

*Владимир Гильманов*  
(Калининград)

## ЗВЕЗДНЫЙ ПЕРЕКРЕСТОК<sup>1</sup>

### 6. Симон Дах

«*Б*огословские лихорадки» XVII века точно отражают доминирование религиозной проблематики в сознании раннего Нового времени, что имеет прямое отношение и к творчеству Симона Даха. Правильное понимание его творчества возможно только при учете весьма характерных для поэзии барокко «синхронизации» и изоморфизма поэтического и религиозного чувств, в какой-то степени — весьма уникального явления, поскольку последующим эпохам свойственны иные «синхронизации» и изоморфизмы, что отражено, например, парадигмальным образом в немецкой поэтической традиции, прежде всего в топосе Фауста.



Борьба «хронотопа Жизни» и «хронотопа Смерти», о которой шла речь ранее, отражена в художественном и экзистенциальном хронотопе Даха. Это — континуум уникального «острова», где все мирозначимые проблемы сконцентрировались в пределах маленького Кнайпхофа, одним своим именем — от прусского «книпау» = «хлябь», «болото» — подчеркивающего всю шаткую бренность бытия. Этот «островной хронотоп» обладает, однако, грандиозной эмблематической силой, поскольку, находясь в стороне от катастрофических эпицентров европейской истории, он, с одной стороны, отмечен в XVII веке «счастьем» географической и художественной отстраненности, обес-

---

<sup>1</sup> Продолжение. Начало см.: Слово. ру: балтийский акцент. 2010. № 1–2.



печивающей возможность достаточно спокойного и объективного поэтического освоения мирового катастрофизма. С другой стороны, этот хронотоп отмечен особой выразительностью «провинциальной апокалиптики», которая при внимательном взгляде действует еще сильнее, чем «апокалипсические эпицентры». Этот «остров», населенный в большинстве своем бюргерами-«симплициссимусами», не участвующими в грандиозных перипетиях истории и не строящими всеобъемлющих «проектов бытия», оказывается на деле в дискурсе XVII века поразительной «моделью мира» со многими элементами будущей постистории и посткультуры. Читая стихи Даха, думаешь, что его поэтическая душа, став заложником Времени, уже «все знает», в том числе грядущие катастрофы, включая трагическую судьбу исторического Кёнигсберга. Эта судьба предстает как «менетекел»<sup>1</sup> скрытых актантов истории, в суть которых прозревают только пророки и поэты. На фоне драмы истории поэзия Даха довольно точно соответствует постистории с ее горьковато-игровой интонацией, смешанной со странным предзнанием каждой индивидуальной интуиции о том, что «что-то случилось», «что-то не так», но нужно все равно жить, мучаясь и радуясь, но, главное, оставаясь человеком. Дах — насквозь человечен, несмотря на пророческую дидактичность своей поэзии, достигающей накала почти отцовского наставления. Пророческую силу его поэзия получает в дискурсивном масштабе «свершившейся истории», в которой эмблематика «тыквы» переходит в эсхатологическую символику Откровения от Иоанна Богослова<sup>2</sup>.

И в этой связи, независимо от художественной метаидеи поэзии Даха, «случается» пророческая встреча между настоящим и будущим, между «ложным временем» апокалипсического зверя и истинным хронотопом, который все еще «проникает» в поэтическое чувство, сообщая ему горькую, жестокую правду о Времени с четырьмя всадниками Апокалипсиса во главе. Важно и то, как Дах сопротивляется «мудрости» этого Времени, не соглашаясь принять «успокоительное средство» из «аптеки Екклесиаста». Он не знает, «безумен или нет», но не хочет быть «рабом» этого Времени.

---

<sup>1</sup> Таинственная фраза, явившаяся Вальтасару и разгаданная пророком Даниилом: «"Мене" — исчислил Бог царство твое и положил конец ему. "Текел" — ты взвешен на весах и найден очень легким» (Дан. 5:26).

<sup>2</sup> См., напр.: «И увидел я другого зверя, выходящего из земли... Он действует со всею властью первого зверя и заставляет всю землю и живущих на ней поклоняться первому зверю... и творит великие знамения. <...> И дано ему было вложить дух в образ зверя, чтобы образ зверя и говорил и действовал...» (Откр. 13:11–17).



В известной элегии Даха «Плач об окончательном упадке и разрушении музыкальной тыквенной хижины и садика от 13 января 1641 года», как и во всем его творчестве, поражает пророческая перспектива, в которую он на фоне поэтической рефлексии при созерцании упадка «тыквенной хижины», буколического приюта кёнигсбергских поэтов, вводит не только пророка Иону и исторический опыт брэнности, начиная от павшего Вавилона и заканчивая трагедией Магдебурга, ставшего жертвой Тридцатилетней войны. В эту перспективу он включает также и Кёнигсберг, предвосхищая поэтическим образом его трагическую участь как города, ставшего, подобно всей Германии, «самому себе палачом»:

Каков закат великой Спарты дня? Каков ее удел?  
Где Фивы? Где Коринф? И Александра дел  
где след? Рассыпан Вавилон в своей гордыне в пыль,  
Смолело время все: где сказка, а где быть?  
И как высоко Карфаген не строил стены,  
меч Сципиона показал, что они брэнны.  
Великий Рим полмира стер с земли,  
Но гот и венд Рим сокрушить смогли.  
И разве я могу, мой Магдебург, тебя прижать забвенью?  
Где красота твоя? — В аду, в объятиях тленья.  
Я видел девственный твой лик: ты — дом Пречистой Девы —  
был создан для любви небес, а стал добычей скверны.  
Жених уж не придет, поруган лик невесты:  
Тебя назначил Бог стать страшным лобным местом,  
Когда огонь, в твою красу влюбленный,  
пожрал всю плоть твою, врагами разъяренный.  
Три всадника из тьмы тебя в тлен истоптали  
и твой бесплотный дух на небеса прогнали.  
Горой убитых тел нарушен Эльбы бег.  
Что стало с миром?! Где ты — человек?  
Как ты могла, Германия — уж плачь или не плачь —  
назначить ад себе самой, в котором ты — палач?!  
На дыбе собственной вся в муке изошлась,  
Безумью истребленья отдалась,  
И самый драгоценный дар — свободу —  
ты посвятила смерти, а не Богу [1, S. 59–60].

