческий царь Мидас, превращалось в золото. Даже его маленькая дочь. «Красивая глухонемая девушка», на которой хотел жениться Холден Колфилд из сэлинджеровской повести, возложенная на ложе любви в этом плоском мире, обращается надувной резиновой куклой. В ее прикосновении чувствуется могильный холод трупов без кожи из коллекции профессора фон Хагенса.

Эту ситуацию можно рассматривать, пользуясь экономическими терминами, как экзистенциальную инфляцию денег. Если прежде углубление пространства человеческого сознания и рост денег шли параллельно друг другу, и деньги лишь материализовали, укрепляли, цементировали создаваемые творческим порывом виртуальные образы человеческого сознания, то сейчас этот параллелизм стал подходить к своему завершению. Рост денег больше не обеспечивается новыми «кубометрами внутреннего пространства». Созданный виртуальный мир не имеет перспективы «прохождения», «погружения», «проживания». Он «непроходимо» депрессивен, в нем нельзя жить. У него нет мифологического сюжета. Парящий над ним ястреб Иосифа Бродского так никуда и не прилетает, а Одиссей не помнит, куда ему нужно. Нобелевская премия по литературе Иосифа Бродского за 1987 г. - явный показатель глобальности этого забвения.

Мой Телемак,
Троянская война
окончена. Кто победил - не помню.
Должно быть, греки: столько мертвецов
вне дома бросить могут только греки...
И все-таки ведущая домой
дорога оказалась слишком длинной,
как будто Посейдон, пока мы там
теряли время, растянул пространство.
Мне неизвестно, где я нахожусь,
что предо мной. Какой-то грязный остров,
кусты, постройки, хрюканье свиней,
заросший сад, какая-то царица,
трава да камни... Милый Телемак,
все острова похожи друг на друга,
когда так долго странствуешь, и мозг
уже сбивается, считая волны,
глаз, засоренный горизонтом, плачет,
и водяное мясо застит слух.
Не помню я, чем кончилась война,
и сколько лет тебе сейчас, не помню.

«

Расти большой, мой Телемак, расти.
Лишь боги знают, свидимся ли снова.
Ты и сейчас уже не тот младенец,

перед которым я сдержал быков.
Когда б не Паламед, МЫ ЖИЛИ имеее.
Но, может быть, и нрав он: без меня
ты от страстей Эдиповых избавлен,
И сны твои, мой Телемак, безгрешны.

(Бродский ИЛ. «Одиссей Телемаку»)

Забывший свой дом, прекративший путешествие Одиссей на уровне коллективного бессознательного - плохая экономическая примета. Невозможность ментального движения - признак близкой экономической стагнации. Деньги как эстетический символ, как «средство, превращенное в цель» могут оказаться смертельным тромбом в прединфарктном сердце современной экономики - человеческом сознании, коллапсирующим в условиях голой экономической реальности. Хорошо, что биржевые аналитики и спекулянты не читают стихов.

ЗАКЛЮЧЕНИЕ

Человеческая цивилизация испокон веков существует в трех разных традициях. Эти традиции - экономика, культура и религия. Многовековые ценности, существующие в этих традициях, часто совпадают и лишь усиливают друг друга. В иных же случаях они вступают друг с другом в конкурентные и даже враждебные отношения. Деньги в этом контексте оказываются камнем преткновения, разделяющим эти традиции принципиально разными, антогонистическими ценностями. Деньги присутствуют не только в экономике, но в качестве живого, психологически напряженного образа они существуют в религии и культуре. При этом «живой» образ денег, отражающий их семантическое содержание, в разных традициях оказывается различным.

Для экономики деньги являются важнейшим элементом, осуществляющим глобальную связь гигантской мировой экономической системы. Деньги - своего рода экономический язык, на котором свободно общаются люди, независимо от их национальной и языковой принадлежности. «Человеку с деньгами» всегда есть, что сказать на этом языке, человеку без денег остается на нем лишь угрюмо молчать. Деньги - это пища экономики, воделенная вершина и манящая даль предпринимателя. Это всегда благо, ибо в чисто экономической реальности деньги оказываются главной ценностью, а направленность их движения - главным законом.

