

В. Г. Щукин

Щукин Василий Георгиевич (Краков, Польша) — доктор гуманитарных наук, ординарный профессор кафедры русской литературы Средневековья и Нового времени, Ягеллонский университет; Email: wszczukin@yandex.com

ПРОЩАЙ, ГУМАНИЗМ РАЗМЫШЛЕНИЯ ПО ПОВОДУ ФИЛЬМА ЯКОВА СЕГЕЛЯ «ПРОЩАЙТЕ, ГОЛУБИ»

В статье, написанной в форме эссе, впервые подробно анализируется сложный этико-аксиологический подтекст и антропологическая символика художественного фильма Якова Сегеля «Прощайте, голуби» (1960) — одного из знаковых культурных текстов периода хрущевской оттепели. Целью исследования является всестороннее изучение феноменального характера и ноуменального смысла характерной для того времени модели гуманизма. Метод исследования состоит в герменевтическом восхождении от анализа контекстов, в которых двенадцать раз на протяжении всего фильма употребляется слово человек, к существу гуманизма эпохи освобождения от тоталитарного наследия. В заключительной части статьи описано резкое изменение антропологической парадигмы с неопросветительской на постмодернистскую в конце шестидесятых годов XX века. Из сравнения двух антропологических парадигм и двух подходов к пониманию сущности человека — ноосферы и семиосферы — вытекает основной вывод автора статьи: прямым последствием воцарения постмодернистской мировоззренческой модели в сфере гуманитарного знания стал кризис гуманизма Нового времени, от Ренессанса до шестидесятых годов прошлого столетия.

Ключевые слова: художественный кинофильм «Прощайте, голуби», Яков Сегель, гуманизм, хрущевская оттепель, прагматизм, постмодернизм

W. Szczukin

Wasilij Szczukin (Cracow, Poland) — Doctor of Humanities, Full Professor at the Department of Russian Medieval and Modern Literature, Jagiellonian University in Kraków; Email: wszczukin@yandex.com

GOODBYE, HUMANISM REFLECTIONS ON YAKOV SEGEL'S FILM «GOODBYE, DOVES»

The article, written in the form of an essay, is the first attempt to analyze in detail the complex ethical and axiological subtext and anthropological symbolism of the feature film "Goodbye, Doves" (1960) by Yakov Segel, one of the iconic cultural texts of the Khrushchev thaw period. The aim of the research is to comprehensively study the phenomenal nature and noumenal meaning of the model of humanism typical for that time. The research methodology is based on hermeneutic ascent from the analysis of contexts, in which the word man is used twelve times throughout the film, to the essence of humanism of the era of liberation from the totalitarian heritage. The final part of the article describes a sharp change in the anthropological paradigm from the new-enlightenment to the postmodern in the late sixties of the twentieth century. On the basis of comparison of two anthropological paradigms and two approaches to understanding of the essence of a man, the noosphere and the semiosphere, the author concludes that the direct consequence of the accession of the postmodern worldview model in the sphere of humanitarian knowledge was the crisis of modern humanism, from the Renaissance to the sixties of the 20th century.

Keywords: the feature "Goodbye, doves!", Yakov Segel, humanism, Khrushchev's thaw, pragmatism, postmodernism

Пятьдесят лет назад жил да был человек. Жил себе и знал, что творится вокруг и чего он хочет. А хотел он увидеть далекие страны, построить там новые города: он хотел любить красивых девушек и воспитать добрых и талантливых детей. Он хотел научиться летать — летать, как птицы в небе, и летать в космос к далеким звездам. А больше всего этот человек хотел быть человеком, потому что он умел по достоинству оценить поэзию человечности. Эта поэзия заменяла ему религию, потому что несла с собою веру в совершенство человеческой природы и в бесконечные возможности рода людского. Смысл всей его жизни состоял в том, чтобы ощущать на себе чарующее дуновение человечности. Он твердо это знал. А ведь знать, в чем состоит смысл твоей жизни, — вот истинное счастье.

Пятьдесят лет назад были еще на свете люди, которые скромно жили себе в коммунальных квартирах с общей кухней и ванной (а то и без ванной). Они шесть дней в неделю ходили на работу и получали за это эквивалент десяти долларов в месяц в рублях. Но при этом они с надеждой ждали той минуты, когда по радио или по телевидению вновь возвестят о новом космическом полете, как будто от этого зависело их личное счастье. И оно в самом деле от этого зависело. Разве сознание того, что люди летают в космос, что наука и техника делают чудеса и что мир гигантскими шагами следует по пути к всеобщему счастью, не пробуждает в людях такой большой радости, которая никому и не снилась на протяжении многовековой истории человечества?

Пятьдесят семь лет назад — буквально за несколько месяцев до полета Гагарина — на экраны вышел замечательный фильм¹. Мне было тогда восемь лет, я учился во втором классе. Родители ходили в кино без меня. Я ждал их возвращения дома, сидя с бабушкой и младшей сестренкой перед телевизором в самой большой комнате нашей коммунальной квартиры № 54 в Москве, на Мытной улице, в доме № 46. Вдруг в комнату ворвался папа — взволнованный, с горящими глазами: «Господи Боже, вот это фильм! Надо же было придумать! Он такой... как бы это сказать... лучезарный... Ты обязательно должен его посмотреть». — «Так вы же меня не взяли с собой...» — «Да ничего, его наверняка покажут по телевизору». — «А о чем этот фильм?»

Ответить на этот вопрос вовсе не так легко, как кажется. Можно, конечно, просто пересказать содержание, которое на первый взгляд выглядит весьма банально. Живет в Киеве молодой паренек по имени Гена Сахненко. Живет с матерью, а отец погиб на фронте. Парень только что кончил ремесленное училище по специальности монтер-газовщик и проходит практику под руководством Максима Петровича — старого мастера и старого холостяка. Гена страстно любит голубей; на крыше дома у него есть голубятня. Он мечтает о путешествиях в дальние страны, и хотел бы когда-нибудь попасть на край света, чтобы посмотреть, какая там жизнь. В первом же эпизоде фильма он, стоя на крыше, внезапно замечает, как внизу по улице идет молодая и красивая девушка, которая ему сразу же безумно понравилась. Полученная при падении рана приводит его в поликлинику, где он снова видит ту же девушку: оказывается, она медсестра, учится заочно в медицинском, а зовут ее Таня Булатова. Молодые люди влюбляются друг в друга без памяти. Тем временем мать Гены, Мария Ефимовна, находит себе сердечного друга в лице Максима Петровича. Таня как ни в чем не бывало подсказывает Гене, что на край света можно попасть по путевке из райкома комсомола, и тогда Гена вступает в комсомол и действительно едет на край света на стройку, а Таня приедет к нему, как только закончит учебу в институте. С голубями же приходится навсегда проститься — потому фильм и называется «Прощайте, голуби».

И это все? Нет, не все. В этом фильме немало остроумно написанных диалогов и весьма забавных ситуаций². Есть в нем очаровательные старые дворы и упоительно милые крыши, где гуляет

1. «Прощайте, голуби». Сценарий и режиссура Якова Сегеля, оператор Юрий Ильенко, сценография Владимира Левенталя, музыка Марка Фрадкина, текст песни Михаила Матусовского. Роли исполняли: Алексей Локтев (Гена Сахненко), Светлана Савелова (Таня Булатова), Валентина Телегина (Мария Ефимовна, мать Гены), Сергей Плотников (Максим Петрович, шеф Гены). Производство Ялтинской киностудии, 1960. Не лишним будет напомнить, что Юрий Ильенко впоследствии стал выдающимся украинским режиссером, в Владимир Левенталь — автором великолепных декораций в спектаклях Большого театра.

2. Зрители, конечно, помнят эту сцену. У дворового хулигана Васьки (первая роль Савелия Крамарова) был старый мотоцикл, который никак не заводился. Однажды, когда Васьки не было во дворе, некий десятилетний смельчак, по имени Петька, сел на мотоцикл, крутанул какую-то ручку, а мотоцикл взвыл и поехал, а выскочивший из дома Васька бегал за ним по всему центру Киева, пока мотоцикл не врезался в кучу песка на какой-то новостройке.

ветер, а в небе над городом беззаботно кружатся голуби. Есть искусственный спутник Земли, который все время летает и «пикает» по радио. Есть жестяная ракета с надписью «На Луну», которую пытаются запустить мальчишки под руководством вышеупомянутого Петьки («Ух, щас жажнет!...») и которая вместо луны попадает на чердак и устраивает маленький пожар, героически потушенный Геной. Есть и скромные, а для кого-то примитивные, советские квартиры с общей кухней, велосипедами, висящими по стенам коридоров, с канарейками в клетках... И залитые солнцем киевские улицы, и дождь, который льется прямо со звездного неба...

«Что же это за фильм, если в нем нет ни убийства, ни секса?». Этот вопрос задает очень даже симпатичная финка (правда, живущая в Лондоне и говорящая только по-английски) — героиня сериала «Capital City», популярного в Польше в начале девяностых, в период бурно-радостного вхождения в мир всеобъемлющей ярмарки. Что можно на это ответить? Сорок и пятьдесят лет назад люди снимали фильмы не только для развлечения или искусственного раздражения нервов, застывших в результате длительного пребывания в атмосфере будничной рутины банков и корпораций с их несносно-монотонной скукой. Тогда наряду с фильмами-грезами, которые предлагали нашему воображению погрузиться в искусственный мир, можно было посмотреть фильмы о самой обыкновенной, настоящей жизни. Люди еще верили, что настоящий мир и настоящая жизнь действительно существуют, что они еще не затерялись в мире придуманных мифов и дискурсов, среди которых без вести пропала истина. А среди фильмов о жизни попадались и очень веселые, даже смешные — такие, как «Прощайте, голуби».

Можно сказать, что этот фильм повествует о юности и о том, как еще очень молодой человек становится взрослым — одним словом, это фильм об инициации. Появляются в нем также отцы и матери. Матери, разумеется, важнее отцов; к тому же создатель фильма, Яков Сегель, посвятил его памяти своей матери. Верно и то, что это один из наиболее характерных, наверное, даже программных фильмов периода хрущевской оттепели. Однако в нем нет расчета со сталинским прошлым. Мы не найдем в нем ночных обысков и арестов, судебных троек, подвалов Лубянки и лагерей для «врагов народа». Он характерен для оттепели не оттого, что разоблачает зло, а потому что его героям в конце концов все удается, потому что все их трудности носят временный и не слишком серьезный характер — зато господствует неуклонная вера в то, что все мы наконец вышли на широкую и верную дорогу, которая уже совсем скоро приведет нас прямым путем к светлому будущему. Слово «вчера» не появляется в этом фильме ни разу³, зато слово «завтра» звучит едва ли не каждую минуту. Автор фильма, великий и мудрый мастер, воспользовался старым как мир правом человека — правом на забвение о былом горе и обиде. И совершенно правильно сделал.