Из постмодернистского пост-времени хорошо видно, что пророческая идея элегии Даха придает его произведению не только значение поэтического прозрения в судьбу своего города, но и эсхатологический статус «поэтического сценария» мировой истории:



И кажется нам всем, что зверь войны утих,  
 Но он не в пепле городов лишь жив:  
 Как только в душах меч войны звенит,  
 Зверь тут как тут и все вокруг крушит.  
 Усвоим ли когда уроков горьких мудрость?  
 Нам Бог бы дал тогда всю милость и премудрость:  
 Все благо бытия от корня и до солнца  
 в достатке было б нам, от нас бы и потомству [1, S. 60–61].

Поразительна и чрезвычайно важна в смысловом отношении кода элегии, в которой поэт, с одной стороны, выражает веру в то, что поэзия справится с Временем, но, с другой — поэтически «кодирует» ее поражение в «риторической оговорке»: он сравнивает поэта с Орфеем! Однако Орфей не смог вывести свою возлюбленную Эвридику из мрака Аида, ему не хватило чуть-чуть...

Мой Альберт, верный друг, мы сделаем, что сможем!  
 Пусть короток наш век, но время мы стреножим!  
 Мы укротим коня, пусть рвется вон из кожи!  
 Наш дух его сильней и Муза наша тоже!

<...>

Гармоний стройных лад в сумбур разноголосья  
 вводи своим смычком и ничего не бойся:  
 Мидасы наших дней все Фебу козни строят,  
 Орфеи наших дней с ним дружбу хороводят [Ibid., S. 61].

В конце своего, безусловно, значительного произведения Дах остается верным главной идее элегии о «небесной гравитации» поэтического творчества, не подвластного ни Времени, ни Смерти. Примечательно, что «время» и «смерть» в последней «александрине» стоят рядом друг с другом:

И с ремеслом богов мой стих меня сравнивает:  
 Пусть смерть и время-зверь меня все прогоняют  
 из этой мастерской во мглу вселенской стужи,  
 Мой стих их победит и вечности он нужен [Ibid., S. 61].

Элегия Даха, без сомнения, вписывается в типологию лирического жанра «плача о времени», широко представленного во всех художественных эпохах. Представляется, однако, что в контексте пост-истории с ее «свершившимися пророчествами», особенно в контексте «кёнигсбергского хронотопа», клейменного предельной окончательностью, эта элегия близка к эпической высоте поэтического обобщения. На фоне исторической судьбы Кёнигсберга эмблематическая образность «тык-

венной хижины» в элегии имеет пророческую направленность, достигая эсхатологического предела эмблемы “*cucurbitatum Regiomontanum*”<sup>1</sup>. В этой связи можно понять известного ученого Альбрехта Шёне, который придал ей статус «модели» мира (см.: [2, S. 32]). В элегии Даха довольно распространенная в XVII веке метафорика сада приобретает высоту апокалипсической эмблематики: судьба маленького садика с его «тыквенной образностью» стала для Даха поводом для поэтического прозрения в судьбу не только родного города, но и всего мира. А. Шёне нашел аналогию между структурно-композиционной схемой погребального стиха и «Плачем об окончательном разрушении тыквенной хижины». Эту аналогию следует расширить: «Плач» изоморфен не только структуре всего творчества Даха, но и структурно-композиционной динамике всего «текста мира», который, «воспользовавшись» эпическим настроением поэта, «вскользнул» в идейно-смысловую структуру элегии, придав ей коннотативный статус «реквиема» по человеческой истории.

## 7. Кант и Гаман

Идейное напряжение «последней границы» в дискурсе «островного хронотопа» Кёнигсберга не ослабло и в последующие времена. В XVIII веке главными полюсами этого напряжения стали Гаман и Кант, оба — уроженцы Кёнигсберга и выпускники Альбертины, оба оказали судьбоносное, но диаметрально противоположное влияние на всю последующую культуру Германии. Гаман — «маг с Севера», как окрестили его современники и потомки, и Кант — «маленький маг», как называли невысокого роста философа кёнигсбержцы, несмотря на принципиальное различие, имеют нечто общее, что по праву можно назвать вершиной героического порыва всего Просвещения, а именно порыва к новому, «честному» «проекту мира». Это нечто можно определить следующим образом: Канта и Гамана объединяет особое понимание того, что Кант в предисловии к «Критике чистого разума» назвал «коперниканским поворотом» во всей мировой истории, несмотря на то, что это понимание у них совершенно различно и что каждый из них предлагает принципиально разные рецепты для радикального просвещения. У Канта оно базируется на субъектоцентрической основательности автономного принципа реальности в осознании почти непреодолимого разрыва между субъектом и объективной онтологией, однако в просветительской надежде на этого субъекта, который,

---

<sup>1</sup> Лат. *cucurbita* — тыква (в риторике барокко «тыква» — эмблема быстротечности и бренности), *Regiomons* — гора короля.