В религиозной традиции, в особенности касающейся традиционных религий, деньги есть универсальное зло, ибо они составляют конкуренцию высшей и ни с чем не сравнимой божественной идее. Лишь протестантизм попытался разрешить конфликт религиозного человека и денег, в результате этого компромисса протестантам пришлось отказаться от многих мифологических,

обрядовых и эстетических атрибутов ортодоксального христианства.

В культурной традиции отношение к деньгам не так однозначно, как в священных писаниях христианства, однако оно также носит явный негативный характер. Культура, и прежде всего, литература в своей способности «оживлять» подчас абстрактные образы произвела подобную процедуру и с деньгами. Она превратила деньги из феномена коллективной экономической жизни в образ жизни личной и интимной. Она изъяла казначейский билет из внешнего обращения и погрузила его в человеческую душу, позволив ему жить там своей собственной жизнью. В результате этой процедуры появился литературный персонаж, несущий в себе дух глубокой и безысходной трагедии, которой становится жизнь человека, превратившего деньги из внешнего инструмента во внутреннее содержание. А на самой купюре, уже не общественного, но интимного употребления, вместо государственных гербов и символов, как водяные знаки на свету начинают проступать лики пушкинского Скупого рыцаря, гоголевского Чичикова или незабвенный образ подпольного миллионера гражданина Корейко.

Принадлежность к трем различным традициям рождает в попытках определения смыслового содержания феномена денег три совершенно различные, не сводимые друг к другу логики, не позволяющие дать однозначного определения - что есть деньги.

Имея три лица - экономическое, религиозное и литературное деньги оказываются странным парадоксом, логической антиномией, составлением которых так увлекались древнегреческие философы. Они содержат в себе взаимоисключающие характеристики, позволяющие с одинаковой легкостью утверждать, что деньги есть Всё и одновременно, что деньги есть Ничто. Можно также сказать, что погруженные в человеческое сознание, деньги сводят всю огромную реальность человеческого мира к одной пестрой бумажной купюре. Они пытаются объять реальный мир и превратить его в знак, принимаемый во всех платежных учреждениях. При этом процедура превращения огромного, необъятного человеческого мира в деньги кажется легкой и естественной. Процедура же обратного действия - превращения денег в огромный человеческий мир представляется уже с большим трудом, и с сильным подозрением, что в этом вновь воссозданном из денег мире будет не хватать чего-то очень существенного и важного. По крайней мере, литературным героям подобная проце-

дура обратного превращения и и когда не удавалась. Однако идея неэквивалентности денег реальности принадлежит лишь культуре. Экономика придерживается на этот счет иного мнения.

В европейской истории последнего тысячелетия все три традиции - религиозная, культурная и экономическая всегда существовали совместно и параллельно. При этом каждая из них стремилась к доминированию, пытаясь подавить своих соперников. Доминировавшая в раннем средневековье религия почти полностью заменила собой культуру и одновременно привела Европу к экономическому запустению. Доминирование культуры, начиная с XVI в., с эпохи европейского Возрождения значительно ослабило религию и привело к мощному экономическому взрыву, родившему капитализм. Доминирующая в современном индустриальном обществе экономика пытается поглотить две иные традиции. Ортодоксальная религия менее подвержена такому поглощению, ибо слияние с экономикой означает для нее смерть. Культура же, прежде существовавшая на основе экзистенциальных законов человеческой психологии, сливаясь с экономикой и создавая уже не культурный, но экономический продукт, отчетливо меняет свое лицо, которое начинает уподобляться посмертной маске. Главная проблема такого перерождения состоит в том, что продуктом культуры во все времена был образ человека. Человек создавал культуру, которая рождала и несла его собственный образ. Посредством культуры человек всегда писал свой живой и оттого постоянно меняющийся портрет. Только в культурном пространстве он чувствовал себя мифологическим персонажем, способным на подвиги, открытия и свершения, в том числе и в области экономики. Экономика - не самодостаточная система, замыкающаяся в собственных законах. Она основана на человеческих фантазиях не только в области потребления, но прежде всего в области творческого созидания. Она питается творческим интеллектом, рождающим все новые и новые формы бесконечно расширяющейся реальности. Литературная трагедия «человека экономического», человека, с деньгами погруженными в сознание, человека, для которого деньги становятся религиозным символом состоит в том, что он теряет способность творить. В его сознании трансформируется и расширяется уже не реальность, но лишь ее бумажная замена, купюра реальности - деньги. Рост же денег в этом случае не сопровождается ничем. При слиянии культуры и экономики не только экономика вторгается в культуру, но и экономически выхолощенная культура де-