Но можно посмотреть на фильм Сегеля еще иначе.

Когда я сказал своей ровеснице и однокурснице, что пишу статью о фильме «Прощайте, голуби», она спросила: «А что это за фильм такой?». На это ее муж, тоже мой ровесник, удивился до глубины души: «Как это? Да это же тот фильм, в котором мать говорит сыну: „Когда ж ты у меня человеком станешь?“ — а он отвечает: „Завтра, мама, завтра“».

Вот именно — человеком. Потому что это фильм про то, как стать не просто взрослым, а человеком. И о том, что это такое — человек. Это фильм, в котором представлена феноменология человека в том смысле, какой придавал этому понятию автор сценария, он же режиссер-постановщик. Впрочем, герои, люди простые, с полуслова понимают этот смысл: они всегда сердцем чувствуют, кто настоящий человек, а кто нет. При этом они никогда не ошибаются и не требуют особых разъяснений. Скажу больше: я уверен, что в шестидесятых годах так оно на самом деле и было, и что сейчас, по крайней мере частично, так оно по-прежнему есть. Мою уверенность разделяют также многие зрители — и простые люди, и образованные, но при одном условии: если они гуманисты в душе и в убеждениях. Ведь все дело в том, что «Прощайте, голуби» — не что иное, как а п о л о г и я г у м а н и з м а, если, конечно, придать этому благородному понятию то значение, которое оно имело

3. «Вчера» в фильме была только война, на которой погиб муж Марии Ефимовны и отец Гены. Но не забудем о том, что эта война явилась победоносной, а значит, открывающей путь ко всеобщему счастью. Так думали тогда многие и не без основания.

во всей Европе до конца шестидесятых годов, а точнее — до в известном смысле рокового 1968 года, который не слишком spectacularным, но принципиальным образом изменил нашу жизнь.

Давайте присмотримся поближе к тексту сценария — и тогда этот фильм, на первый взгляд наивный и простой для понимания, предстанет перед нами как художественный шедевр, преисполненный немалым количеством скрытых смыслов и многозначных символов. Особенно густая символическая аура сосредоточена вокруг центрального концепта текста — человека и его сущности. Если посмотреть фильм еще и еще раз сегодня, записывая каждое слово⁴, то окажется, что слово *человек* звучит в нем в разных ситуациях ровно двенадцать раз⁵. Двенадцать, то есть три уровня мироздания (небо, земля и преисподняя), помноженные на четыре стороны света или на четыре основные психические функции по Юнгу (мышление, эмоции, восприятие и интуиция). Число мифическое, тысячелетиями повторяющееся в космологических описаниях: двенадцать месяцев, двенадцать апостолов, двенадцать подвигов Геракла...

Приглядимся теперь к тому, каким образом и в каких обстоятельствах слово *человек* появляется в фильме впервые. После небольшой потасовки с Васькой, который пытался украсть у него голубей, Гена лежит в своей постели, а его мама сидит на одеяле у ног сына, рассматривая порванные брюки. Она вздыхает и говорит: «Ох, голубятник! Да когда ж ты у меня человеком станешь?». Следует секунда тишины, а затем Гена улыбается, закрывает глаза и мямлит: «Завтра, мам...» — «Чего-о?» — «Нет, правда — завтра»⁶.

Обратим внимание на две детали. Над головой у Гены висит модель самолета, который гордо задрал нос вверх, как будто бы взлетал в небо. А на ночном столике стоит металлическая настольная лампа — популярный в пятидесятые и шестидесятые годы «грибок» (илл. 1). В те годы сотни тысяч, а может быть, и миллионы таких «грибков» стояли в квартирах по всему Советскому Союзу, составляя



неотъемлемый элемент куда как скромного мещанского благополучия, а кроме того — нечто вроде символического знака обыденного покоя и уюта. Таким образом, полет в небесную даль и в светлое будущее, явленный в мечтах будущего человека, станет возможным, кроме всего прочего, и потому, что там, «внизу», есть мама, которая, если надо, зашьет брюки любимому сыну, и лампочка-грибок, которая поможет маме это сделать.

На следующий день Гена в самом деле стал человеком. В данном случае это означало, что он стал работать монтером. На первых порах он починял газовые плиты и колонки под присмотром Максима Петровича, который деловито посвящал его в тайны профессии газовщика, показывая, что нужно делать, чтобы не «нарваться на спасибо», а получить от каждого из жильцов по десять рублей старыми деньгами. И тут-то этот практический и весьма похвальный в мире частного предпринимательства подход к жизни натывается на решительное сопротивление молодого идеалиста. Гена не хочет обогащаться ценою обирания других скром-

4. Пользуюсь случаем, чтобы поблагодарить моего друга Якуба Садовского, который любезно предоставил мне возможность переписать фильм «Прощайте, голуби» с его кассеты.

5. В некоторых из двенадцати эпизодов оно звучит двукратно, из уст разных участников диалога.

6. Все цитаты приводятся в соответствии с оригинальной звуковой дорожкой фильма, записанной на вышеупомянутой кассете Якуба Садовского. Разрядка везде моя — В.Ш.

но зарабатывающих людей, со скандалом покидает своего наставника и ходит по квартирам сам, решительно отвергая чаевые. Тем временем Максим Петрович, разыскивая его и при случае желая пожаловаться, приходит к нему на квартиру, застаёт Марию Ефимовну одну, а во время милой и приветливой беседы обращает внимание на грибок. Нет, не на лампочку у постели, а на кисловатый напиток домашнего приготовления, который стоит на подоконнике в трехлитровой банке. «Грыб?» — спрашивает старый мастер. — «Грыб», — отвечает Мария Ефимовна. «Забота о человеке!..» — одобрительно замечает Максим Петрович. — «Хотите?» — «Да нет, что Вы...» — «Давайте, давайте!»

Вот так и появляется во второй раз слово *человек*. Становится ясно, что грибок — ночная лампа и кисловатый целебный напиток, два неотъемлемых атрибута того нехитрого мира, что окружает Марию Ефимовну, возвышаются до степени двух символов с одним звучанием и с одним общим значением. Это значение минуту назад было открыто или, вернее, невзначай отгадано Максимом Петровичем: это забота о человеке. Забота домашняя, будничная и обыденная, далекая от мечтаний о полете на самолете или на космическом корабле, а также о путешествиях на край света. Так-то в семиосферу фильма вкрадывается особого рода тепло — уютное, семейное, материнское. Я рискнул бы даже сказать «еврейское тепло», памятуя о культурной принадлежности автора и его матери, памяти которой он посвятил свой фильм. О, этот неповторимый еврейский гуманизм — мудрый бытовой гуманизм, лишенный и гордости победителей, и зависти побежденных! Это очень полезное и нужное тепло, принципиально отличающееся от сухого и жестокого аскетизма ранних советских кинообразов, будет все время сопровождать молодого героя, чтобы защитить его благородную и ранимую душу и тогда, когда он навсегда покинет материнское гнездо и взвьется в полное неожиданностей и опасностей небо взрослой жизни.

Но пока что в небе вьются только голуби. Красивее всего в очаровательной, полной нежного лиризма сцене на крыше, в которой в третий раз звучит слово *человек*. Таня входит в клетку с птицами. Огромные, во весь экран голуби удивленно смотрят на девушку и громко воркуют. «Ну, слышите? Чего уставились-то? Живого человека не видели?» — спрашивает Гена. Ясно: Таня — живой человек, потому что она такая непосредственная, до наивности искренняя и невинная, как ангел небесный, а вот, например, Максим Петрович должен еще постараться, чтобы заслужить высокое звание человека... Минуту спустя Таня тихонько стучит Гену по ноге и спрашивает: «Ну, а зачем они тебе?» — «Кто? Голуби? Ну как зачем? Чтоб летали». — «Нет... ну за чем?» — «Вот тебе... ну как зачем? просто так! Смотри!» — парень сует два пальца в рот, переливисто свистит и рывком открывает форточку в клетке. Дальше на экране сущая поэма: белые голуби купаются в голубом просторе неба, с которого волнами льется чистая и ясная, как девичья улыбка, мелодия о юности, влюбленности, невыразимом счастье... Таня стоит на крыше на фоне огромного города и смеется радостно и беззаботно, без всякой видимой причины. «А ты говоришь зачем... Хорошо?» — «Очень!» (илл. 2).

Становится понятно, что человек — это одухотворенное существо, для которого в мироздании отведено место на полпути между двумя полюсами. Один из них представлен домашними



грибками, что вырастают из скорее грязной или запачканной, ибо отчетливо ощутимой материальной субстанции, на которую можно в жизни прочно опереться. Это Мать-Сыра Земля — зачинающая все сущее и живое, рожающая, кормящая и хранящая от опасности. Другой полюс — это небо, по которому бесплотный и пречистый Святой Дух, который дует и летает, где хочет и как хочет, подобно воплощающим Его символам — голубям. На серьезный вопрос Тани («Зачем?»)

Гена отвечает, что ему тесно в пределах двора, улицы или города (илл. 3), и что он когда-нибудь взвовется в небо, как голубь, потому что он хотел бы заглянуть за горизонт и увидеть, как выглядит край света. «А какой он? Как туда попасть?» — «Ну, как все люди, — как ни в чем не бывало отвечает деловитая Таня, в четвертый раз вспоминая о человеке — в райком комсомола, комсомольскую путевку... Ой, ты же упадешь... ну, прям не знаю какой-то...» — «Как все люди... Люди комсомольцы, а я нет!... Вишь как? Не захотел я раньше... и все. И все по дурусти». — «До сих пор не помнел». — «Поумнею. Да года вышли... А голуби это пока... пусть летают!»



