

КОНТИНЕНТ

2011

КОНТИНЕНТ
КАНТЫНЕНТ

KONTINENS
KONTINENTAS

KONTYNET
KONTINENTS

CONTINENT
MANDER

KONTINENT
KONTINENT

№150

ИЗБРАННОЕ 1992-2011



ТОМ ЧЕТВЕРТЫЙ



КОНТИНЕНТ

*Литературный, публицистический
и религиозный журнал*

Выходит 4 раза в год

150

**2011, № 4
октябрь — декабрь**

ПАРИЖ • МОСКВА

КОНТИНЕНТ — CONTINENT

*Журнал основан в 1974 году в Париже
писателем Владимиром МАКСИМОВЫМ*

Журнал зарегистрирован в Комитете Российской Федерации по печати.
Свидетельство о регистрации № 014255

Учредитель — И. И. Виноградов

Издатель:

**АВТОНОМНАЯ НЕКОММЕРЧЕСКАЯ ОРГАНИЗАЦИЯ
«НЕЗАВИСИМАЯ РЕДАКЦИЯ ЖУРНАЛА “КОНТИНЕНТ”»**

E-mail: idugina@mail.ru

Телефон редакции:
+7-903-789-95-08

Internet: www.magazines.russ.ru/continent/

При перепечатке наших материалов ссылка на «Континент»
обязательна

Авторы несут ответственность за достоверность
приводимых ими фактов и цитат

© АНО «Независимая редакция журнала “Континент”»
© Название журнала «Континент» — В. Е. Максимов

Главный редактор

Игорь ВИНОГРАДОВ

Редакционная коллегия:

Марина АДАМОВИЧ

Юрий АФАНАСЬЕВ

Александр БЛОК

Галина ВЕЛИКОВСКАЯ

Галина ВИШНЕВСКАЯ

Алла ДЕМИДОВА

Ион ДРУЦЭ

Ирина ДУГИНА

Евгений ЕРМОЛИН

Николай ЗЛОБИН

Андрей ЗУБОВ

Вячеслав ИВАНОВ

Андрей ИЛЛАРИОНОВ

Фазиль ИСКАНДЕР

Роберт КОНКВЕСТ

Наум КОРЖАВИН

Эдуард КУЗНЕЦОВ

Александр КЫРЛЕЖЕВ

Николаус ЛОБКОВИЦ

Эдуард ЛОЗАНСКИЙ

Адам МИХНИК

Эрнст НЕИЗВЕСТНЫЙ

Жорж НИВА

Амос ОЗ

Мишель ОКУТЮРЬЕ

Ярослав ПЕЛЕНСКИЙ

Валерий СОЙФЕР

Сергей ЮРСКИЙ

Представители «Континента»

АВСТРИЯ

Елена ВОРОНЦОВА
Buchengasse 133/2/32
1100, WIEN, OSTERREICH
☎/fax 0043-1-607-30-23

БОЛГАРИЯ

Наталья ЕРМЕНКОВА
«Интербалканика»,
ул. Карнеги, 11
100 СОФИЯ, БОЛГАРИЯ
☎/fax (359-2) 919-87, 963-42-49

ГЕРМАНИЯ

Лев УКЕЛЬСОН
Wertachstraße 11,
86153 AUGSBURG, BRD
☎/fax (821) 41-77-08

ИЗРАИЛЬ

Юлия ЭЙДЕЛЬМАН
Hashaftim 22
64365 TEL-AVIV, ISRAEL
☎ (03) 69-67-375

ИТАЛИЯ

Александр и Татьяна
СЕРГИЕВСКИЕ
69 via Palestro
00185 ROME, ITALIA
☎/fax (+39) 064-463-249

КАНАДА

Ольга БУТЕНКО
1221, Boul. Rene Levesque
SILLERY QC G1S1V8, CANADA
☎/fax (418) 688-1221

ПОЛЬША

Татьяна ХОХЛОВА
Ul Belwederska 25, Rosyiski osrodek
nauki i kultury
00-594 WARSZAWA, POLSKA
☎/fax (022) 849-27-30

Веслава ОЛЬБРЫХ

Fundacja «Slavica Orientalia»,
Ul. Przylesna, 12
05-077 WARSZAWA, POLSKA
☎ (22) 425-40-87; (22) 498-06-95
w_olbrych@op.pl