формирует экономику, жестоко мстя ей за ее безудержную экспансию. Не экономика, но извращенная экономикой культура создает образ нового или, лучше сказать, уже забытого, но вновь восстановленного старого монструозного «человека денег», описанного в классической литературе XIX в., у которого весь мир, вся гигантская реальность фокусируется лишь в денежной купюре, которую он испуганно и торопливо пытается засунуть в свой бездонный карман.

Вместе с тем только в «чистой», внеэкономической культуре происходит коллективный процесс перспективного мифологического мышления, раздвигающего пространство человеческого сознания и рождающего новые образы и идеи, которые впоследствии используются экономикой. В этом смысле культура оказывается единственной «думающей головой» огромного, живого общественного организма. Устранение «чистой» внеэкономической культуры путем превращения ее в сферу экономики - подобно устранению головы. Правда, последствия этой процедуры возникают не мгновенно. Даже курица с отрубленной головой, вырвавшись из рук мясника, еще успевает пробежать несколько метров...

Сами же деньги, существуя в трех различных традициях - в религии, культуре и экономике оказываются **неравноконвертируемой купюрой реальности**. В них можно превратить все, что угодно, любой предмет, любую идею и даже человеческую жизнь. Однако вернуть обратно превращенную в деньги реальность человеческой жизни удастся далеко не всегда. Как правило «реальность» не возвращается.

ПРИМЕЧАНИЯ

1. Воронов Ю.П. Страницы истории денег. Новосибирск, 1986. с. 73.
2. Достоевский Ф.М. Собрание Сочинений в 12 томах. М., 1982. Преступление и наказание. Т. 5, с. 279.
3. Рудоквас А.Д. Христианский император и языческая оппозиция. (Идеологический аспект культурного переворота). [Доклад на конференции Центра антиковедения СПбГУ «Античное общество: проблемы истории и культуры» 9-11 марта 1995 г.], на сайте: www.centant.pu.ru.
4. Марк Аврелий Антонин. Размышления. СПб., 1993. с. 11.
5. Стругацкий Б.Н. Комментарии к пройденному // Если. 12, 1998.
6. Письмо Н. Гоголя А. Жуковскому. Париж 12 ноября 1836 г. Цит. по изд.: Гиппиус В.В. Гоголь. Воспоминания. Письма. Дневники. М., 1999. с. 151.
7. «В чем же, наконец, существо русской поэзии и в чем ее особенность». Гоголь Н.В. Собрание сочинений: В 6 т. М., 1959. Т. 6, с. 159-203.
8. Бродский И.А. Нобелевская лекция (Стокгольм, 1987 г.)// Бродский И.А. Стихотворения. Таллинн, 1991. С. 17.
9. Кун А. Н. Легенды и мифы древней Греции. Симферополь, 1998. С. 437.
10. Герои, цит. по: Там же, с. 100
11. Одиссея, цит. по.: Там же, с. 389.
12. Троянский цикл, цит. по.: Там же, с. 297.
13. Герои, цит. по.: Там же, с. 105.
14. Одиссея, цит. по.: Там же, с. 421.
15. Кембелл Д. Герой с тысячьо лицами. Киев, 1997. С. 141.
16. Мифы народов мира. М., 1988. Т. 2. с.140 (статья «Меркурий»).
17. Зильберг М. Галаха, агада и этика. Иерусалим, 1967. С. 56 - 57.
18. Гай. Институтции (пер. с лат. Ф. Дыдынского).
19. Померанцева Л.Е. Поздние даосы о природе, обществе и искусстве. М., 1979. С. 37.
20. Виппер Ю. История древнего мира. М., 1993. С. 194.
21. Зоценко М.М. Голубая книга. Деньги. СПб., 2003. С. 55.
22. Арсений, еп. Святого Григория Паламы, митрополита Солунского, три творения, доселе не бывшие изданными. Новгород, 1895. С. 28-29.