согласно Канту, обладает «способностью возвышенных желаний», то есть волей к новой, автономной, но при этом моральной онтологии. У Гамана это понимание основывается на исторической герменевтике с ее христоцентрическим принципом реальности. Гаман, вся система которого есть попытка концептуализации его опыта «встречи с Богом» (см. об этом: [3, с. 124–131]), убежден в неспособности автономной способности разума и исходит из необходимости диалектики «апофеоза»<sup>1</sup> и «антропоморфоза» в онтологическом взаимоотношении между Богом и человеком, заложенной в языковой компетенции человека (см. об этом: [4, с. 14–26]). Однако, несмотря на различие их герменевтик, Канта и Гамана объединяет подчеркнутое осознание «онтологического разрыва»: у Канта – между субъектом и объектом, ставшим «вещью в себе»; у Гамана – между Богом и человеком по вине человека, ибо Бог не хочет этого «разрыва», поскольку «Бог есть любовь»<sup>2</sup> и поэтому все время близко. «Каждый феномен природной и гражданской жизни, каждое явление видимого мира есть ни что иное, как стена, за которой Он стоит, окно, в которое Он заглядывает, решетка, сквозь которую Он смотрит»<sup>3</sup>. Трагизм «гамановского логоса» отражает трагедию христианского принципа реальности в истории. Впрочем, в условиях «просвещенного» времени Гаман осознавал всю обреченность своей попытки радикального богоцентрического просвещения, называя себя со свойственной ему иронией «дон Кихотом» Христа.

Если Гаман фактически забыт, не «дочитан», не допонят в своей попытке новой герменевтики, то Кант вошел в историю как один из творцов философии Надежды в принципе реальности Нового времени. Если даже не многие любили метафизические тонкости его философии, то почти все в Кёнигсберге любили самого Канта, благодаря которому город долгие годы носил гордое имя «столицы чистого разума», что связано также с названием основополагающего трактата Канта «Критика чистого разума». Именно в нем «маленький маг» проводит «большую чистку» всей предшествующей философии, заново ставя человека перед фундаментальными вопросами бытия: «1. Что я могу знать? 2. Что я должен делать? 3. На что я могу надеяться?» Отвечая на второй вопрос, Кант обращается к человеку с поразительно простой и одновременно великой формулой праведного отношения к себе и к миру – формулой, которая, по его убеждению, является спа-

<sup>1</sup> Апофеоз – от греч. apotheosis «обожествление».

<sup>2</sup> См.: «Кто не любит, тот не познал Бога, потому что Бог есть любовь. Любовь Божия к нам открылась в том, что Бог послал в мир Единородного Сына Своего, чтобы мы получили жизнь через Него» (1 Ин. 4:8–10), «Бог есть любовь, и пребывающий в любви пребывает в Боге, и Бог в нем» (1 Ин. 4:16).

<sup>3</sup> Письмо Гамана к И. Г. Линднеру от 22 июня 1759 года [5, S. 352].



сительной как для самого индивидуума, так и для всех остальных: *Поступай так, чтобы максима твоей воли в каждое мгновение могла служить в качестве принципа всеобщего законодательства.* Иными словами: поступай так, чтобы воля в основе твоего поступка могла стать всеобщим законом мира; или поступай так, как бы ты хотел, чтобы другие поступали по отношению к тебе. *То есть, если не хочешь, чтобы ложь была всеобщим законом жизни, начинай с себя: не лги! Если не хочешь, чтобы кража была нормой общества, не кради!* и т.д. Отражая главную идею Просвещения, Кант основывает свою философию на безусловной убежденности в моральной значимости мира, в необходимости нравственного основания любой формы бытия. Это убеждение он вкладывает в необходимую практику политического действия, цель которого состоит прежде всего в создании условий, исключающих войну и ведущих к «вечному миру» в рамках союзного объединения государств, в котором политика и мораль соответствуют друг другу. Это — главная идея его трактата «К вечному миру», ставшая своеобразной путеводной звездой для объединяющейся Европы. *Если человечество не справится с задачей построения «вечного мира», предупреждает Кант, то ему суждено упокоиться в «вечном мире» всемирного кладбища.*

Это — поразительный трактат-предупреждение, особенно сильно действующий в контрасте с исторической реальностью: в колыбели грандиозной идеи всеобщего мира, как и во всей Германии, вырос национал-социалистический монстр Третьего рейха, сделав «столицу чистого разума и вечного мира» заложником и жертвой войны.

## 8. «Сарматские проекты» И. Бобровского

Уже на этом фоне Кёнигсберг предстает как совершенно особый «знак» мировой истории — религиозно-духовный, историко-философский, художественный и политологический, и в этой связи уже давно следует поразмышлять о различных знаковых номинациях этого культурно-цивилизационного феномена: «Кёнигсберг-миф», «Кёнигсберг-символ», «Кёнигсберг-эмблема», «Кёнигсбергский текст», или дискурс, обладающий особой пророческой уникальностью, узнаваемой отчасти в судьбе взорванного Кёнигсбергского замка, у чьих стен «один», который «мал ростом» [6, с. 126], из новеллы «Пророк» Иоганесса Бобровского изрекает свои пророческие предостережения, никем не услышанные, кроме, может быть, поэтов. Этот текст имеет особую эсхатологическую специфику: он клеймен навязчивой апокалиптической окончечностью. Он стал безусловным символом репетиции или уже начавшейся реальности апокалипсиса, хотя узнавание этой символики требует особого герменевтического напряжения ума



и сердца, вряд ли возможного в постсовременном мире, пораженном вирусом «скорбного бесчувствия» и интеллектуального коллапса. Однако в семиотическом плане, безусловно, внятной представляется трагическая эмблематика старого Кёнигсберга, сгнувшего в передрыгах истории и демонстрирующего всей своей судьбой какую-то почти завораживающую танатологическую эстетику и практику всей мировой, в особенности военно-политической, драматургии. И это, прежде всего, по причине того, что в новейшей истории едва ли найдутся города, которые бы с такой предустановленной последовательностью чуть ли не мистического фатума с его упорствующим порывом к смерти не испытали бы все виды новых «египетских казней», в которых так остро и внятно проявился провал известных «региональных проектов»: от государства Тевтонского ордена западноевропейского средневекового христианства и до тоталитарно-биологического безумия немецкого национал-социализма в 30 – 40-е годы прошлого столетия.