Нынешний зритель наверняка криво усмехнется и подумает об обязательной идеологической направленности. Но не все так просто. Посмотрим на это с тогдашней точки зрения. В комсомол вступали практически все вполне нормальные, честные и симпатичные люди, достигшие четырнадцатилетнего возраста. Менее симпатичные, разумеется, тоже. Не вступали в комсомол те, кого сейчас называют маргиналами — циники, жулики, хулиганы... ну и, вот именно — голубятники. Не вступали, потому что знали, что таких не принимают. Комсомолка Таня учится в институте — некомсомолец Гена кончил всего-навсего ремесленное училище, куда поступали те мальчишки (девчонки гораздо реже), которые в школе едва перебирались с двойки на тройку. Можно даже сказать, что режиссер позволил себе чуточку вольнодумства, коль скоро его безумно симпатичный, кристально честный, бескорыстный и совершенно лишенный эгоизма герой не только не сумел закончить среднюю школу, но и позволил себе неслыханную дерзость — не вступить в едва ли не обязательную для каждого советского человека организацию.

В этом контексте тот факт, что Гена «образумился» и все-таки в комсомол вступил, выглядит как важный шаг на пути к полной человечности. Это прекрасно чувствует Мария Ефимовна, которая мечтает о том, чтобы ее «голубятник» стал человеком. А это значит: чтобы перестал шататься по крышам и драться с Васькой. И Гена на вопрос матери о том, когда же он наконец станет этим самым человеком, всегда отвечает одним словом: «Завтра». «Завтра» значит в ближайшем будущем. Завтра он начнет по-взрослому работать, завтра пойдет в райком за путевкой «на край света», завтра туда поедет. В конце концов он вступает в комсомол не потому что «все вступают», не потому что «так надо», а именно чтобы уехать — выпорхнуть, как голубь из клетки, как самолет, что висит над его кроватью, как спутник, что летает в космическом пространстве над его родным городом и над всем миром.

В пятый раз слово *человек* произносит Мария Ефимовна, пришедшая в гости к Максиму Петровичу. Человеком называет она своего мужа, погибшего на фронте⁷. Что ж, ведь погибнуть на войне и лечь в могилу неизвестно где — как это просто, как по-человечески... Максим Петрович болен и лежит в постели (илл. 4). Комната, в которой он живет в коммунальной квартире, представляет собой типичное жилище старого холостяка: в подвешенных к потолку клетках поют канарейки, на стене висит довоенный радиоприемник типа «тарелка», который нельзя выключить, а можно только сделать потише; тут же висят на веревке выстиранные в посудомойке кальсоны и носки. Мария Ефи-

7. Интересная деталь: когда Таня заполняет амбулаторную карту, она спрашивает Гену, в котором году он родился. Гена отвечает медленно, с паузой после каждого слова: «Тысяча... девятьсот... сорок третий год рождения». Услышав эту дату, Таня словно бы удивляется, качая головой так, как будто хочет сказать: «Ничего себе!». А ведь семнадцатилетний мальчишка в те годы должен был родиться во время войны. Автор фильма, вероятнее всего, хотел ненавязчиво дать зрителю понять, что перед нами представитель поколения «детей войны», которому суждено было расти без отца — образца мужской серьезности и ответственности.

мовна сразу обратила внимание на птиц и угостила больного напитком-грибком — тем самым, что символизирует домашний уют и материнскую заботу («Грыб?» — «Грыб!»). В этот момент, как музыкальный контрапункт, внезапно звучит мотив неба и птичьего полета: сцена визита Марии Ефимовны у больного мастера прерывается, а вместо нее мы наблюдаем вышеупомянутую сцену с Геней и Таней на крыше, проникнутую стыдливо-беззаботным девичьим лиризмом и по-мальчишески отчаянным идеализмом. Там, внизу, — кальсоны, носки, грибок, но ведь и поющие птицы (не случайно сразу заметила их мать идеалиста Гены), а здесь, наверху, мы видим чистое небо, чистую влюбленность, чистую мечту, а также нечто общее с тривиальным низом — много-много птиц... Но камера вновь переносится в комнату с канарейками и носками. Максим Петрович говорит о Гене: «Ну, конечно, без отца какое воспитание?» — «А что за человек был — что на работе, что дома!.. — подхватывает Мария Ефимовна. — А меня как жалел, если б Вы знали...» — «Это ясно!».



Жалел... А ведь не про жалость, а про любовь говорит мать Гены, обращаясь к народному, едва ли не диалектному наименованию высочайшего человеческого чувства. Этот стилистический прием раскрывает перед нами еще одну характерную черту гуманизма ранних шестидесятых: у большинства «настоящих людей» того времени не интеллигентное, а простонародное происхождение. И тем не менее в их душе кто-то успел заронить зерно гуманистических традиций подлинной русской интеллигенции — дореволюционной, земской или, если хотите, чеховской. Им никогда не придет в голову мучительно разбираться в тонкостях и нюансах собственной души, страдать болезненной рефлексией или сомневаться в непоколебимости раз и навсегда установленных принципов, которые они однажды усвоили и которым будут верны до конца жизни — во всяком случае, они в этом твердо убеждены. Человеку, о котором говорят наши герои, и в голову не придет, что всем мужчинам совсем не обязательно служить в армии. Он никогда не поймет, как это можно быть частным предпринимателем и работать на самого себя, а не на благо всей страны, а заодно всех живущих на свете людей. Он заранее отвергает «подленькую», как сказал бы Николай Островский, мысль, что в Киеве он принесет больше пользы, чем «на краю света», где он на самом-то деле может и пропасть, став никем, да что там — просто-напросто спиться с тоски.

В то же время наш человек не относится к числу тех, для которых важнее всего не живое человеческое существо, а «единственно верный» и «прогрессивный» принцип. Дело обстоит как раз наоборот: он полная противоположность «стальных», несгибаемых героев революции и гражданской войны, как красных, так и белых, которые, не моргнув глазом, могли «ликвидировать классового врага» на месте, а затем без тени сомнения пасть смертью храбрых «за правое дело». Невозможно даже себе представить, что Таня Булатова могла бы застрелить Гену из винтовки образца 1896 года, если бы вдруг узнала, что у него иные убеждения и привычки, чем у представителя «трудящихся масс города и деревни». А ведь Марютка, героиня некогда популярного рассказа Бориса Лавренева «Сорок первый» (1924), все-таки застрелила гвардии поручика Говоруху-Отрока, которого успела всем сердцем полюбить... Потому что так было надо: таков был приказ командира, и такова была логика гражданской войны. А мы не предполагаем, а просто знаем и все тут: Таня не убила бы никого и ни за что на свете. И не бросит она «неправильного» Гену, потому что она его любит, и не убеждения, а это для нее самое главное. Ведь она жалеет его, как жалел его мать погибший на фронте муж. Ибо времена «классовой бдительности», когда принцип был важнее живого человека, давным-давно миновали, к счастью для всего человечества и для каждого из нас.

В то же время наш человек не относится к числу тех, для которых важнее всего не живое человеческое существо, а «единственно верный» и «прогрессивный» принцип. Дело обстоит как раз наоборот: он полная противоположность «стальных», несгибаемых героев революции и гражданской войны, как красных, так и белых, которые, не моргнув глазом, могли «ликвидировать классового врага» на месте, а затем без тени сомнения пасть смертью храбрых «за правое дело». Невозможно даже себе представить, что Таня Булатова могла бы застрелить Гену из винтовки образца 1896 года, если бы вдруг узнала, что у него иные убеждения и привычки, чем у представителя «трудящихся масс города и деревни». А ведь Марютка, героиня некогда популярного рассказа Бориса Лавренева «Сорок первый» (1924), все-таки застрелила гвардии поручика Говоруху-Отрока, которого успела всем сердцем полюбить... Потому что так было надо: таков был приказ командира, и такова была логика гражданской войны. А мы не предполагаем, а просто знаем и все тут: Таня не убила бы никого и ни за что на свете. И не бросит она «неправильного» Гену, потому что она его любит, и не убеждения, а это для нее самое главное. Ведь она жалеет его, как жалел его мать погибший на фронте муж. Ибо времена «классовой бдительности», когда принцип был важнее живого человека, давным-давно миновали, к счастью для всего человечества и для каждого из нас.

Таким-то образом, несмотря на комсомольскую путевку и на очень «советский», но в то же время очень «оттепельный» финальный эпизод, в котором Гена, бросив рюкзак в кузов трехтонки, уезжает покорять сибирские реки или северо-казахстанскую целину, гуманизм фильма Сегеля — это просто гуманизм, гуманизм без каких бы то ни было идеологических этикетов. Я полностью уверен в том, что именно безатрибутивность изображенного в фильме гуманизма имела и для авторов фильма, и для его героев фундаментальное значение. Ведь помню же я, как директорша школы, в которой я учился, убежденная сталинистка, предостерегала меня, что никакого абстрактного гуманизма, никакой любви к человеку как таковому она в своей школе не потерпит, потому что абстрактный гуманизм — не что иное, как гуманизм буржуазный, чуждый всем нам, советским людям... И как раз вопреки этой троглодитской идеологии Сегель попытался доказать, что человечность — не борьба «за народное дело» (вот уж воистину абстракция, какой свет не видел!), а сама жизнь, и состоит она из крыш старого Киева, воркующих голубей и ночных поцелуев. А также из «гриба» в трехлитровой банке и грибка на ночном столике, из выстиранных носков и прочего домашнего тепла, без которого не обойдешься даже на краю света. Того самого тепла, в связи с которым у русских людей нет-нет, да и возникают проблемы.

Для единственного в своем роде «наивного» гуманизма шестидесятых годов — времени, когда уже мало кто верил и во всемирно-историческую миссию пролетариата, но еще не обольщался ни благословенной ролью свободного рынка, ни забавной игрой в деконструкцию дискурсов и нарративов, была характерна одна существенная черта. Этот гуманизм чтит не рабочего, не крестьянина, не «простого советского человека» — ничего подобного. Его достоинство и могущество состояло в том, что он рождает в нас симпатию не по отношению к человеку вообще, а к Гене, к Тане, к Марии Ефимовне или к странному чудачу в шляпе, что дает Тане зонтик, а то она простудится «и не дай Бог помрет». Все эти герои — не абстракции, а живые, точнее, обладающие живой, «кинетической» суверенностью личности. И происходит это почти сорок лет после того, как Маяковский объявил на весь мир, что «единица — вздор, единица — ноль»⁸. И ни к чему тут (теоретически верные и вполне резонные) феноменологические рассуждения в том духе, что это, мол, не реальные, человеческие существа, а всего лишь «знаки», плоды авторского воображения или, если угодно, интенциональные предметы в межличностном пространстве⁹. Реализм шестидесятых учит нас, что художественные образы суть те же реальные парни и девушки или дяди и тети, которые ходят по улицам, стоят в очередях за гречкой и за яйцами и с раскрытым ртом смотрят КВН по телевизору. Это — л и ч н о с т и , и потому они заслуживают уважения и симпатии.