23. Виппер Ю. История древнего мира. М., 1993. С. 218
24. Маграт А. Богословская мысль Реформации. Одесса, 1994. С. 47.
25. Luther Works. St Louis, Filadclphia, 1955-75. Vol. 34. P. 342.
26. Маграт А. Богословская мысль Реформации. Одесса 1994. С. 276.
27. Luther Works..., vol. 34, p. 336 - 337.
28. Кудрявцев П. И. Лекции. Сочинения. М., 1991. С. 35 - 36.
29. Сервантес Мигель Сааведра. Хитроумный идальго дон Кихот Ломанчский: В 2 т. Л., 1949. Т. 1. С. 70 - 71.
30. Там же, т.2, с. 626.
31. Там же, т. 2, с. 638.
32. Вебер М. Протестантская этика и дух капитализма. М., 1996. С. 90.
33. Кссиди Ф.Х. От мифа к логосу. М., 1972. С. 13.
34. Блауг М. Экономическая мысль в ретроспективе. М., 1994. С. 38.
35. Маркс К., Энгельс Ф. Сочинения: В 50 т. М., 1955 - 1981. Т. 23. С. 772.
36. Зошенко М.М. Голубая книга. Деньги. СПб., 2003. С. 61.
37. Шпенглер О. Закат Европы. М., 2004. Т. 2. С. 501.
38. Булгаков С.Н. Карл Маркс как религиозный тип (его отношение к религии человекобожия Л. Фейербаха) // Булгаков С.Н. Сочинения: В 2 т. М., 1993. Т. 2. С. 244, 261 - 262.
39. Иванский А. Они были бедные, но мысли у них были богатые... / /Огонёк. 18,2002.
40. Барбюс А. Сталин. Человек, через которого раскрывается новый мир. М., 1935. С. 3.
41. Волков С. Диалоги с Бродским. М., 2003. С. 35 - 36.
42. Пелевин В. Принц Госплана. Рассказы и повести. Ростов-на-Дону, 1999. С. 157.
43. Гоголь И.В. Портрет. Собрание сочинений: В 6 т. М., 1959. Т. 3. С. 74.
44. Там же, с. 81.
45. Там же, с. 79 - 80.
46. Там же, с. 92 - 93.
47. Там же, с. 95 - 96.
48. Там же, с. 98.
49. Там же, с. 101.
50. Там же, с. 103.
51. Там же, с. 105.
52. Там же, с. 105 - 106.
53. Там же, с. 109.
54. Там же, с. 112-113.
55. Там же, с. 116.

56. Там же, с. 119-120.
57. Там же, с. 121.
58. Там же, с. 127.
59. Письмо Н.В. Гоголя В.А. Жуковскому 12 ноября 1836 г. из Парижа // Гоголь Н.В. Собрание сочинений..., т. 6, с. 336.
60. Гоголь Н.В. Мертвые души. Том 1. Собрание сочинений..., т. 5, с. 7.
61. Там же, т. 5, с. 9.
62. Письмо Н.В. Гоголя Л.О. Смирновой 25 июля 1845 г. из Карлсбада // Там же, т. 6, с. 386.
63. Четыре письма к разным лицам по поводу «Мертвых душ» 1843 г. // Там же, т. 6, с. 147 - 148.
64. Письмо Н.В. Гоголя В.А. Жуковскому 1842 г. // Там же, т.6., с. 370.
65. Мертвые души. Том 1. Там же, т. 5, с. 24 - 26.
66. Там же, с. 104-108
67. Там же, с. 259.
68. Четыре письма к разным лицам по поводу «Мертвых душ» 1843 г. // Там же, т. 6, с. 153.
69. Там же, т. 5, с. 234.
70. Письмо Н.В. Гоголя В.А. Жуковскому Ницца 2 дек. 1843 г. Цит. по изд.: Гиппиус В.В. Гоголь..., с. 275.
71. Гоголь Н.В. Мертвые души, т. 2. Собрание сочинений..., т. 5, с. 267.
72. Письмо Н.В. Гоголя Погодину. 1836 г. Париж // Там же, т. 6, с. 340.
73. Гоголь Н.В. Мертвые души, т. 2. Собрание сочинений..., т. 5, с. 268 - 269.
74. Там же, с. 322.
75. Там же, с. 326.
76. Там же, с. 334.
77. Золотусский И. Гоголь. М., 1979. С. 327.
78. Гоголь Н.В. Мертвые души, т. 2. Собрание сочинений..., т. 5, с. 366.
79. Там же, с. 379 - 380.
80. Там же, с. 391.
81. Там же, с. 405.
82. Там же, с. 527
83. Тютчев Ф.И. Полное собрание стихотворений. Л., 1987. С. 58.
84. Материал официального сайта радио «Свобода»: www.swoboda.org. Программа «История и современность: Документы прошлого» 26.04.2004.