США

Марина АДАМОВИЧ
315 Oak Street
Garwood NJ 07027
☎ (908) 789-59-42

Эдуард ЛОЗАНСКИЙ

1800 Connecticut ave., N.W.
WASHINGTON, D.C. 20009 USA
☎ (202) 986-6010,
fax (202) 667-4244

ФРАНЦИЯ

Татьяна МАКСИМОВА
5 rue Chalgin, 75116 PARIS,
FRANCE
☎ (1) 45-00-67-56

ШВЕЙЦАРИЯ

Анастасия ВИНОГРАДОВА
Chemin des Fontanettes 2
1807 BLONAY, SWITZERLAND
☎/fax (21) 53-53-463

Нелли ЗЕДГИНИДЗЕ

25 Malagnou
1208 GENEVE, SUISSE
☎/fax (22) 736-40-69

Татьяна ХОФЕР-НИКОЛАЕВА

15 Ch. de la Rochette
1202 GENEVE, SUISSE
☎ (22) 736-14-82

ЛАТВИЯ, ЛИТВА, ЭСТОНИЯ

Леон Габриэль ТАЙВАН
Raina bulv., 19
LV 1586, RIGA, LATVIA
☎ (3712) 234-145

СОДЕРЖАНИЕ

Избранное «Континента»
1992 – 2011

Т О М Ч Е Т В Е Р Т Ы Й

Литература и Искусство

От редакции 15

I. ЛИТЕРАТУРА И ВРЕМЯ

I. Характеристики постсоветской эпохи в зеркале литературы

1. Валентин НЕПОМНЯЩИЙ

С веселым призраком свободы

Из дневника пушкиниста. Заметки между делом 19

2. Дора ШТУРМАН — Валентин НЕПОМНЯЩИЙ

По поводу статьи «С веселым призраком свободы» 36

3. Юрий КУБЛАНОВСКИЙ

О мнимостях в литературе. 40

4. Лев АЙЗЕРМАН

Интертекстуальные связи, или Третий завет от Льва Толстого

(Из рубрики «У книжной полки») 45

5. Ирина КЛИМОВИЦКАЯ

Женское, слишком женское. И немного нервно

Опыт о дамском романе 51

6. Юлия ЩЕРБИНИНА

Под парусами паракритики 61

II. Литературный процесс

1. Позднесоветская литература

1. Евгений ЕРМОЛИН

Пленники Бабы-Яги 74

2. Евгений ЕРМОЛИН

Восстание духа. *(Из рубрики «У книжной полки»)* 93

2. Литература 90-х

1. Мария РЕМИЗОВА

Большой пасьянс 97-го года
Взгляд на литературу через призму Букеровского жюри 98

2. Евгений ЕРМОЛИН

О литературе 90-х 111

3. Зона постмодерна

1. Евгений ЕРМОЛИН

Между кладбищем и свалкой
Постмодернизм как паразитическая версия Постмодерна 160

2. Евгений ЕРМОЛИН

Примадонны постмодерна, или Эстетика огородного контекста
Литературная критика в газете «Сегодня» и в «Независимой газете» 174

4. Литература «нулевых»

1. Евгений ЕРМОЛИН

Не делится на нуль. *Концепции литературного процесса 2000-х годов и литературные горизонты* 188

2. Дмитрий БЫКОВ

Своя правда 197

3. Мария РЕМИЗОВА

GRANDES DAMES прошедшего сезона
Заметки о литературных премиях 202

4. Мария РЕМИЗОВА

Первое лицо главного героя
Беглые заметки о современной прозе 212

5. Евгений ЕРМОЛИН

О литературе 2000-х годов 222

5. Литература молодых

1. **Новый реализм: парабола смысла** (дискуссионная подборка) 250

2. Валерия ПУСТОВАЯ

Рожденные эволюцией. *Опыты по воспитанию героя*. 258

3. Валерия ПУСТОВАЯ

Матрица бунта. *Захар Прилепин и Роман Сенчин в традиции интеллигентского самосознания в России* 274