Эта особая эсхатологическая знаковость кёнигсбергского текста представлена в маленькой новелле И. Бобровского «Пророк»<sup>1</sup>, которая в силу своей поразительной идейно-художественной сгущенности, обусловленной, кроме всего, и своей жанровой спецификой, без всякого сомнения, представляет собой гениальный образец «эстетической сингулярности», то есть такого состояния художественно означиваемого объекта, в котором диалектически спрессованы его «чтойность» и победившее «Ничто». Эта новелла занимает особое место в последнем четырехлетнем периоде жизни «ГДРского Пастернака» (как называли Бобровского его современники), отмеченном удивительным творческим подъемом, своеобразной поэтической лихорадкой, итогом которой стало появление большинства его наиболее значительных произведений. Точно известно (это отмечено рукой самого автора), что новелла была закончена 10 января 1965 года, то есть за восемь месяцев до его внезапной, досадной смерти 2 сентября 1965 года после неудачной операции аппендицита в больнице берлинского района Купеник. Это небольшое произведение Бобровского предназначалось для антоло-

---

<sup>1</sup> Иоганнес Бобровский родился 9 апреля 1917 года в Тильзите. Гимназию заканчивал в Кёнигсберге. После переезда семьи в Берлин в 1938 году изучал искусствоведение в университете им. Гумбольдта. Еще до войны сблизился с движением христианского сопротивления фашизму. Был призван в вермахт и отправлен на Восточный фронт, где в конце войны попал в плен. С 1945 по 1949 годы работал шахтером в Донбассе. По возвращении из плена жил и работал в ГДР. Был редактором в берлинском издательстве «Унион ферлаг», в котором вышли его поэтические и прозаические произведения. За свое творчество удостоен многих именитых европейских премий. Умер в 1965 году после неудачно проведенной операции.

гии его рассказов, которая готовилась к изданию его другом и издателем Клаусом Вагенбахом. За три месяца до появления новеллы Бобровский в октябре 1964 года признался в письме к другу Манфреду П. Хайну: «Мне кажется, что все бывшее до сих пор — это только преддверие: *собственно значимое*<sup>1</sup> (das Eigentliche), что я должен сказать, лишь только на подходе»<sup>2</sup>.

Само понятие «собственно значимое» сознательно или бессознательно отражает духовно-понятийную укорененность Бобровского в религиозно-философской традиции европейского экзистенциализма, основанной на приоритете глубокого, индивидуально значимого переживания при постижении действительного мира. В важном именно для него дискурсе этой традиции, включающей экзистенциальный христоцентризм немецкого барокко XVII века, особое христианство И.Г. Гамана и последующее развитие вплоть до М. Хайдеггера, понятие «собственно значимое» отражает (прежде всего в терминосфере Хайдеггера) парадигмальное стремление к освобождению от анонимного “map” истории, то есть от «не-собственного», от не-сущего, от ложной онтологии. В русле этой традиции для Бобровского особое значение имел «маг с Севера», кёнигсбергский мыслитель XVIII века, современник и приятель Канта И.Г. Гаман, бывший его «прародителем и наставником»<sup>3</sup>. В отличие от Канта, однако, Гаман развивает не философию разума, а совершенно своеобразную «теологию чувства», не имеющую, однако, ничего общего с прославлением иррациональных, анонимных чувственно-страстных состояний, которые в христианской традиции узнаются как силы греховности. «Чувственно-страстное отношение» в понимании Гамана — это высшая степень экзистенциально-личного, интимного отношения человека к Богу, природе, истории, Священному Писанию, другому человеку. В его основе — тайна Любви, которой человек, являющийся образом и подобием, владеет как совместным с Богом даром. Чудо в том, что при всей огромной субстанциальной разности между Богом и человеком, они могут свободно любить. И именно в Любви Бог, согласно Гаману, нисходит к человеку в слове природы, истории и Писания. Бог обращается к человеку в Библии, но также и в каждом явлении действительного мира, в исторических событиях, в текстах литературы и философии, в самой природе. И поэтому, считает Гаман, «мы все способны стать

---

<sup>1</sup> Курсив наш. — В. Г.

<sup>2</sup> Цитируется в переводе автора по изданию [7].

<sup>3</sup> В этом плане Бобровский солидарен с оценкой Гёте в отношении Гамана, данной им в «Итальянском путешествии»: «Хорошо, если у народа есть такой прародитель и наставник; для немцев подобным законоучителем со временем станет Гаман» [8, с. 94].



пророками. Все явления природы суть сны, лики, загадки, имеющие свое значение, свой тайный смысл. Книги природы и истории суть нечто иное, как шифры, сокрытые знаки, для которых необходим ключ, излагаемый Священным Писанием и являющийся целью его вдохновенного воздействия» [9, S. 308]. Таким ключом, таким эпицентром в герменевтике Гамана является Христос как предельное Откровение Бога в живом Логосе, в Слове: «И Слово стало плотию и обитало с нами, полное благодати и истины» (Ин. 1:14). Под влиянием Гамана Бобровский развивает его идею пророческой миссии подлинной поэзии и пытается реализовать ее в своей художественной практике.