Однако сцена визита Марии Ефимовны в комнате больного Максима Петровича еще не завершилась. В шестой раз слово *человек* зрители слышат из уст старого холостяка Максима Петровича, который жалуется на свое одиночество:

«Приходишь домой один, выходишь один» <...> — «А семью завести?» — «Так ведь это сперва ч е л о в е к а надо встретить. Вы вон другой раз не захотели». — «У!.. Я... Я отца Геночкина, покойника, очень любила. Все ждала: вот вернется, вот вернется... Очень любила».

Это признание вызывает у Максима Максимовича желание поговорить о том, за что люди друга друга любят. Может быть, за красоту? Да нет, не за это:

«А мне красота безынтересна. Ты мне душу дай! Сердце дай!..» — «Без сердца лучше не жить». — «Лучше не жить... А с сердцем-то он и муж, и отец Вашему Гене. Не смотри, что чужой. Сегодня чужой, а завтра свой... Вот бинокль: с одной стороны посмотришь — далеко, а с другой близко». — «Далеко-о...»

Мария Ефимовна задумалась и попросила включить радио. По радио передают грустную мелодию об одинокой старости и о навсегда утраченном счастье...

8. В поэме В. В. Маяковского «Владимир Ильич Ленин» (1924) читаем: «Единица! Кому она нужна?! Голос единицы тоньше писка. Кто ее услышит? — Разве жена! И то, если не на базаре, а близко <...> Единица — вздор, единица — ноль, один — даже если очень важный — не подымет простое пятивершковое бревно, тем более дом пятиэтажный» (Маяковский В. В. Стихотворения и поэмы. Л., Лениздат, 1968. С. 447–449).

9. Ср.: Ingarden R. O dziele literackim. Warszawa, Państwowe Wydawnictwo Naukowe, 1960. S. 287–313, 452–454.

Гуманизм этой сцены воздействует на нас, используя иной язык, чем тот, что звучит в происходящей одновременно сцене на крыше, но это вовсе не значит, что этот гуманизм не такой же важный и трогательный. Эпизод, разыгрывающийся в комнате Максима Петровича, точно так же наполнен глубокими чувствами и лиризмом. Но речь в нем идет о людях пожилых, у которых свои особые проблемы. Есть что-то невыразимо милое и глубоко справедливое в мысли о том, что люди, прожившие долгую жизнь, которая временами была для них жестокой, в старости все еще ищут, как Диоген, настоящего человека и не могут просто так, с первого раза броситься друг другу в объятия. К тому же честная Мария Ефимовна опасается того, что, следуя голосу сердца, она может совершить измену, став неверной памяти погибшего мужа.

А тем временем молодые герои фильма сразу, буквально в первого взгляда знают, что этот единственный на свете любимый человек — вот он тут и есть, в серой помятой гимнастике и фуражке. Или: вот она, с длинной русой косой, в упоительно белом легоньком платье и черном свитере... Но все они, и молодые, и старые, согласны в том, что дорогой их сердцу человек может быть немного глупым, немного несерьезным, немного грешным, немного озорным — но он обязательно должен быть честным; в его душе должна присутствовать особая, как бы поющая красота, а сердце должно быть большим и очень добрым. Конечно, все это идеализм — если хотите, русский, если хотите, даже советский. Героям фильма не по пути с вульгарными материалистами, которые утверждают, будто бы душа вообще не существует. Но даже они не могут отрицать существование сердца, хотя сердце для них не более, чем анатомо-физиологический факт.

Способен ли наш современник-постмодернист понять, что все это значит, и не принять этого за заурядное проявление постромантического дискурса?

В этом месте уместно задать вопрос: а что означает бинокль, о котором говорит Максим Петрович? В вышеупомянутой сцене он висит в изголовье кровати, за спиной старого мастера. Он берет бинокль в руки, смотрит в него сначала с одной, затем с другой стороны: тут далеко, там близко. Это его ответ на слова Марии Ефимовны о том, что чтобы завести новую семью, нужно сперва человека встретить. Зрители уже, наверное, догадались, что Максим Петрович хотел бы стать вторым мужем или, как сейчас говорят, партнером этой достойной женщины. Но дело не только в этом. «Далеко, а потом близко» — не что иное, как синоним иного выражения владельца бинокля: «Сегодня чужой, а завтра свой». Это также метафора умения заглянуть другому в душу и увидеть там человека: кто-то из нас умеет это делать, а для другого в чужой душе всегда будут только «потемки». Не случайно Максим Петрович дарит этот бинокль Гене, когда тот уезжает «на край света». Там тоже нужно будет смотреть в сердце другим людям. То же самое касается и дарителя, который, скорее всего, скоро переберется в комнату, где над кроватью висит самолет, а в ее изголовье стоит ночной столик с лампочкой-грибком...

Слово человек, произнесенное седьмой раз, связано с иным аспектом гуманизма шестидесятых годов — с аспектом коллективистским. Ныне, спустя десятилетия борьбы за права отдельной личности, этот аспект может оттолкнуть, вызвать неудовольствие — но, впрочем, чем черт не шутит?.. Однажды Максим Петрович починил испорченную газовую колонку, но денег, привычно подsunутой домашней хозяйкой, которая знала, почему жизнь, не взял. Более того — подошел к ней и при всех собравшихся на кухне женщинах отдал ей эти деньги («Чего же Вы так деньги раскидываете? Ваши? Добросаетесь так!»). Гена пришел в полнейший восторг. А когда оба работника Киевгаза вышли на улицу, он решил великодушно наградить своего наставника и вынул из кармана пригласительный билет.

«Максим Петрович! За Вашу сознательность! Билет в клуб на вечер передовиков». — «А почему один? Что, всем по одному давали? Что, я не человек что ль?» — «Винюват — исправлюсь: человек у!» — «А то один! Дескать, ладно... Чутким надо быть! Может, мне два надо? Ну, ладно, не извиняйся... Пошли, пошли... Работать надо...»

Погодите смеяться над вечером передовиков, на который герои фильма так стремятся попасть и собираются туда, прихорашиваясь, как на праздник. Не будем забывать, что наш человек — человек простой. Ему не суждено было стать высокообразованным интеллектуалом, хотя, скорее всего, он не имел бы ничего против интеллекта. Образованнее всех в этом фильме, по всей видимости, Таня,

которая учится на первом или втором курсе мединститута. Все четверо главных героев, воплощающих в себе человечность, — демократы в специфически русском или, точнее, в восточнославянском значении этого слова, бывшем в употреблении в XIX веке¹⁰. Демократ по-русски — это не кто иной, как плебей, противоположность аристократа. Ни знания, ни общественное положение, ни умение смотреть на жизнь трезво, с критической дистанции, не имеют в данном случае прямого отношения к существу человечности. Другое дело душевность, сердечность, а кроме того — честность, чувство совести, откровенность, доверие к людям. У интеллектуала, к великому сожалению, со всем этим не все получается так просто, потому что интеллектуал постоянно задумывается, сомневается, а хуже всего то, что при этом то и дело сосредоточивается на самом себе. «Болезненная рефлексия» — сколько раз мы слышали об этом общественном недуге в школе и в университете, изучая историю русской литературы и русской интеллигенции!

Интеллектуал-индивидуалист платит огромную цену за свои знания и за духовную независимость. Он никогда не сможет просто так «верить, любить беззаветно, видеть солнце порой предрассветной»¹¹ и не задумавшись действовать. Не сможет, потому что его всегда одолевают сомнения. Я очень далек от какого бы то ни было обожания простого народа и, честно говоря, не представляю себе подлинной человечности без глубокой образованности и критической рефлексии, которые позволяют нам не стать подданными Великого Инквизитора, но предложенная авторами фильма альтернатива — простые нравственные принципы и наивная вера вместо болезненной рефлексии — заставляют задуматься. Во всяком случае, к наивности (как-никак это главная черта характера князя Мышкина!) я бы относился с уважением и со всей серьезностью, так как это источник самых добрых чувств и светлых порывов радости.

Герои фильма так рады, что идут на вечер передовиков, еще и потому, что у трех из них — у Гены с Марией Ефимовной и у Максима Петровича — нет телевизора. Они не перекормлены выступлениями «настоящих» артистов и вообще искусством. А кроме того, они не любят одиночества и чувствуют себя хорошо в обществе таких же, как они сами, хороших людей. Они с удовольствием послушают стихи, написанные слесарем Иваном Лепиным, которые в связи с «болезнью»¹² автора прочтет монтер шестой ремонтной конторы Василий Печура, и не только прочтет, но и спляшет вальс-чечетку. А после этого они, затаив дыхание, будут смотреть сцену у балкона из второго акта трагедии «известного английского драматурга Шекспира» «Ромео и Джульетта» в исполнении

молодежного театрального коллектива под руководством бывшей актрисы МХАТа Розы Ивановны «Карповой тире Савельевой» — строгой седой дамы старорежимного вида, в черном платье, украшенном камеей, — кто не помнит ее незабываемые слова: «Если вас не волнует Шекспир, я позову милиционера!» (илл. 5)? Нет, ироническая усмешка не появится на лице ни у одного из наших героев. Зато они будут спорить о том, удобно ли так сразу признаваться в любви, так как (по мнению Гены) «об этом молчать надо», или же следует все-таки открыто заявить о своих чувствах,



ибо (по мнению Тани) как же тот или та, кого любят, об этом узнает и все поймет. В этом споре победит Гена, восьмой раз вспомнив о человеке: «Ничего, если она человек — поймет»). Так, слу-

10. В этом отношении украинская и белорусская семиосфера ничем не отличается от русской.

11. Две строки из песни Марка Фрадкина на стихи Евгения Долматовского (Долматовский Е. Комсомольцы-добровольцы // Русские советские песни / Ред. колл.: Е. Долматовский, С. Островой, Л. Ошанин, В. Харитонов. Сост. Н. Крюков, Я. Шведов. М., Художественная литература, 1977. С. 299.

12. Иван Лепин внезапно осип: перед самым выступлением у него «сел» голос.

шая вместе с героями стихи слесаря со сцены, над которой гордо реет плакат с до боли знакомым лозунгом: «Под знаменем марксизма-ленинизма, под руководством Коммунистической партии вперед, к победе коммунизма!» — и наблюдая за тем, как в антракте «передовики производства», а чаще — влюбленные пары прогуливаются по фойе под звуки вальса на фоне начертанной прямо на стене, как фреска, картины Рылова «В голубом просторе»¹³, мы понемногу начинаем понимать, какие духовные механизмы управляют мыслями, чувствами и поведением этих людей.