4. Роман СЕНЧИН

Рассыпанная мозаика
Рассказ в прозе тридцатилетних 286

III. Портреты

Василий Аксенов

Евгений ЕРМОЛИН

Мечтатель на службе и в отставке 299

Иосиф Бродский

1. Елена СТЕПАНЯН

Мифотворец Бродский 318

2. Наум КОРЖАВИН

Генезис «стиля опережающей гениальности», или

Миф о великом Бродском

Эпизод из истории современной культуры 328

3. Григорий ШУРМАК

Иосиф Бродский — Наум Коржавин: притяжение и отталкивание 347

Владимир Высоцкий

1. Марина КУДИМОВА

Ученик отступника 357

2. Кирилл КОВАЛЬДЖИ

Письмо в редакцию 370

Василий Гроссман

Зинаида МИРКИНА, Григорий ПОМЕРАНЦ

Выход в пространство свободы 374

Юрий Домбровский

Евгений ЕРМОЛИН

Вкус свободы. *Над страницами романа*

«Факультет ненужных вещей» 393

Виктор Ерофеев

Валерия ПУСТОВАЯ

Серый мутированный гот с глазами писателя 402

Фазиль Искандер

1. Евгений ЕРМОЛИН

Твердь. *Мироздание по Искандеру* 420

2. Марк ЛИПОВЕЦКИЙ

«Знаменитое чегемское лукавство»

Странная идиллия Фазиль Искандера 431

| | |
|--|-----|
| <i>Владимир Кормер</i> | |
| Евгений ЕРМОЛИН | |
| Владимир Кормер, его время и его герои | 442 |
| <i>Владимир Максимов</i> | |
| Игорь ВИНОГРАДОВ | |
| Между отчаянием и упованием | 449 |
| <i>Сергей Михалков</i> | |
| Станислав РАССАДИН | |
| Отличник. <i>Попытка аполгии</i> | 471 |
| <i>Виктор Пелевин</i> | |
| Юлия ЩЕРБИНИНА | |
| Who is mr. Пелевин? | 489 |
| <i>Елена Ржевская</i> | |
| Михаил КОПЕЛИОВИЧ | |
| Парадоксы писательской судьбы. <i>Штрихи к портрету</i> <i>Елены Ржевской на фоне советской военной прозы</i> | 500 |
| <i>Давид Самойлов</i> | |
| 1. Юрий КОЛКЕР | |
| Поэт с эпитетом | 514 |
| 2. Владимир ХОЛКИН | |
| Два странника | 524 |
| <i>Ольга Седакова</i> | |
| 1. Сергей АВЕРИНЦЕВ | |
| Метафизическая поэзия как поэзия изумления | 541 |
| 2. Евгений ЕРМОЛИН | |
| Невидимое пламя | 544 |
| <i>Александр Солженицын</i> | |
| 1. Игорь ВИНОГРАДОВ | |
| Солженицын-художник | 554 |
| 2. Жорж НИВА | |
| Поэма о «разброде добродетелей» | 563 |
| <i>Владимир Сорокин</i> | |
| Евгений ЕРМОЛИН | |
| Письмо от Вовочки | 570 |

Александр Твардовский

Игорь ВИНОГРАДОВ

Он остался одной из самых светлых личностей в моей жизни...

Из телеинтервью (апрель 2010 года) 584

Людмила Улицкая

Юрий МАЛЕЦКИЙ

Случай Штайна: любительский опыт богословского расследования 598

Лидия Чуковская

Евгения ЩЕГЛОВА

Здесь «дышат почва и судьба» 623

IV. Прочтение

1. Владимир ХОЛКИН

«Время есть замедление вещей преходящих...» 630

2. Ольга СЕДАКОВА

«Не смертные, таинственные чувства»

О христианстве Пушкина 646

3. Григорий ПОМЕРАНЦ

Любовь небесная и земная

Центростремительное и центробежное 658

4. Роберт Луис ДЖЕКсон

Сон Дмитрия Карамазова про «дитё»: прорыв 669

5. Михаил КУРАЕВ

Памятник Гоголю... 678

6. Витторио СТРАДА

Театр у Маяковского 698

II. ИСКУССТВО

I. Театр

1. Сергей ЮРСКИЙ

О современном театре 719

2. Евгений КОЛОБОВ

Я не верю в конечное торжество добра, но делаю все,

чтобы его стало больше. *Из интервью Игорю Виноградову* 727

3. Анатолий ВАСИЛЬЕВ

«Я еще имею силы и энтузиазм, чтобы осваивать континенты непознанной культуры...»