В русле этой традиции с ее надеждой на особую «теологию чувств», столь значимой для Бобровского, — датский экзистенциалист С. Кьеркегор с его идеей «прыжка к Богу», благодаря катапульте эстетического или морально-этического переживания, и знаменитый теолог Карл Барт с его диалектической теологией, идеи которой вошли в круг религиозной семьи Бобровских еще в 30-е годы прошлого столетия через посредничество теолога Ганса Иоахима Иванды, имевшего академическое образование. Эсхатологические идеи этой традиции нашли свое отражение и в новелле Бобровского, однако в характерном для него синкретизме христианского экзистенциализма и развиваемого им мифа «сарматского Востока». В творчестве Бобровского «сарматский топос» представляет собой тематическую доминанту и главный повод для преображающего воспоминания о «потерянном времени» и для «сотериологического проекта» истории, что намечено уже в его первом поэтическом сборнике «Время сарматов» (1961), принесшем поэту всеевропейскую известность. Сарматией античные авторы называли край между Вислой и Неманом, основу населения которого до времен завоевания Тевтонским орденом составляли языческие пруссы. Но в творчестве Бобровского Сарматия предстает не как географическое пространство, но прежде всего как «место истории», а точнее как «локус» сгущенной исторической вины народов по отношению к друг другу, начиная от насильственной колонизации немецкими рыцарями Пруссии, Эстонии, Лифляндии и Курляндии в средневековые времена и заканчивая массовыми убийствами евреев и славян в годы Второй мировой войны и последовавшим затем изгнанием гражданского немецкого населения из Пруссии. «Сарматский топос» предстает у Бобровского как топос общей вины и общей судьбы, но одновременно и как «топос надежды» на очищающую и преображающую память.

Именно на этом фоне складывается экзистенциальная философия Бобровского, в эпицентре которой находится идея диалогичности. «Собственно сущая экзистенция», то есть глубоко индивидуальное существование, основанное на чувственном переживании истинности или ложности действительных положений дел, всегда имеет диалогиче-



скую природу. Пребывающий в этой экзистенции человек чувствует себя вольным или невольным участником сущностно значимого диалога, в котором он на разных уровнях духовно-чувственной рецептивности воспринимает направленное к нему обращение — Бога, Истории, Культуры, Другого... Бобровский чувствует себя «аккузативом», то есть «винительным», но одновременно и «вокативом», то есть «звательным» актантом, включенным в пропозицию драматического диалога с хронотопом, пространством-временем, исчезнувшей с карты и исчезающей в исторической памяти Сарматии, «Земли теней и рек», как называется второй его поэтический сборник. Собственно, поэт оказывается под «винительным» и «вокативным» воздействием «топоса исчезновения», что в какой-то степени роднит его с Владимиром Набоковым с его «потерянным раем» детства и России или с Исааком Бабелем с его грустной симпатией по отношению к исчезающему жизненному укладу и истребляемому еврейскому населению в предреволюционной и революционной Малороссии. Кстати, помимо Роберта Вальзера и Германа Зудерманна именно Бабель был одним из истоков уникального стиля прозаических произведений Бобровского. «Сарматской диалогичностью» проникнуто все творчество Бобровского, которое в целом представляет собой в конечном счете уникальную художественную попытку ответа и ответственности: на этом диалоге основываются все его поэтические проекты — «проект Памяти», «проект Надежды», «проект Пророчества». «Сарматский топос» является у него топосом инициации «антропологического сценария» Памяти как воспоминания не только о прошлом, но и о будущем, что одновременно связано у Бобровского с миссией пророческого предостережения и со «сценарием Надежды». Именно Надежды, и это несмотря на его почти лютеровскую серьезность при постановке вопроса о том, возможен ли вообще диалог между человеком и историей, несмотря на его «пограничное сомнение», выраженное, например, в парадигмально значимом стихотворении «Отречение» с его основной идеей:

Новое никогда не начиналось.

Или в стихотворении «Могила Зильхера»:

...в молчанье без имен и без памяти.  
Лишь тень от рук повисших и сомкнутых,  
речей ушедших отзвук. Больше  
нет ни вопросов здесь, ни ответов [6, с. 64].

Или в стихотворении «Каунас 1941»:

И так мы шли все дальше, слепых сердец орда... [10, S. 61].



Но Бобровский все же остается поэтом Надежды, и это — поистине «парадоксальная надежда»<sup>1</sup>, которая не имеет рационального оправдания в его художественном дискурсе, поскольку не только в христианской рациональности, но и в целом в последовательной логике культурного *ratio* отражено сознание того, что уже «вышел последний срок — для всех» [6, с. 129].