Они прекрасно знают, что они «такие обычные», и никто из них не желает быть выдающимся, потому что с их обычностью¹⁴ им совсем неплохо живется. По всей вероятности, они верят, что их почти лишенный интеллектуальных усилий, а уж наверняка не требующий гуманитарной проникновенности труд влияет на ход истории, приближая времена всеобщего благосостояния, которые упоминаются в лозунге над сценой. В реальной действительности нет и речи о том, чтобы они могли хоть как-то повлиять на принятие решений, от которых зависит будущее: этим занимаются люди «необычные», то есть политики, которые возлагают на себя тяжелое бремя ответственности, от которого обычный человек хочет быть свободен. Но герои фильма вовсе не копии и даже не соратники граждан иезуитской Испании из знаменитой «поэмы» Ивана Карамазова. Да, они лишены экономической и политической свободы, но они пользуются или, по крайней мере, стараются пользоваться полной свободой в личной жизни — в сфере поступков, мыслей и чувств. Они знают подлинную цену свободы личности, потому что руководствуются не запретами и предписаниями, составляющими основу жизнедеятельности патриархального общества. В своих суверенных решениях и действиях они не связаны двумя всемогущими постулатами конформизма, которые, бывает, и сейчас дают о себе знать — «У нас так принято» и «Это не-по нашему». Они уже настолько свободны, что руководствуются собственной совестью и двумя великими, невыразимыми словами чувствами, впитанными ими с молоком матери, — чувством правды и чувством справедливости.

Но они ощущают себя вполне свободными в обществе таких же, как они сами и, собственно говоря, никогда не пребывают в одиночестве. Максиму Петровичу очень трудно каждый Божий день оставаться один на один с собственной персоной. Такие люди, как четверка главных героев, не привыкли и так никогда и не привыкнут к одиночеству. Оттого они и чувствуют себя вполне комфортно в заводских клубах, домах культуры, на стадионах и на собраниях. Даже ночная сцена с влюбленными парами как-то сама собой получилась массовой: в ней не менее десятка молодых людей одновременно обнимаются и целуются. И два билета на вечер передовиков, естественно предназначаются не индивидуально, а члену широко понятого человеческого коллектива.

Этот «член», то есть Максим Петрович, очень симпатичный и даже, можно сказать, удивительный человек, потому что он обладает цельной натурой. Ни окружающий его мир, ни сам он как «внутренний человек» не распадается ежесекундно на сотни тысяч мерцающих частиц — звуков, огоньков, картинок или партикулярных истин, порожденных разными субъектами познания, так как кроме этих истин (они, конечно, существуют — ну, и пусть себе) есть в его мире также несомненная, настоящая правда. Никто не знает настоящей правды, как сказал однажды один из чеховских героев¹⁵, но из этого вовсе не следует, будто бы ее нет, или что сами люди только воображают то, что называют миром, который на самом-то деле якобы представляет собой причудливую смесь мифов, нарративов и прочих языковых дискурсов. Наши симпатичные «обычные люди» были детьми эпохи, которая еще не знала сомнительных удовольствий, доставляемых тотальным сомнением, тотальной относительностью и тотальной деконструкцией, и потому они были сильны своей незатейливой верой.

13. Эта картина, написанная в 1918 году, впоследствии была признана «прогрессивной» живописью в духе социалистического реализма, так как, по мнению критиков, она символизирует революционное стремление к свободе и всеобщему счастью. Такое истолкование представляется мне сомнительным, но может быть, голубой простор, белый парусник и могучие вольные птицы — полярные гуси, летящие над морем — в самом деле должны были, по замыслу художника, выражать тогдашнюю надежду на будущую новую жизнь, которая позволит осуществить пресловутый марксовый «скачок из царства необходимости в царство свободы». Позволю заметить, что воплощение этого замысла нельзя считать удачным, так как поэтика картины совмещает в себе патетический неоромантизм и самый обыкновенный китч.

14. В стихотворении слесаря Ивана Лепина, прозвучавшем со сцены, есть слова: «И я завидую себе, / Рукам своим, своей судьбе, / Тому, что я такой обычный, / Что молод я, а мне давно / Любые трудности привычны».

15. Фон Корен из повести «Дуэль» (1891).

Подобно людям, глубоко и серьезно верующим в Бога, эти убежденные атеисты обладали чудесной способностью верить в подлинность окружающего их мира.

Существует и другая сторона их внутренней цельности. Легко заметить, что почти все диалоги главных героев — не что иное, как бесконфликтные беседы благосклонных по отношению друг к другу людей, которые даже если по недоразумению ссорятся, то сравнительно быстро находят общий язык, так как они согласны во всем, что касается главного. Это люди монолога: они привыкли пользоваться словом монологическим — всезнающим или, по крайней мере, предчувствующим правду в ее последней инстанции¹⁶. Оттого они так любят друг друга и оттого они такие симпатичные. В фильме есть только одна вполне диалогическая сцена — когда мать Тани резко противится ее близости с Геной и ни за что не согласна позволить дочери ехать с ним «на край света». В ответ на это Гена показывает покрытые мозолями руки («А это вот видели?» — «Ге-ена!...» — «А что ж она, по-Вашему, с подлецом гуляет?»). Впрочем, нельзя не заметить, что поэтика этой сцены, нетипичной для этого, в принципе, лирически настроенного фильма, напоминает известные пассажи соцреалистических производственных романов: с одной стороны, здесь выступают однозначно положительные герои, а с другой — если не откровенные враги, то уж наверняка «не наши». Эти не наши и немного побогаче, и уровень их жизни повыше, чем у Марии Ефимовны или Максима Петровича: в гостиной Булатовых стоит пианино, а на нем хрустальные вазы. Одним словом, они «мещане» — в том специфическом и резко обличительном смысле, который вкладывали в это понятие два воспитанника народников — Иванов-Разумник и Максим Горький. Именно такова Танина мать — с виду деликатная, ухоженная и плаксивая дама с претензиями на принадлежность к приличному обществу. Уж она-то не хочет быть «обычной», такой как все.

Ну что ж, такова правда: честные, чистые душою и симпатичные «обычные люди» не привыкли к бахтинским диалогам: они слишком прямолинейны, слишком принципиальны и бескомпромиссны. Они никак не могут понять и принять то, чему научил Европу двадцатый век — что не существует и не может существовать только одна верная мысль, только одна «хорошая» точка зрения. Можно с уверенностью предположить, что в не столь мирных и не столь благоприятных условиях наши герои проявили бы нетерпимость и стали бы сражаться за свою правду с кем-нибудь, кого они сочли бы врагом, н е - ч е л о в е к о м . Но ведь и в монолизме немало ценного и хорошего, ибо только вера в существование некоей святой правды, а вместе с нею добра и красоты обеспечивает им прочную и надежную точку зрения, которой всегда будет лишен человек, скованный по рукам и ногам диалогическими отношениями с другими людьми и с самим собою¹⁷. Завершившийся «железно-демократический» век научил нас уважению к другому человеку и к иной правде — отличной от нашей собственной. Но ничто не дается даром. В результате мы утратили по-детски непосредственное чувство радости жизни, которую буквально излучают герои фильма Сегеля, так как твердо знают, что они правы. Эта радость живет в них потому, что ч е л о в е к , о котором я веду речь, — существо с о з н а т е л ь н о е . В отличие от «постсовременного» интеллектуала, он свято верит в то, что его сознание его не обманывает, что люди и вещи на самом деле такие, какими он их видит, да и все мы видим то же самое и точно так же, а благодаря своему адекватному сознанию он всегда идет по верному пути: не берет денег от клиентов, за которых платит казна, завидует голубям, что умеют летать, и мечтает о том, чтобы у него и у его любимой были дети. Пожалуй, это не самый неудачный вариант жизненной философии.

Вот каким представляется человек в свете гуманизма эпохи оттепели. Но я еще не коснулся тех аспектов его духовного портрета, которые можно назвать внеземными или, если угодно, метафизическими. Лично я предпочитаю первое определение, которое в гораздо меньшей степени ассоциируется с религиозным откровением. Ведь если космическое пространство с его несказанными тайнами в сознании наших героев присутствует, то никакого намека на религию в нем нет. Если их посчитать религиозными, то только в смысле непоколебимой веры в могущество человека — а н т р о п о д о к с и и , на построении которой настаивал Людвиг Фейербах.

16. Ср.: Бахтин М. М. Проблемы поэтики Достоевского. Изд. 4-е. М., Советская Россия, 1979. С. 217–218, 231.

17. Крайним примером такого человека является герой «Записок из подполья» Достоевского.

День вступления Гены в комсомол завершается чудесным, очаровательным вечером. Чудесным потому, что он полон настоящих чудес. По улицам прогуливаются влюбленные пары — и никто больше. Влюбленные везде — в подъездах, на балконах, у стен нагретых солнцем старых домов. Гена с Таней идут по городу, окруженные такими же, как они — молодыми и счастливыми. Гена вспоминает, как голосовали за его принятие, и переживает это событие в духе чистой воды монологизма: «Против нет, воздержавшихся нет — принят единогласно! И вообще я не понимаю, как в нашей жизни могут быть воздержавшиеся. Ни за, ни против — прям как медуза какая-нибудь! Не понимаю...» И тут внезапно происходит чудо: с абсолютно чистого неба хлынул ливень; наши влюбленные в одну секунду промокли насквозь, но это не мешает их счастью. Тогда происходит следующее чудо. Чудного вида старичок в очках и шляпе, ведущий на поводке белую собачку (не чеховский ли интеллигент — господин с собачкой?), подходит к Гене и вручает ему зонт, чтобы паренек мог прикрыть им Таню. Последующая речь старичка звучит сурово:

«Вон видите милиция? А рядом подъезд? Вы войдете в этот подъезд, повернете налево и на первом этаже увидите дверь. На этой двери написано: „Александр Александрович Сумароков¹⁸. Три звонка”. Это я. Вот это отдадите мне. Берите, берите... берите! А то вот она будет так стоять и простудится. Да еще не дай Бог помрет! Это не шутка!»