Из интервью Игорю Виноградову 742

| | |
|--|-----|
| 4. Сергей АРЦИБАШЕВ | |
| «Для меня театр — это храм...» | |
| <i>Из интервью журналу «Континент»</i> | 753 |

| | |
|--|-----|
| 5. Дмитрий ЧЕРНЯКОВ | |
| Любой спектакль — это разговор о важном | |
| <i>Из интервью журналу «Континент»</i> | 773 |

II. Живопись

| | |
|--|-----|
| 1. Анатолий СЛЕПЫШЕВ | |
| Серьезное искусство это серьезная вещь | |
| <i>Из интервью журналу «Континент»</i> | 788 |

| | |
|-----------------------------|-----|
| 2. Анатолий СЛЕПЫШЕВ | |
| Наброски о Париже | 802 |

| | |
|--|-----|
| 3. Алла ДЕМИДОВА | |
| Вид из окна Анатолия Слепышева | 813 |

| | |
|---|-----|
| 4. Ольга СЕДАКОВА | |
| Рембрандт. Ночной дозор. 1642 | 820 |

III. Кино

| | |
|--------------------------------|-----|
| 1. Адам МИХНИК | |
| Пепел, улан, полонез | 830 |

| | |
|---|-----|
| 2. Жорж НИВА | |
| Сокуров, или В поисках изнанки образа | 854 |

| | |
|---|-----|
| 3. Сергей ПАРАДЖАНОВ | |
| «Если художнику не верят после сорока, то ему не поверят и на том свете...» <i>Выступление перед творческой и научной молодежью Белоруссии 1 декабря 1971 года</i> | 865 |

| | |
|---|-----|
| 4. Алла ДЕМИДОВА | |
| Два портрета из книги «Бегущая строка памяти» | 876 |

IV. Цирк

| | |
|---|-----|
| Ирина ДУГИНА | |
| «Здесь нахожу я греческие игры...» | |
| <i>Цирк в художественной литературе</i> | 890 |

Избранное «Континента»

1992 – 2011

ТОМ ЧЕТВЕРТЫЙ

**ЛИТЕРАТУРА.
ИСКУССТВО**

От редакции

Перед читателем четвертый и последний том *Избранного* московского «*Континента*» (1992 – 2011), которое имеет задачей представить работу журнала за двадцать лет после переезда его из Парижа в российскую столицу. Общие принципы построения четырехтомника изложены в предисловии к первому тому. Что же касается настоящего тома, который обнимает собой материалы, публиковавшиеся в рубриках «Литература и время», «Прочтение» и «Искусство», то представление о его структуре читатель вполне может получить уже из его оглавления.

К сожалению, нам не удалось представить на этот раз материалы нашей фирменной рубрики «Библиографическая служба «Континента»»: даже в значительном сокращении объем БСК превосходит возможности тома¹. Тем не менее, полагая, что наши регулярные и обстоятельные обзоры текущих журнальных публикаций обладают безусловной ценностью для всех, кого интересует история современной литературы, мы решили поместить их сокращенный вариант в качестве приложения в электронной версии тома в «Журнальном зале» (<http://magazines.russ.ru/continent/>).

Представляем кратко авторов тома.

Сергей Аверинцев (1937 – 2004) — филолог, культуролог, религиовед, академик РАН, член редколлегии «Континента»;

Лев Айзерман — преподаватель литературы с шестидесятилетним стажем, заслуженный учитель России;

Марта Антоновичева — филолог, литературный критик;

Сергей Арцибашев — народный артист России, главный режиссер Московского театра на Покровке;

Дмитрий Быков — прозаик, поэт, публицист, критик, теле- и радиоведущий;

Анатолий Васильев — режиссер и театральный педагог, художественный руководитель театра «Школа драматического искусства»;

Игорь Виноградов — критик, публицист, главный редактор «Континента»;

Алла Демидова — актриса, народная артистка России, член редколлегии «Континента»

Роберт Луис Джексон — славист, профессор Йельского университета (США);

¹ Напоминаем, что все тексты даются в сокращении, причем для удобства чтения знаком «[...]» фиксируются лишь самые значительные купюры.