Именно так начинается последний абзац новеллы «Пророк», и это начало имеет навязчивую интертекстуальную связь с «Откровением от Иоанна Богослова»: «И Ангел... поднял руку свою к небу и клялся... что времени уже не будет» (Откр. 10:5–7). Новелла Бобровского проникнута почти апокалипсической безнадежностью, поскольку, несмотря на обозначение «коричневых» как конкретной инкарнации совершенной силы зла, в ней отсутствует указание на противостоящие ей силы добра. Все противовесы, сопротивляющиеся тотальному превосходству совершенной организации зла, — пророчествующий литовец, уличный флейтист Прейсс, пьянчуга из анекдота, настоятель собора — лишены какой-либо праксиологической эффективности, что подчеркнуто поистине апокалиптической иронией, которая доминирует в авторской стилистике в отношении заглавных «агентов добра». Однако главный признак авторской безнадежности в новелле выражен в интертекстуальной доминанте «вечного возвращения» в герметическую закрытость обреченного на смерть города, который маркирован всеми типологическими маркерами «места проклятия» — Вавилона, Рима: этот город, «как и Рим, стоит на семи холмах» [6, с. 124]; этот город, как Вавилон Вальтасара, не различает огненного «менетекла», начертанного на его стенах. Причем это «возвращение» — всегда без последствий — герменевтических, практических, просветительских, преображающе-мистических и т.п. — по причине того, что «история... ныне сохраняется больше для красоты» [Там же, с. 125], чем для преображающего восприятия пророческого предостережения «тихого литовца», благодаря которому можно было бы улучшить мир. Это «возвращение» — вечное вращение в замкнутом пространстве плотной герметичности настоящего, в пространстве вечного безвременья предустановленного ада, из которого нет выхода ни в прошлое, ни в будущее, а есть только невыносимо удушливое «опространственное» настоящее, что подчеркнуто доминированием формы настоящего времени в тексте. Время новеллы — функция от абсолютно закрытого пространства, точнее это — ложное время, ставшее ложным пространством, время, опредметившееся в архитектонику обреченности. В этом пространстве, замкнутом в самом себе, нарастает энтропия ду-

---

<sup>1</sup> Об этом пишет Сабина Эггер в своей статье о лирике Бобровского [11].



ховной безысходности, что подчеркнуто глухотой и слепотой гордого самим собой города, не способного услышать пророческое предостережение литовского Даниила: «Блюдите заповеди Божьи». Гордыня этого уже приговоренного к гибели города имеет все атрибуты цивилизационной академической самоуверенности и самоуспокоенности: он «гордится своим университетом, академией художеств и процветающими научными обществами, в том числе даже обществом любителей древности» [6, с. 124]. И что на этом респектабельном фоне «тихий литовец» с его «умственной неполноценностью», или уличный флейтист, грозящий «коричневой колонне» «своей флейтой», или «воскресный богомол-пьянчуга» с его пьяно-святым приговором «Моего Иисуса не выдам!», или настоятель собора, до которого тоже доберутся?..

Эта самоубийственная гордыня, поддержанная архитектурной монументальностью и академической серьезностью, столь же неизменна, как «вечное настоящее» города на семи холмах, отчужденного от «времени жизни», суть которого в синергичном движении от истинных «архе» = начал к истинным «телосам» = целям. В этом городе время утрачено, что подчеркнуто фактическим отсутствием «временной лексики» и абсолютным преобладанием «пространственных знаков», отражающих тотальное господство предметной материальности. Но апокалиптический парадокс новеллы заключен в том, что читатель хорошо знает: все, что в тексте предстает как предметно величественное — и многочисленные церкви, и бастионы, валы, форты, и «замок с восьмигранной угловой башней», и бронзовый кайзер на каменном постаменте — вся эта чрезмерность цивилизационной материи с ее благообразностью «к удовольствию горожан» лишена бытийной устойчивости и уже почти полностью разрушена. Все это оказалось не «архитектурой жизни», а привлекательной в своей эстетической оптике, но обреченной на гибель свалкой разбожествленной, обездушенной, бессмысленной материи, что мистическим образом подтвердил неизвестный солдат или переселенец, написавший после штурма над могилой Канта: «Теперь ты познал, что мир материален». Поэтому вся подробно описываемая топография города, хорошо знакомая Бобровскому, жившему в нем с 1928 по 1938 год, предстает как топография уже свершившейся смерти, что подчеркнуто библейскими и историческими аллюзиями — Рим, Вавилон — и возвращает в типологию известного противостояния — пророк и город как сгущенная определенность павшего принципа реальности. «Тихий пророк-литовец» повторяет свое предостережение, стоя у бронзового памятника кайзеру Вильгельму, подобно пророку Даниилу перед Вальтасаром. Художественное означивание пространства города в новелле Бобров-



ский осуществляет в дискурсивном ключе основополагающей для его картины мира оппозиции «бытийствующее Ничто» и «не-бытийствующее Все». Иллюзорное бытийствование оптически могучего города, чья типологическая судьба уже предрешена, находится в обостренном противоречии с оптическим «почти-отсутствием» маленького пророка. «Вечное возвращение» типологического конфликта «пророк — мир» подчеркнуто отсутствием имени как у пророка, так и у города. Кёнигсберг ни разу не назван, хотя филигранная точность представленной в новелле топографии не вызывает сомнения о том, что это он. Отсутствие имени идейно значимо, поскольку оно всегда референтно соотносено с обозначаемым объектом: имя отсутствует, потому что нет города, несмотря на его кажущееся сверхизбыточное материальное присутствие. Город видится Бобровскому как «вечный город» «вечно-го возвращения» смерти...

## 9. Остров надежды

Один из важнейших интертекстов в художественной структуре новеллы Бобровского — диалог с Кантом, который легко узнается через текстовую аллюзию на знаменитое примечание философа о Кёнигсберге в его сочинении «Антропология с прагматической точки зрения»: «Большой город, центр государства, в котором находятся правительственные учреждения и университет (для научной деятельности), город, связанный с морской торговлей и расположенный на реке, что содействует общению с внутренними областями страны, а также со странами, где говорят на других языках и господствуют иные нравы, — такой город, как, например, *Кёнигсберг* на Прегеле, можно считать подходящим местом для расширения знания о людях и о мире...» [12, с. 139]. Бобровский относится к Канту скептически уже по причине того, что в его проекте «сарматского просвещения» более значим антипод Канта — Гаман.