85. См. прим. 35.
86. Жванецкий М.М. Годзадва. Л., 1991. С. 320. Рассказ «Консерватория».
87. Коран, сура 4, аят 51(48), 116(116); сура 5, аят 76(72).
88. Бодрийяр Ж. Система вещей. М., 1995. С. 138.
89. Шпенглер О. Закат Европы М., 2004. Т. 2. С. 5.
90. Борхес Х. Письмена бога. М., 1992. С. 28.
91. Диоген Лаэртский. О жизни, учениях и изречениях знаменитых философов. М., 1986.
92. Античная мифология. СПб., 2002. С. 164.
93. Гоголь Н.В. Портрет. Собрание сочинений..., т. 3, с. 95.
94. Булгаков М.А. Мастер и Маргарита. Рига, 1996. С. 334 - 335.
95. Флоренский П.А. Обратная перспектива// Избранные труды по искусству. М., 1996. С. 9 - 10, 28.
96. Макиавелли Н. Государь. Рассуждения по поводу первой декады Тита Ливия. О воинском искусств. М., 2004. С. 192 - 193.
97. Гоголь Н.В. Собрание сочинений..., т. 3, с. 119.
98. Гоголь Н.В. Собрание сочинений..., т. 5, с. 119 - 120.
99. Попов К.А. Законодательные акты средневековой Японии. М., 1984. С. 26.
100. Miyamoto A. An Anthology of Haiku. Tokyo, 1932. P. 37.
101. Пушкин А.С. Поэту. Сочинения..., т. 1, с. 474.
102. Дайдодзи Юдзан. Цунетомо Ямамото. Мисимо Юкио. Книга самурая. СПб., 2002. С. 31.
103. Заславский Г. Настоящие трупы Гюнтера фон Хагенса // Независимая газета. 2 авг. 2000 г.
104. Шекспир В. Гамлет. М., 2002. С. 165.
105. Лем С. Возвращение со звезд. Глас господа. М., 2002. С. 400 - 402.
106. См. прим. 47.
107. Baudrillard J. Simulacres et simulation. P., 1981
108. Стругацкий А., Стругацкий Б. Сталкер. Избранные сценарии. М., 1990. С. 69 - 70.
109. Селинджер Дж. Над пропастью во ржи. М., 2000. С. 235-326.

Научное издание

Сергей Анатольевич Глузман

ДЕНЬГИ В МИФОЛОГИЧЕСКОМ СОЗНАНИИ
ЧЕЛОВЕКА: ВЧЕРА И СЕГОДНЯ

Печатается без издательского редактирования
Корректор *Н. В. Ермолаева*

Подписано в печать с авторского оригинал-макета 14.02.2007.

Формат 60*90/16.

Бумага офсетная. Печать офсетная.

Усл. печ. л. 12,0. Тираж 300 экз. Заказ № 87

Издательство СПбГУ. 199004, Санкт-Петербург, В.О., 6-я линия, 11/21

Тел. (812) 328-96-17; факс (812) 328-44-22

E-mail: editor@unipress.ru

www.unipress.ru

Типография Издательства СПбГУ,
199061, С.-Петербург, Средний пр., 41.



ИЗДАТЕЛЬСТВО С.-ПЕТЕРБУРГСКОГО УНИВЕРСИТЕТА