Ирина Дугина — критик, театровед, член редколлегии «Континента»;
Евгений Ермолин — критик, литературовед, член редколлегии «Континента»
Ирина Климовицкая — филолог, переводчик, критик;
Кирилл Ковальджи — поэт, прозаик, критик;
Юрий Колкер — поэт, критик, переводчик;
Евгений Колобов (1946 — 2003) — дирижер, основатель и художественный руководитель театра «Новая опера»;
Михаил Копелиович — литературный критик, публицист;
Наум Коржавин — поэт, публицист, критик, член редколлегии «Континента»;
Юрий Кублановский — поэт, публицист, критик;
Марина Кудимова — поэт, эссеист, критик;
Михаил Кураев — прозаик, сценарист, публицист;
Марк Липовецкий — филолог, критик, преподаватель Университета Колорадо (США);
Юрий Малецкий — прозаик, искусствовед, филолог;
Зинаида Миркина — поэт, культуролог;
Адам Михник — публицист, создатель и главный редактор крупнейшей в Польше газеты «Газета Выборча», член редколлегии «Континента»;
Валентин Непомнящий — литературовед, пушкинист, доктор филологических наук;
Жорж Нива — историк литературы, славист, профессор Женевского университета (1972 — 2000), член редколлегии «Континента»;
Григорий Померанец — философ, культуролог, религиозный мыслитель;
Валерия Пустовая — филолог, критик;
Станислав Рассадин (1935 — 2012) — литературный критик, литературовед;
Мария Ремизова — литературный критик, прозаик, публицист;
Андрей Рудалев — филолог, литературный критик;
Ольга Седакова — философ, богослов, культуролог, поэт;
Роман Сенчин — прозаик, критик, публицист;
Анатолий Слепышев — живописец, прозаик;
Елена Степанян — филолог, критик;
Витторио Страда — литературовед, переводчик-славист, историк русской литературы, научной и общественной мысли;
Владимир Холкин — литературовед, критик;
Дмитрий Черняков — режиссер, постановщик оперных и драматических спектаклей;
Дора Штурман — литературовед, публицист, историк литературы;
Григорий Шурмак — поэт, прозаик, критик;
Евгения Щеглова — филолог, литературный критик;
Юлия Щербинина — филолог, критик, специалист по коммуникативистике;
Сергей Юрский — народный артист России, прозаик, публицист, член редколлегии «Континента».

I.

ЛИТЕРАТУРА И ВРЕМЯ

I. ХАРАКТЕРНОСТИ ПОСТСОВЕТСКОЙ ЭПОХИ В ЗЕРКАЛЕ ЛИТЕРАТУРЫ



1. ВАЛЕНТИН НЕПОМНЯЩИЙ

С веселым призраком свободы

Из дневника пушкиниста. Заметки между делом

...Нет сомнения, что первые книги, которые выйдут в России без цензуры, будут (sic!) полное собрание стихотворений Баркова.

А. С. Пушкин, по рассказу П. П. Вяземского

- Бабушка, ты умрешь?
- Умру.
- Тебя в яму закопают?
- Закопают.
- Глубоко?
- Глубоко.
- Вот когда я буду твою швейную машину вертеть!

К. Чуковский. «От двух до пяти»

...Давно хочется такие два эпитафия приспособить в какой-нибудь статье о современной культуре. Вот только «бабушку» кое-кто обязательно истолкует как «советскую империю» (а самые прогрессивные — как Российскую). Но это их дело. А Барков тут, пожалуй, только символ того, что было «запрещено», а теперь, ура, можно. Как ухватились за «разрешение», как кинулись на то, что «можно»! Еще бы — борьба с ханжеством.

Борьба с ханжеством — это, разумеется, борьба с тоталитаризмом. У нас теперь всё — борьба с тоталитаризмом или за свободу. Мат на печатных страницах и порнография на экране и с эстрады — это все борьба за свободу. [...] Разверзается бездна темноты и невежества. И все — под знаком свободы.

Почему нельзя, если — позволено?!

Вот вся свобода.

* * *

Свершилось, говорю я (впрочем, с большим запозданием). Сбылось пушкинское предсказание, хоть и не во всем («полное собрание стихотворе-

ний») объеме. Почтенный журнал «Литературное обозрение» (№ 11 за прошлый [1991] год) весь целиком посвящен «эротической традиции в русской литературе».

Но погодите... Еще не прочитав, а только полистав, пробежавшись по «текстам» (из «Девичьей игрушки» Баркова, его же «Ода Приапу», дальше «Лука...», «Тень Баркова», все это полным текстом, «без точек»), уже с обложки — недоумение: то есть как это — «эротической»? «Лука» — это что, эротика? И «Девичья игрушка»? И довольно топорная «басня» про козу, которую коллективно «трахнули» в лесу, — это тоже эротика? Ничего не понимаю. Я всегда думал, что слово «эротика» связано с понятием любви — ну пусть только плотской, но любви же! И вот, про козу — оказывается — тоже... «любовное»? [...]

Неужто доктора и кандидаты филологических наук так туги на ухо, что не умеют различить, где эротика, а где непристойность и похабщина? Рыночный интерес, реклама? Тогда что стоило написать, к примеру: номер посвящен «непристойной русской словесности» или «непристойной и эротической»? Верно, было бы не так красиво. Вкус, стало быть, не позволил.