Но все же именно Кант с его надеждой на человеческую способность возвышенных желаний, укорененную в факте, казалось бы, ничем не обусловленной воли к моральному поступку, предстает как реалистическая перспектива для регионального логоса. Философия надежды Канта узнается как честная надежда на фоне его «коперниканского поворота», открывшего непреодолимость «онтологической дистанции» между субъектом и объектом и в этой связи новую субъектоцентрическую онтологию, судьба которой полностью зависит от человека. Даже выживание этой онтологии зависит от вопроса, возможна ли свобода, то есть от того, способен ли человек к практической реализации свободной причинности морального закона? Если «да», то путь



ведет к «свободному союзу народов» и «вечному миру»; если «нет», то — к «вечному миру на церковном погосте человеческого рода». Следует подчеркнуть, что сама история подтверждает правильность кантовского прозрения в реальность «онтологического разрыва», о чем свидетельствует также философия и литература постмодернизма. Трагизм «кантовского логоса» прежде всего в том, что Кант — «Коперник философии» — изменил мир в направлении «чистого разума», но не смог добиться главного — изменить его в направлении «практического разума».

Этот «дефицит Канта», или дефицит добра, стал безусловным поводом для одного из самых драматичных писателей калининградской литературы Юрия Иванова назвать свой последний роман — роман судьбы — «Танцы в крематории» [13] и посвятить его литературно-художественному осмыслению опыта ада Кёнигсберга в первые послевоенные месяцы. Само название — это апокалипсическая метафора, но не только для города, сожженного бомбежками (прежде всего, ковровыми бомбежками англо-американской авиации в конце августа 1944-го) и штурмом весны 1945-го, и для его полуживых теней (детей и стариков поверженного в прах Кёнигсберга), но и для всего человечества. Художественный гений Иванова не ошибся в его диагнозе Кёнигсберга, трансформирующегося в Калининград, поскольку в своем опыте страдания тех, кто стал заложником войны и всеобщего безумия, порождающего войны, он прозрел хрупкую грань между виновниками и жертвами, когда различие почти не различаемо. И это при том, что Юрий Иванов, родившийся в Ленинграде в 1928 году, вступил в полуразрушенный Кёнигсберг в апреле 1945-го как трубач в составе похоронной команды одного из подразделений Красной Армии и был одним из тех, кто разрушал, разбивал, крушил, потому что все немецкое казалось фашистским после трех лет блокады Ленинграда и после тысяч и тысяч погребенных им в неисчислимых братских могилах солдат и офицеров Красной Армии. Но какой-то великий гений русской духовности в нем сумел разглядеть, различить и, в конце концов, понять всю трагичность человеческой истории, сведенной Ивановым к общему метафорическому знаменателю «танцев в крематории». И в этом «крематории» человеческой истории уже не спасает то, на что так рассчитывали все отчаянные ренессансы мировой драмы, — любовь. В романе Иванова русско-немецкими Ромео и Джульеттой оказываются героический капитан-танкист Николай Белов, подбивший в своем последнем бою семь «тигров» и потерявший левую ногу, и простая немецкая девушка Виктория, «робкая душа» завоеванного Кёнигсберга. Но любовь не спасает и не примиряет враждебные миры: Викторию в процессе массовой депортации немцев высылают в Германию, Николай — «два ордена Отечественной войны, три Красного Знамени и еще большущий редкий орден Александра Невского,



да и медали» [13, с. 135] — лишен воинского звания и боевых наград за «любовь к представительнице вражеского населения». А потом «холодно, спокойно со мной попрощался. Отправился к себе домой и застрелился. Из пистолета. Вот сюда, посреди бровей...» [Там же, с. 378]. Это — предпоследние слова автора в последней главе под названием «Прощание навсегда».

И в этом прощании ясно узнается и еще что-то, по-настоящему христианское и доброе, что-то, что повторилось с еще более ясной отчетливостью в фотографической исповеди калининградского фотографа Дмитрия Вышемирского под названием «Кёнигсберг, прости» [14]. «Станный город. Странствующий. Неприкаянный. <...> Город, притаившийся в истории и в мыслях своих жителей. Кто Ты? Кёнигсберг? Калининград? Не знаю. Но я знаю, что Ты — мой город. Я люблю Тебя уже больше сорока лет — столько, сколько помню себя» [Там же, с. 236].

В этой исповеди чистых сердец узнается то, что ближе всего к сокровенной сути «русской идеи», сформулированной, например, в знаменитой речи Ф.М. Достоевского на пушкинском празднике в Доме русской словесности в Москве в 1880 году: «Так точно и русский народ не из одного только утилитаризма принял реформу Петра, но, несомненно, уже ощутив своим предчувствием почти тотчас же некоторую дальнейшую, несравненно более высокую цель. Ведь мы разом устремились тогда к самому жизненному воссоединению, с полной любовью приняли в душу нашу гении чужих наций» [15, с. 457]. Русское «прости» Иванова и Вышемирского получает в контексте этого духовного завещания великого писателя общечеловеческое звучание, ставя перед народами задачу поиска единого духовного интеграла, который понимается Достоевским как творческий синтез и взаимопроникновение на основе евангельского закона жизни. И в этой связи в «островной идее» Кёнигсберга-Калининграда обнаруживается мощный фактор исконной духовной пассионарности русского народа: «...Стать настоящим русским и будет именно значить: стремиться внести примирение в европейские противоречия уже окончательно, указать исход европейской тоске в своей русской душе, всечеловеческой и всеобъединяющей, вместить в нее с братской любовью всех наших братьев, а в конце концов, может быть, и изречь окончательное слово великой, общей гармонии, братского окончательного согласия всех племен по Христову евангельскому закону!» [Там же, с. 458]