Сразу после этого Сегель пускает эпизод, достойный таланта Федерико Феллини: Гена держит над головой Тани зонт; ее лицо на долю секунды выражает удивление, но затем девушка понимает, что это просто-напросто обыкновенное чудо¹⁹, и тогда вокруг ее лица и волос возникает светящийся ореол, подобный нимбу на иконе. Таня закрывает глаза и тихо шепчет: «Поцелуй меня...» Непривыкший к нежности Гена спрашивает глупейшим в мире образом: «Зачем?». «Просто так», — отвечает девушка, заранее закрыв глаза. Гена неловко (впервые в жизни!) целомудренно целует ее в щеку. — «Спасибо!»

Отступим в недалекое прошлое. Перед тем, как влюбленные пары появляются на экране, вниманию зрителей предлагается интереснейший и презабавный ряд кадров. К Марии Ефимовне приходит соседка по квартире и говорит, что ей скучно смотреть телевизор: «А чего интересного? Ан-



глийский язык показывают. Давай я тебе лучше погадаю — чего было, чего будет, чего есть скажу», — предлагает соседка и начинает гадать на названного Марией Ефимовной трефового короля, под которым, надо понимать, подразумевается Максим Петрович. Расклад выходит хуже некуда: «Ефимовна, кто он тебе?» — «Никто» — «Я не знаю, как тебе и сказать... Гроб ему выпадает, этому трефовому королю. Помирает он в настоящий момент». Обратим внимание на важную деталь: над этой сценой высоко на стене, посередине экрана, красуется портрет покойного мужа Марии Ефимовны и отца Гены, который сурово насупив брови смотрит на «из-

мену» своей жены (илл. 6). Бедная «изменница» не говоря ни слова срывается с места и бежит к Максиму Петровичу, на Старый тупик семь, квартира три²⁰. Расталкивая чьих-то гостей, она врывается

18. Имя и фамилия этого человека указывает на Александра Петровича Сумарокова (1717–1777), поэта XVIII века, о котором впоследствии писали: «Сумароков — враг пороков». Кроме того, отсылка к XVIII веку, согласно одному из стереотипов эпохи оттепели, может быть истолкована как знак принадлежности сердитого старичка к далекому прошлому — к старой доброй дореволюционной России.

19. «Обыкновенное чудо» — разумеется, намек на заглавие пьесы Евгения Шварца. Этим вечером «после собрания» происходит еще одно чудо: есть такой момент, когда небо охватывает весь экран, Гена с Таней идут рядышком прямо по небу, а рядом с ними в воздухе парит парковая скамейка.

20. Адрес Максима Петровича, скорее всего, намекает на его пожилой возраст и безвыходное (тупик) одиночество. Номера дома и квартиры — числа мифические, обремененные многочисленными символическими значениями.

в квартиру, в комнату... и тихонько, совсем беззвучно смеется. Вслед за этим на экране появляется сгорбленный Максим Петрович. Он моет пол огромной тряпкой с глупейшей миной на лице.

И лишь после всего этого переполюха звучит известная песня о голубях, отправляющихся в прощальный полет, и о навсегда уходящем в прошлое детстве. Мы погружаемся в вечер чудес, видим звезды над обезумевшим от счастья городом и целующиеся пары.

Зачем была нужна сцена с гаданием на картах? Первое, что подсказывает моя интуиция, воспитанная на идеалах эпохи Просвещения, — это саркастическое разоблачение всякого рода предрассудков и примет: в эпоху полетов в космос глупо верить картам. Но в контексте следующего за этим комичным эпизодом лирического вечера все выглядит куда оригинальнее и интереснее. Карты предсказали Максиму Петровичу верную смерть, а он жив-здоров, да еще и пол вымыл. Таня может простудиться «и не дай Бог помрет», но непонятно откуда взявшийся господин с собачкой одолжил ей зонт. Одно за другим случаются чудеса, потому что на дворе вечер чудес. Их специфической чертой является, однако, то, что они не нисходят с неба — чудеса совершает человек. На наших глазах сбывается извечная мечта человечества: люди понемногу начинают не бессмысленно, а разумно управлять природой и историей. А это означает, что они будут заботиться не только каждый о себе, но и о ближних, вполне резонно забывая о личной выгоде и «кровных» или клановых интересах.

Появление в людях умения творить добро и другие чудеса совпало по времени с началом освоения космоса. Давайте посмотрим, какие события совершаются в фильме после того, как Гена впервые поцеловал Таню. Дождь перестал так же внезапно, как начался (еще одно чудо). Гена кричит, размахивая зонтиком:

— Эх, вот сейчас можешь загадывать л ю б о е желание!

— А падающая звезда будет?

— Если я захочу — будет!

— Будет?

— Будет! — (Гена хватая Таню за руку и тянет за собой). — Ша... Задумала желание? Только настоящее — про тебя, про меня, про нас с тобой... Задумала? Про дальние пути, про дальние дороги, чтоб жить нам лет до ста, чтоб жить при коммунизме... (По экрану слева направо едет группа молодых людей на велосипедах). Тогда и велосипедов, наверное, не будет, и автомобилей тоже (по экрану вслед за велосипедами поехали автомобили), а все будут лететь только на вертолетах...²¹ И чтобы у нас обязательно были дети... Мальчик и девочка... И чтобы ты всегда у меня так смеялась... Приготовиться! Загадывай!

(По кадру перемещаются мамы и папы с колясками. Таня смеется, как ребенок).

Над Генкой и Таней высоко в черном небе медленно летит спутник. Он-то и был падающей звездой. И еще одним чудом, сотворенном людьми. Ч е л о в е к о м . Если человек захочет, то все будет. Если он захочет, люди полетят к звездам, построят коммунизм²², заменят автомобили вертолетами и будут жить до ста лет, а потом и совсем перестанут умирать²³. Вера во все это есть альфа и омега гуманизма Новейшего времени — гуманизма «современного», но не «постсовременного». И оптимизма, которого, увы, недоставало позднейшим поколениям. Впрочем, Генкино «если я захочу» значит не только «если человечество захочет», но и — буквально — если захочет сам Геннадий Сахненко (два эн). И хотя его, наверное, учили в школе, что «я» — последняя буква алфавита, он верит в себя, в свои собственные силы. Этим его поколение решительно отличается от поколений времен революции и сталинизма.

Чудесный вечер заканчивается ночным разговором Гены с матерью. Мария Ефимовна опасается, что сын не примирится с тем, что Максим Петрович когда-нибудь, а может, даже совсем

21. Не исключено, что это реминисценция из научно-фантастического романа Станислава Лема «Магелланово облако» (1958), которую некоторые критики считают соцреалистической.

22. Под коммунизмом простые русские люди тех лет понимали ликвидацию денег и трудовой повинности, а также изобилие благ, которые будут доступны всем желающим в неограниченном количестве.

23. В начале шестидесятых, когда снимался фильм «Прощайте, голуби», журнал «Техника — молодежи» опубликовал прогноз футурологов, из которого следовало, что через приблизительно сто лет развитие биологии позволит людям стать бессмертными. К сожалению, я не в состоянии сослаться на конкретный опубликованный текст, но могу заявить, что слышал об этом собственными ушами по радио.

скоро, станет самым близким ей человеком, другом жизни. Но Гена говорит, что старый мастер ему нравится, и хотя в нем еще много предрассудков, он вполне еще может стать человеком. В этот момент мать замечает синяк на лице сына²⁴ и вспыскивает: «Да когда же ты-то у меня человеком станешь?» — «Завтра, — звучит ответ. — Не... правда — завтра». Герои произнесли магическое слово человек в девятый раз.

«Завтра я стану человеком» в данном случае означало вполне конкретное действие — «пойду в райком за путевкой». Однако сцены встречи молодого героя с единственно правильной и передовой властью в фильме нет. Вместо нее авторы поместили престранный эпизод — экскурсию Гены и Тани в Музей человеческого гения²⁵. Это довольно длинная и скучноватая сцена, выдержанная в конвенции утопии. Честно говоря, это наименее удачная часть фильма, так как содержит в себе изрядный заряд дидактизма.

Преисполненные счастьем Гена и Таня являются в музей с группой незнакомых молодых людей. Во главе группы следует экскурсовод — дама интеллигентного вида, в строгом черном костюме. На пути экскурсантов несколько залов. Первый зал, посреди которого лежит доисторический каменный топор, посвящен труду, так как именно труд, согласно доктрине Энгельса — обязательной для того времени и, на мой взгляд, не до конца еще устаревшей — создал человека (илл. 7). Во втором зале



вниманию посетителей предлагаются естественнонаучные достижения *Homo sapiens*. В третьем зале царит искусство: звучат аккорды из Пятой симфонии Бетховена и из Шестой Чайковского, стены украшены копиями картин великих художников. В следующем зале располагается библиотека, в которой на стеллажах и пюпитрах стоят и лежат самые разные книги. В шестидесятые годы мало кто догадывался, что в сравнительно недалеком будущем люди все чаще будут отказываться от чтения книг в пользу разглядывания мелькающих в Сети картинок. И, наконец, в последнем зале этого фантастического учреждения можно увидеть один лишь экспонат — модель первого искусственного спутника Земли в натуральную величину. Тут, в этом музее, слово человек произносится многократно — согласно же нашему счету, в десятый раз.

Эпизод с посещением музея может показаться не только надуманным, но и совершенно лишним. И в самом деле, с точки зрения молодой влюбленной пары так оно и есть. Сценарист, он же постановщик, это, видимо, понимал и потому «велел» Гене и Тани время от времени отвлекаться от экскурсии и целоваться. Но с другой стороны, появление этого музея в сценарии оказывается вполне обоснованным, если принять во внимание скрытый, «подтекстный» замысел фильма — ту оптимистическую, неопросветительскую концепцию гуманизма, которая является настоящим предметом

24. Гена тушил пожар, который возник после того, как запущенная дворовыми мальчишками ракета попала на чердак. Это случилось в тот момент, когда уже началось собрание, на котором его должны были принять в комсомол.

25. Этот музей — разумеется, фикция. Ничего подобного ни в Киеве, ни во всей России никогда не существовало.

моего эссе. Напомню: на экране длится день, когда главный герой (в который раз?) стал, наконец, человеком. Поэтому он хочет познать не только феноменальную, но и ноуменальную сущность сего «венца творения». Что же он узнает из рассказа опытного и образованного экскурсовода?

Итак, начнем осмотр нашего музея отсюда. Камень. Палка. Связанные вместе сыромятным ремнем — каменный топор. Его создали человеческие руки многие и многие тысячи лет назад. Тогда перед создателем этого первого орудия труда лежал непознанный мир — огромный, враздбный. Мир, который нужно было освоить и подчинить человеку.