* * *

Вообще с языком происходит бедствие. В любом номере любой газеты берусь найти десяток ошибок, в том числе грубых орфографических. Безграмотными становятся даже те, чья профессия — грамотность. Речь люмпенизируется, стираются границы между речью культурной и «уличной», между «начать» и «н́ачать», сами слова перестают значить что-нибудь, ответственность за сказанное слово превращается в частное дело каждого: хочу — отвечаю, не хочу — нет. [...] Вполне в духе времени: свобода (от порабощающих условностей русской грамматики) и удобство — суть и знамя цивилизации...

Вообще перед интересами удобства все должно склоняться ниц. Удобство и означает — унификация, в этом смысле цивилизация заключает в себе неизбежность тоталитаризма, но не на идейном сперва, а на бытовом, чуть ли не интимном уровне — и потому тоталитаризма особо свирепого, ввинчивающегося в твой быт и душу, подчиняющего тебя всего. В унифицирующей сути удобства — причина, с одной стороны, тоталитарности всякой социальной утопии (которая и придумывается для удобства управления и устройства), а с другой — причина того, что (вопреки нашему младенческому мнению) чем развитее цивилизация, тем больше и глубже она порабощает. Да, мы несвободны благодаря обилию рабских привычек; но американец, живущий в развитом «правовом государстве», еще менее свободен, весь порабощен разнообразными «достижениями» от технических до социальных и правовых, весь детерминирован, за него уже все выбрано — и потому в массе своей он скучен. (И не говорите мне, что такое рабство лучше нашего.) К этому что ли мы стремимся, мечтая стать в затылок «всем цивилизованным странам»?

Вон как далеко я заехал, начав о языке. Ничего не поделаешь: единство мира, все связано, ложь или фальшь в одном чем-нибудь, «частном», — всегда обнаружение, опознавательный знак лжи и фальши общей, глубинной. Все со всем связано, и апостол говорит: «*Кто соблюдает весь закон и согрешит в одном чем-нибудь, тот становится виновным во всем. Ибо Тот же, Кто сказал: “не прелюбодействуй”, сказал и: “не убий”*» (Иак 2:10-11). Заповеди едины, потому что и в жизни нет ничего «отдельного», границы между ними условны. Единственное безусловное деление есть деление по вертикали — иерархия ценностей, ступени которой разделены разной высотой, но соединены в целое — лестницу вверх.

* * *

Страсть стирать границы по вертикали, уничтожать культурную иерархию взползает в нашу жизнь как инфекция, лезет во все дыры. Там, в «цивилизованных странах», на одной и той же сцене может петь чудо по имени Лучано Паваротти, а назавтра — и, может быть, при той же публике — порнозвезда Мадонна. И никакой разницы: граница устанавливается чрезвычайно демократическим образом: личным вкусом каждого «потребителя»; а о вкусах не спорят: плюрализм, цивилизация, свобода.

Да нет, я не о том, чтобы навязывать один какой-то «вкус», «вводить единомыслие» на манер Козьмы Прутков (с перевыполнением воспроизведенное у нас в XX веке); я о той свободе, которая заключается во внутренней установке: никакой объективной истины не существует, правд много: какая нравится, такую и бери (два легких кавалериста литературы П. Вайль и А. Генис прямо так и говорят: «*альтернативная нравственность*», — и с сожалением о том, что Россия проскочила, не усвоила это достижение цивилизации).

Вот и мы туда же кинулись. Уж как хочется быть цивилизованными. [...]

Собственно говоря, единственный и главный смысл понятия *свободы* для наших рыцарей прогресса, «мастеров культуры», есть именно и прежде всего свобода потребления многочисленных «можно».

Впрочем, точнее сказать — потребление свободы.

Потребление культуры, потребление красоты, добра, любви, свободы, истины... Я этот ряд даю для того, чтобы подчеркнуть всю жалкую вывороченность представлений, согласно которым то, что бесконечно выше бедного нашего разума, то высокое и таинственное, что мы и описать-то до конца не можем, не то что постигнуть, то благое и прекрасное, к чему мы можем только страстно и смиренно тянуться и стремиться, чего должны жаждать удостоиться, — есть для нас всего лишь объект использования — в сиюминутных, эгоистических, корыстных, конечных, смертных, в последнем смысле животных интересах выгоды, удовольствия, удобства. Происходит «*присущее всякому греху подчинение высшего низшему*», как сказал А. Семенов-Тянь-Шанский; происходит распоряжение не своим. Об этом хорошо знает язык: слово «потребление» в его латинском переводе дает понятие *узурпации*.