В этом «прости» узнается, с одной стороны, евангельское слово Христа: «Вы слышали, что сказано: "люби ближнего твоего и ненавидь врага твоего". А Я говорю вам: любите врагов ваших, благославляйте проклинаящих вас, благотворите ненавидящим вас и молитесь за обижающих вас и гонящих вас...» (Мтф. 5:43). С другой — кантовское

убеждение в том, что «истинная политика не может сделать шага, не присягнув заранее морали, и хотя политика сама по себе — трудное искусство, однако соединение ее с моралью вовсе не искусство, так как мораль разрубает узел, который политика не в состоянии распутать до тех пор, пока они спорят друг с другом» [12, с. 49].

Поэтому, несмотря на «ад истории», отказавшейся от закона Любви Христа и от «морального закона» Канта, несмотря на постмодернистскую усталость в поисках «формулы жизни» для человечества, у него все еще остается время для создания новой онтологии Надежды.

И само провидение уготовило Калининграду миссию быть «заложником» этой онтологии, а именно — онтологии морального принципа, необходимость которой для выживания человечества доказывал Кант, назначив моральный закон мостом не только к вечному миру, но и к Богу. Само имя Канта — Иммануил — означает в древнееврейском языке «Бог с нами». И вряд ли стоит русскому Православию испытывать духовную аллергию в отношении философа, не постигнувшего идею единсущности Христа и Бога, Сына и Отца, в чем упрекал Канта и его кёнигсбергский антипод Гаман. Кант, несмотря на дуалистическое «эпохе»<sup>1</sup> эпохи Просвещения, не отрекается от того, что и богоцентрическое сознание признает сущностно необходимым, — от «категорического императива» совести. Собственно, для такого сложного региона, как Калининград, единственным региональным проектом должен стать «проект Иммануил», призванный «открыть окно» в «онтологию совести», основой которой является гражданское общество с приоритетами долга, ответственности, терпимости, образования.

Вольно или невольно большинство политиков, историков да и простых людей понимают, что Калининград занимает особое место в «сценариях будущего», особенно в «сценарии Надежды», поскольку он является своеобразным перекрестком, на котором сходятся дороги многих стран, ведущие в будущее. Но это не только геополитический или «технологический» перекресток России и ЕС. В большей мере это — духовно-нравственный перекресток, своеобразная духовно-политическая сверхзадача. В этом смысле Калининград мог бы стать поистине *звездным перекрестком* со своей особой «технологией Надежды», о которой мечтали и мечтают многие в нашем мире, стать центром нового

---

<sup>1</sup> Эпохе (от греч. *εποχή* — остановка, прекращение) — в феноменологии Гуссерля выступает как средство, с помощью которого предмет или положение вещей путем феноменологической редукции выключается из обычных эмпирических связей. В результате предмет входит как идея-сущность в сферу «чистого сознания», благодаря чему сознанию открывается его «смысл».



Просвещения, в развитии которого узнается и особая миссия Балтийского федерального университета имени Иммануила Канта. За последние годы этот университет стал мощным научным и образовательным центром, призванным к тому, чтобы в «точке бифуркации»<sup>1</sup> современной цивилизации содействовать жизненно необходимой реабилитации «практического разума» Канта с целью установления в мире единственной диктатуры, способной противостоять расчеловечиванию человека и создать условия для общепланетарной интерсубъективности — диктатуры Совести.

### Список литературы

1. *Simon Dach und der Königsberger Dichterkreis*. Stuttgart, 1986.
2. *Schöne A. Das Zeitalter des Barock. Texte und Zeugnisse*. München, 1963.
3. *Гильманов В. Герменевтика «образа» И.Г. Гамана и Просвещение*. Калининград, 2003.
4. *Гильманов В. «Крестовые походы» И. Г. Гамана против Просвещения // Вестник МГУ. Сер. 7. Философия. 2005. №3. С. 14–26.*
5. *Hamann J. G. Briefwechsel: in 7 Bde. Wiesbaden; Frankfurt a/M, 1955–1979. Bd. 1.*
6. *Бобровский Иоганнес. Избранное*. М., 1971.
7. *Völker K. Nachwort zu „Mäusefest“ J. Bobrowski's*. Berlin, 1995.
8. *Гёте И. В. Собр. соч.: в 10 т. М., 1980. Т. 9.*
9. *Hamann J. G. Sämtliche Werke: 6 Bde. Wien, 1949–1957. Bd. 1.*
10. *Bobrowski J. Gesammelte Werke: in 6 Bde. Stuttgart; Berlin, 1987. Bd. 1.*
11. *Egger S. „Eine Schattenfabel von den Verschuldungen“*. Deutsch-osteuropäische Geschichte in der Lyrik Johannes Bobrowskis. URL: <http://www.johannes-bobrowski-gesellschaft.de/jb/colloquium.html> (дата обращения: 10.05.2008).
12. *Кант И. Собр. соч.: в 8 т. М., 1994. Т. 7.*
13. *Иванов Ю. Танцы в крематории. Десять эпизодов кёнигсбергской жизни*. Калининград, 2006.
14. *Вышемирский Д. Кёнигсберг, прости*. Б. м., 2007.
15. *Достоевский Ф. М. Собр. соч.: в 10 т. М., 1958. Т. 10.*

---

<sup>1</sup> Бифуркация (от лат. bifurcus — раздвоенный) — разветвление в траектории движения системы в определенной точке.