В этот момент Гена обнимает Таню и хочет ее поцеловать. «Ты с ума сошел! — встрепенулась она. — Кругом же люди!» — «Какие люди?» — наш герой вскидывает распростертые над головой руки, словно маг и волшебник, и совершается чудо: вся группа, кроме него самого и Тани, исчезает, как будто растворяется в воздухе. Слово *человек* звучит в одиннадцатый раз.

Это, пожалуй, самое загадочное место во всем фильме. Ведь если сам Гена так любит людей и так хочет быть человеком, то индивидуализм должен быть ему противен. Так зачем же он «удаляет» таких же, как он сам и как его возлюбленная, молодых и, наверное, вполне порядочных людей с экрана? Просто потому, что хочет остаться наедине со своей Таней, а любовь даже в музее нуждается в интимной обстановке и не переносит «коллектива»? Думаю, что поэтому тоже, тем более, что предшествующая эпоха любила изображать влюбленных в присутствии парторга, комсорга или, на худой конец, профорга, а также многочисленной «группы товарищей». Но все же главной причиной Гениного «чуда» явилось, по-моему, то, что авторам фильма непременно хотелось оставить героев один на один с собранными в музее творениями человеческого гения, чтобы другие посетители не мешали им получить как можно более сильные и глубокие впечатления от общения с прекрасным миром метафизики человечности. А в чем же суть этой метафизики? Послушаем же еще раз, что говорит опытный экскурсовод:

Итак, с этого первого орудия труда начинается история человечества. Пройдут века, тысячелетия, но всегда, пока будет существовать род людей, он будет славить труд, создавший человека, и человека, который занят трудом. Пойдемте за мной, товарищи! Я проведу вас по залам Музея человеческого гения.

В зале науки мы поместили эту доску²⁶, потому что человечество никогда не переставало учиться. Вчера каменный топор — сегодня покоренный атом. Посмотрите на эту фотографию. Мы не знаем имени этого юноши. У него тысячи имен. Ему, вашему сверстнику, люди доверят свое мирное завтра, потому что он — это вы.

Мы в зале прекрасного. Все это принадлежит вам. Рублев и Леонардо да Винчи, Бетховен и Чайковский учат нас любить жизнь и созидание и ненавидеть зло и разрушение. Товарищи, мы должны прийти в наше завтра честными, добрыми, красивыми. Стать такими нам поможет искусство.

В этом зале собраны книги. Их много, их очень много. Но у каждого из вас будет своя, самая любимая, самая справедливая. Вы обязательно встретите ее — добрую книгу, в которую будут вписаны самые простые, самые мудрые и необходимые слова.

Так вот как звучит мифический текст, он же катехизис нашего человека! Итак, он — гений. Но он должен помнить, что не какие бы то ни было сверхъестественные силы, а самый обыкновенный труд составляет основу его гениальности. При этом не может быть и речи о том, что гордого звания человека удостоивается лишь тот, кто беден, необразован и работает руками, а не сердцем, головой и интуицией. Глашатаи гуманизма эпохи оттепели за четверть века до Горбачева провозгласили непреходящее значение общечеловеческих ценностей и их превосходство над классовыми интересами. Поэтому образование, не прекращающееся ни на минуту на протяжении всей жизни, вмещается в обязанность всем членам человеческого общества, а научный подход ко всему сущему, который предусматривает существование не подлежащей сомнению реальности, а также объективности и познаваемости окружающего мира, поистине принимает характер *credo*. Люди того счастливого времени еще не боятся доверить свою относительно спокойную и безопасную жизнь ученому, так как давно уже не верят в весьма неглупую и проницательную сказку об ученике чародея. Наука и труд направлены против неосвоенной природы, в которой люди все еще видят своего главного

26. Имеется в виду грифельная доска с начертанными на ней математическими формулами.

противника²⁷, ибо конечная цель человечества, как тогда считалось, состоит в полном овладении механизмами, управляющими природой, и в замене первобытного хаоса рационально обустроенным космосом, иными словами — порядком.

Именно так представлял себе человек счастливое завтра, постоянно мечтая о том, чтобы оно наступило как можно скорее²⁸. К счастью, есть еще искусство, которое существует затем, чтобы научить человечество любить красоту и творить добро, а не просто продемонстрировать вновь созданную, «отстраненную» форму. Есть и литература — огромный резервуар многообразных знаний, а также нравственных и эстетических ценностей, который выполняет роль необходимого соединительного звена между наукой и искусством. Эти области человеческого творчества должны были, по замыслу тогдашних неопросветителей, сдерживать дерзкие порывы технократов, не позволяя им обменять душевную красоту на идеально-прагматические модели управления всем сущим, напоподобие кнопочного рая.

В этом катехизисе не оказалось места для религии. Ее не могло не быть там, где простые смертные мечтали вознестись на небо без каких бы то ни было ракет и звездолетов, но в эпоху спутников и свободы личности традиционная, конфессиональная религия уже не нужна. Иное дело, что религиозным или, по крайней мере, мифическим является в этом катехизисе едва ли не каждое слово²⁹.

Нет ничего проще, чем подвергнуть деконструкции ясный, умело построенный и хорошо продуманный текст, доносящийся из уст экскурсовода. Как просто представить ему целый ряд вполне обоснованных обвинений: слишком наивный, просветительский, не учитывает ни сакрального, ни профанического аспекта бытия и сознания; его авторы понятия не имеют не только о революционных открытиях Мишеля Фуко и Жака Деррида, но даже о Ницше и Фрейте. И вообще — они духовно все еще пребывают если не в восемнадцатом, то уж наверняка в девятнадцатом веке. Поэтому я решил не снабжать вышеприведенный текст критическим комментарием. В случае необходимости такой комментарий без моей помощи сам собою появится в умах уважаемых читателей: *sapienti sat*.

Но как тут не обратить внимание и на светлые стороны этой довольно незатейливой и, честно говоря, не слишком глубокой метафизики человека? Ведь именно на ней и на наивной вере в торжество разума, во всеилие доброты, в неудержимость прогресса и в счастливое будущее держится неповторимое обаяние нашего фильма. И всего замечательного десятилетия оттепели. Оттого-то так радостно парят над городом голуби, оттого так беззаботно смеется Таня, оттого так ловко и свободно Гена скачет по крышам, оттого так застенчиво держит он зонтик над головой своей возлюбленной и оттого вспыхивает лучистый ореол вокруг ее счастливого лица. Создатель этих незабываемых образов не мог не верить в то же самое, во что верят его герои.

Предложенный Яковом Сегелем вариант гуманизма, несмотря на множество очевидных недостатков и с учетом множества отрицательных последствий подобного отношения к жизни, замечателен хотя бы потому, что он действует на наши чувства так же ободряюще, как таблетка счастья.

27. Неопросветительский оптимизм времен оттепели был подвергнут сомнению авторами фильма «Неотправленное письмо» (сценарий Григория Колтунова, Валерия Осипова и Виктора Розова, по одноименному рассказу Валерия Осипова; режиссер-постановщик Михаил Калатозов, 1959). Дикая, неосвоенная природа изображена в этом фильме как враждебная человеку сила, одолеть которую никто и никогда не в состоянии. Выжить в этом фильме суждено лишь одному герою, и то ценою нечеловеческих усилий и благодаря благоприятному для него стечению обстоятельств. Сочувственно принятый сравнительно узким кругом скептически настроенной интеллигенции, этот фильм в целом не соответствовал оптимистическому горизонту ожиданий широких кругов образованной публики и был ею по сути дела забыт, вернее — вытеснен из памяти как нежеланное и страшное *memento*.

28. Не случайно заключительный куплет песни Марка Фрадкина на слова Михаила Матусовского о голубях начинается со слов: «Наступай, наше завтра, скорей». Эти слова заключают в себе последний, не терпящий возражений призыв: именно они звучат в последнем кадре фильма.

29. Сохранение мифичности, а в определенной мере также сакральности, в ценностно важных текстах эпохи оттепели свидетельствует о преемственности дискурса шестидесятых годов по отношению к предшествующему, тоталитарному дискурсу, который с полной очевидностью носил сакрально-мифический характер (см.: Sadowski Jakub. *Między Pałacem Rad i Pałacem Kultury: Studium kultury totalitarnej*. Kraków, Libron, 2009. S. 60–94; он же. «Krótki kurs historii WKP (b)» i problem narracji totalitarnej. *Slavia Orientalis*. 2017. № 2. S. 301–325). Корифеям оттепели удалось, однако, поставить на место формального, временами слезливо-сентиментального или даже салонного гуманизма сталинской эпохи гуманизм подлинный, защищавший интересы вполне конкретной человеческой личности.

А может быть, это все-таки опасный наркотик, который заставляет поверить в миф, способный отравить наше трезвое сознание? Что ж, и то и другое вполне возможно. Но не забудем, что в каждом мифе, кроме сказочного и псевдореалистического обмана, содержится также могучий заряд чистейшей и глубочайшей правды. Поэтический миф о человеке, созданный одним из самых выдающихся кинорежиссеров эпохи освобождения личности и первых космических полетов, велик и прекрасен хотя бы потому, что убедительнейшим образом опровергает известное изречение Теодора Адорно, который считал, что после печей Освенцима никто не в состоянии будет писать стихи.

А тем временем Гене остается только отправиться в дальний путь, а Тане, Марии Ефимовне и Максиму Петровичу проводить его до трехтонки, которая увезет его неведомо куда. Максим Петрович дарит Гене ботинки ленинградской фабрики «Скороход», чтобы наш герой твердо и уверенно ступал по дикой, не видевшей еще людей земле, и свой старый бинокль, чтобы почаще смотрел в небо и в человеческие сердца. Ведь человеческое сердце всегда пребывает между небом и землей. А когда грузовик уже везет юного идеалиста по Крещатику, его Мама произносит предпоследнюю, перед песней о наступающем завтра, фразу фильма: «Счастливого тебе завтра, сынок! Счастливого тебе завтра, мой человек!»

Повторю еще раз: через несколько месяцев после премьеры этого фильма в космос был запущен космический корабль с человеком на борту. Завтра наступило. То ли это было завтра, о котором мечтали наши герои на крыше старого дома, слушая, как беззаботно шумят крылья парящих в небе голубей?