В результате — опрокидывание иерархии ценностей, вертикаль, устремленная к небу, разворачивается вниз, в преисподнюю. Язык и тут говорит правду: на церковнославянском «потребление» означает «истребление».

Наши расхожие понятия о свободе есть путь к истреблению свободы. Удивительное постоянство, невзирая на все уроки.

* * *

«В том, что Барков и барковиана считались неудобными для печати и не были допущены к публикации цензурой... есть свой смысл. Это объясняется не косным нашим ханжеством и дикостью, по крайней мере не только ими. Так уж сложилась культура — под знаком оппозиции «доступное — запретное»... В последние годы стало посвободнее с допуском мата в нашу печать, а впрочем, и сейчас это проходит не без трудностей. <...> Когда же будет и будет ли наконец издан у нас Барков?.. Это дело будущего, до этого еще нужно дотянуться»¹.

Вот видите, какой масштаб проблем, стоящих перед свободной печатью, перед отечественной культурой; какова сияющая мечта. Но до нее еще надо дотянуться. И когда еще дотянемся, при нашей-то дикости? Неужели слову, столь дорогому для свободного, цивилизованного человека, все еще суждено прозябать на стенках сортиров, исписанных прыщавыми подростками! Смешно, право: весь цивилизованный мир давно постиг, что ничего запретного на свете нет, что есть только одна оппозиция: «возможно — невозможно»; что можно буквально все, что возможно: иными словами — все дозволено; одни мы так и застряли в своем тоталитаризме.

Нет, не спорю, я, конечно, ханжа и человек дикий: для меня все процитированное — вроде как мнение людей, ходящих на той стороне Земли кверху ногами. А стоит посмотреть на себя с их точки зрения, так сразу и вижу, что я дикий человек и ханжа. И сразу хочется оправдаться: да нет, мол, знаю я, знаю, что такое смеховая культура, низовая культура, телесный низ, Рабле, Бахтин и все такое прочее; и кое-что из ныне опубликованного давно знаю, и кое-что о природе этого почтенного жанра понимаю; что же до «Тени Баркова», то... не скажу люблю, но — смеюсь талантливости этого юношеского охальства, по крайней мере, в некоторых местах. Это смешно, потому что... да потому что *художественно*; в такие моменты сюжетно-предметная похабность остается в стороне, предметом же нашего внимания оказывается очищенный феномен образного мышления, чистая стихия юмора. Мальчишка Пушкин и тут Пушкин...

Все так. Но посреди этих чистосердечных пояснений хочется, почтенные коллеги, плюнуть и, обнажив истинную свою дикую и хамскую сущность, ляпнуть со всей непросвещенностью: стыдно и мерзко, милостивые государи мои, и государины тоже, гнусно и подло выглядит аккуратное ваше типографское воспроизведение тех *подлых* (то есть, в точном словарном смысле, *низких*), по народному разумению, слов, которые невозбранно у нас суще-

¹ «Литературное обозрение», № 11, 1991 (Подчеркнуто мною. — В. Н.).

ствуя, никогда на опубликование даже и не посягали, и вовсе не из-за цензуры. А из-за того, что сочинявшие эти «тексты» на потеху себе и охочим озорники, охальники и срамники, коих на святой Руси всегда было в достатке, отличались от некоторых из нас тем, что имели *уважение к слову*, в частности, просвещенные мои, печатному. Такова еще одна странная особенность культуры нашего Отечества: чувство священности слова, тем более — сказанного публично, во всеуслышание; ответственность за слово, сказанное вслух.