Для русских и для других народов «бесчеловечной земли»³⁰ год появления фильма «Прощайте, голуби» на экранах кинотеатров был, как впоследствии оказалось, апогеем хрущевской оттепели. Впоследствии великолепное колесо прогресса, излучавшее, как тогда казалось, неисчерпаемый поток энергии, стало понемногу изнашиваться и вращаться все медленнее и медленнее. В 1968 году, по разным причинам памятным жителям и широко понятого Запада, и Восточной Европы, стало ясно, что «надо погодить» — говоря словами Алексея Степановича Молчалина, героя щедринской «Современной идиллии». Иными словами, предстояло переждать неотвратимо надвигавшийся период летаргии и осознать одно из его роковых последствий — постоянно увеличивающееся технологическое отставание от Запада. Этот год навсегда останется в моей и, наверное, не только в моей памяти как год двух великих поражений — чешского социализма с человеческим лицом и нашей космической программы. Кто из нас мог в 1961 году сомневаться в том, что мы, а не американцы, первыми ступим живыми ногами на поверхность Луны?

Все это до поры до времени еще не означало неотвратимого краха надежд. Но вскоре стало гораздо хуже: кризис гуманизма оказался неотвратимым. Куда эффективнее выигранного Америкой космического кросса оказался крестовый поход первых постмодернистов, которым удалось подорвать нашу веру в объективную реальность и познаваемость мира. Веру, лежавшую в основе тогдашнего гуманизма. Это случилось на два года раньше того, как гордый советский флаг затрепетал над Прагой, а не менее гордый американский — на естественном спутнике Земли.

В 1966 году, на вошедшем в историю коллоквиуме в Балтиморе, Жак Деррида подверг сомнению понятия структуры и знака, подвергнув суровой критике логоцентризм, то есть веру в то, что человеческая мысль и человеческое воображение — не игра и не мифотворческий обман, а соответствующий истине образ объективной действительности, которому можно с полной уверенностью доверять в бесконечном стремлении познать и усовершенствовать мир³¹. Откуда, собственно говоря,

30. Имеется в виду Советский Союз. Автором выражения «бесчеловечная земля» является известный польский художник, эссеист и публицист Юзеф Чапский (1896–1993), автор воспоминаний «На бесчеловечной земле» (первое издание во французском переводе — «Terre inhumaine», 1947; оригинальное польское издание — «Na nieludzkiej ziemi», 1949), в которой описаны годы, проведенные им в советских лагерях для военнопленных (1939–1941).

31. Имеется в виду доклад Ж. Деррида на Международном коллоквиуме «Языки литературоведения и гуманитарные науки» («The Languages of Criticism and the Sciences of Man»), проходившем в Балтиморе в 1966 году — Деррида Ж. Струк-

мы знаем, что этот мир представляет собою структуру, которую можно адекватно описать при помощи логически выстроенного языка? Отчего никому не приходит в голову, что все эти, в сущности, простые и умопостигаемые структуры на самом деле существуют? Ведь их просто-напросто воображает себе сам человек, используя тот или иной дискурсивный код, который все время капризно варьируется и мутируется в зависимости от смены исторических обстоятельств, интересов разных общественных, профессиональных и лоббистских группировок, а также — и довольно часто — в результате простой игры в формы и значения, ведь люди так любят во все играть... И можно ли тут говорить о постоянстве, а тем более о вечности таких понятий и ценностей, как правда, доброта, красота, любовь, коль скоро люди на протяжении тысячелетий то и дело вкладывают в эти понятия то один, то другой смысл? То, что вчера было нравственным, сегодня считается аморальным и наоборот. Над тем, что индейцы Амазонии считают святым, англичане или французы жестоко издеваются, так как этого требует ныне принятый на Западе аксиологический дискурс. А кроме всего прочего, тот устаревший гуманизм «современности», то есть, как говорили раньше, Новейшего времени, был монологичным: он верил в существование одной единственной правды и одного праведного пути. А тем временем в цивилизованном мире воцарилась всеобщая веротерпимость, а монолог сменился тотально полисемичным диалогом. Плюралистическая свобода и всеобщая относительность ноосферы, не обещающие ничего прочного и постоянного, утверждают «постсовременники», предпочтительнее простой и понятной, но обманчивой правды ушедшей в прошлое «современности». Цивилизованное человечество за полвека приобрело более демократический характер именно потому, что стало мультикультурным и мультимедиальным. В нем господствует принцип равноправия всех дискурсов и, как следствие, всех возможных ценностей. Впрочем, разве может быть иначе, если ценности и значения не даны нам изначально, не пришли извне или «сверху», а были созданы (придуманы?) нами самими — грешными, постоянно ошибающимися и постоянно играющими в дискурсы людьми, с нашим несовершенным языком, который столько раз всех нас подводил и обманывал?

«А что мы вам говорили?» — могли теперь с облегчением сказать своим европейским коллегам американские гуманитарии, которым очень понравились идеи французских постструктуралистов. И были правы, так как Барт и Деррида, пользуясь близкими себе, европейскими терминами, подтвердили то, чему уже давно учили американскую молодежь в школах, колледжах и университетах. Ведь еще Джеймс, Пирс и Дьюи, аннибалы прагматизма, который, по авторитетному мнению многих историков идей, создал великую Америку, твердили, что человек наделяет смыслом разного рода предметы, процессы и субстанции в зависимости от своих текущих интересов³². Из этого вытекает, что герои фильма «Прощайте, голуби» жестоко ошибались, веря в человечность, любовь и доброту как в абсолюты, а следовательно, как в вечные и объективные проявления сущности насущного бытия, которое на самом деле существует, ибо ни за что не может так быть, что нам это только кажется...

Так или иначе, но в мире появилось великое Царство Пост: существует постмодернизм, посткоммунизм, постколониализм и даже — о, всемогущие боги! — п о с т и с т и н а . Жан-Франсуа Лиотар написал книгу «Состояние постсовременности» (1979), которую всеобщее мнение окрестило Библией нашего «постсовременного» времени. Мишель Фуко объявил наступление смерти независимого субъекта мысли и даже смерти человека, которого, как он считает, окончательно и бесповоротно задушили дискурсы. После победоносной битвы с чистым разумом Канта, телеологией духа Гегеля и другими «вредными» догмами эпохи Просвещения общепринятыми божествами были провозглашены вчерашние антибожества — фрагментарность, локальность и эфемерность. Жизнь и смерть, любовь и красоту, солнечное сияние, звездное небо можно в любой момент найти в поисковике Google или на соответствующих полках гипермаркетов, среди штабелей кукол Барби и бутылок кока-колы. Светлое завтра, о котором мечтали Гена и Таня, слилось с хмурым вчера и пестреньким сегодня в единую бесструктурную, мерцающую и ежесекундно меняющую свой облик магму. В ней никто не

тура, знак и игра в дискурсе гуманитарных наук // Французская семиотика: От структурализма к постструктурализму / Пер. с франц., сост., вступ. ст. Г. К. Косикова. М.: ИГ Прогресс. 2000. С. 407–420.

32. Подробнее об этом см.: Stuhr J. J. Pragmatism, Postmodernism and the Future of Philosophy. New York: Routledge, 2003; Markowski M. P. Pragmatyzm // Burzyńska A., Markowski M. P. Teorie literatury XX wieku. Podręcznik. Kraków: Znak, 2006. S. 477–488.

в состоянии разобраться, потому что все ориентиры оказались недолговечными и относительными. И хочется иногда с горечью на устах повторить слова Гоголя: «Скучно на этом свете, господа!».

А раз так — прощайте, безмятежно парящие в небе голуби! Прощай и ты, дорогой моему сердцу гуманизм!

Библиография

1. Бахтин М.М. Проблемы поэтики Достоевского. — Изд. 4-е. — М., Советская Россия, 1979. — 320 с.
2. Деррида Ж. Структура, знак и игра в дискурсе гуманитарных наук // Французская семиотика: От структурализма к постструктурализму / Пер. с франц., сост., вступ. ст. Г.К. Косикова. — М.: ИГ Прогресс. 2000. — С. 407–420.
3. Burzyńska A. Poststrukturalizm // Burzyńska A., Markowski M.P. Teorie literatury XX wieku. Podręcznik. Kraków: Znak, 2006. S. 305–357.
4. Ingarden R. O dziele literackim: Badania z pogranicza ontologii, teorii języka i filozofii literatury / Przekładu dokonała Maria Turowicz. — Warszawa: Państwowe Wydawnictwo Naukowe, 1960. — 489 s.
5. Markowski M.P. Pragmatyzm // Burzyńska A., Markowski M.P. Teorie literatury XX wieku. Podręcznik. — Kraków: Znak, 2006. — S. 477–488.
6. Sadowski J. «Krótki kurs historii WKP (b)» i problem narracji totalitarnej. — Slavia Orientalis. — 2017. — № 2. — S. 301–325.
7. Sadowski J. Między Pałacem Rad i Pałacem Kultury: Studium kultury totalitarnej. — Kraków: Libron, 2009. — 296 s.
8. Stuhr J.J. Pragmatism, Postmodernism and the Future of Philosophy. — New York: Routledge, 2003. — 211 p.

References

1. Bakhtin M.M. Problemy poëtiki Dostoevskogo. — Ed. 4. — M.: Sovetskaya Rossiya, 1979. — 320 s.
2. Derrida J. Struktura, znak i igra v diskurse gumanitarnykh nauk // Francuzskaya semiotika: Ot strukturalizma k poststrukturalizmu / Transl. from French G.K. Kosikov. — M.: IG Progress, 2000. — S. 407–420.
3. Burzyńska A. Poststrukturalizm // Burzyńska A., Markowski M.P. Teorie literatury XX wieku. Podręcznik. — Kraków: Znak, 2006. — S. 305–357.
4. Ingarden R. O dziele literackim: Badania z pogranicza ontologii, teorii języka i filozofii literatury / Przekładu dokonała Maria Turowicz. — Warszawa: Państwowe Wydawnictwo Naukowe, 1960. — 489 s.
5. Markowski M.P. Pragmatyzm // Burzyńska A., Markowski M.P. Teorie literatury XX wieku. Podręcznik. — Kraków: Znak, 2006. — S. 477–488.
6. Sadowski J. «Krótki kurs historii WKP (b)» i problem narracji totalitarnej. — Slavia Orientalis. — 2017. — № 2. — S. 301–325
7. Sadowski J. Między Pałacem Rad i Pałacem Kultury: Studium kultury totalitarnej. — Kraków, Libron, 2009. — S. 60–94.
8. Stuhr J.J. Pragmatism, Postmodernism and the Future of Philosophy. — New York: Routledge, 2003. — 211 p.