То есть, конечно, эти похабники и сквернословы, сочиняя свои опусы, вряд ли предавались размышлениям о том, что слово, этот таинственный дар Божий человеку, стоит на самых высоких ступенях лестницы, которая называется иерархией ценностей, ибо Слово — это Бог, Слово — это то, что было *в начале*, что вочеловечившийся Бог Иисус Христос есть Бог Слово; вряд ли, говорю, они вспоминали об этом, иначе, может, прикусили бы языки и остановили бегущее по бумаге перо. Нет, скорее это чувство иерархии, эта способность отличать высокое от низкого, *подлого*, это чувство границы между «можно» и «нельзя» — все это тайное гнездились не столько в головах, сколько в их душах или, может быть, печенках; и вот потому-то они, хотя и тщились поколебать эту *«ценностей незыблемую скалу»*, хотя дразнили свое и читателя врожденное чувство иерархии, хотя по врожденной же человеческой страсти все трогать и испытывать лапали то, перед чем надлежит благоговеть, — как ребенок хватает то, что хватать запретили, — однако же до последнего предела, досточтимые мои, они отнюдь не доходили, а именно: не тщились и не дерзали похабно, оскорбляющее высокий чин человека слово *«вести в норму»* (или, как определяет ваше редакционное вступление, «в обычай») и тем самым ликвидировать нелюбезную вам оппозицию *«доступное — запретное»*. Нет, они употребляли подлое слово и играли им именно как запретным и в силу его запретности; «в детской резвости колебля треножник», они не посягали совсем ниспровергнуть его, изменить, а тем самым и *отменить*, ценностную архитектуру Творения.

И опять-таки вряд ли им при этом всходило на ум, что «запретность», сопровождающая тему Эроса, тему зачатия (в частности, в монотеистическую, в особенности — в христианскую эпоху), есть земное и *экологическое* отражение непостижимой таинственности Жизни, которая сама есть священный брак между верхним, небесным, и нижним, земным, и на которую следует взирать с благоговением, с сознанием ее непостижимости, — и что «отменить» эту запретность ради какой-то там свободы слова — все равно что, сидя в избе, топить печку бревнами ее стен и столбами, на которых держится кровля. Вряд ли, повторяю, они об этом размышляли — и все же они были дети христианской эпохи, да и вообще душа человека, как давно сказано, по природе христианка — и смутный, но внятный инстинкт *самосохранения вида* побуждал их создавать и созавать свои опусы в ранге не нормы, а выламывания из нормы, своего рода святочного кощунства, или, если вашим ученым головам это милее, в статусе пресловутого карнавала, — но ни в коем случае не будничного «обычая», к чему вас так тянет. [...]

Однако неловко: что же я так долго объясняю взрослым людям, сколько будет дважды два?

А что делать: они ведут себя так, словно и в самом деле не понимают, сколько это будет. Болезнь духовной инфантильности? Или вид делают? Но зачем? Из «рыночных» соображений? Братцы, да ведь мы же все-таки интеллигентные люди, некоторые из нас на этом основании даже считают себя солью земли и передовой частью народа; неужели же «рынок» и творцов культуры неизбежно заставляет обезуметь? Или интеллигенция наша настолько поражена самовлюбленностью и комплексом «соли земли», что и в духовной темноте оказалась впереди всего народа?

Да, да, вы не ослышались, именно, именно *впереди народа*. Ибо покажи я этот самый номер журнала кому-нибудь из моих деревенских соседей, который без мата (иной раз чрезвычайно затейливого и остроумного) слова не вымолвит, — и на лице его обязательно изобразится странная, отчасти ошеломленная, отчасти грязноватая и в то же время смущенная и брезгливая улыбочка ненароком заглянувшего туда, куда заглядывать уважающему себя человеку не пристало, и он этот журнал с этой улыбочкой либо отбросит с пренебрежением, либо культурно отложит, покачивая головой, либо с гоготом сунет мне обратно: «Во дают ученые! Тыфу ты!..» И во всех вариантах возникнет обертон снисходительного *презрения*...

Вот ему, этому ханже, мне не пришлось бы объяснять на пальцах, что хорошего в этой модной культурно-рыночной акции, он бы и сам мне объяснил все в два счета — если бы умел. Но он не умеет. Не в силу своей необразованности, а в силу, если угодно, не-Просвещенности, то есть — слабой затронутости некоторыми веяниями «века Просвещения», который воспевается в нашем журнале так: «*Идеи руссоизма находили отклик во многих сердцах. Осуждалось ханжество, осуждался ложный стыд, мешающий человеку чувствовать себя неотъемлемой частью природы, если хотите — животным*».

Так вот — этот человек, этот матерщинник, знать не знающий никакого такого руссоизма, — он безусловно чувствует себя «неотъемлемой частью природы», и в нем много животного, иной раз даже очень много, как и в каждом из нас, — что безусловно необходимо для целого ряда очень важных целей и в первую очередь для воспроизведения рода человеческого; но он отнюдь не *чувствует себя животным*. И не желает себя таковым чувствовать. Ибо непросвещенной своей душой, крестьянским трудом, жизнью, сердцем и опять же печенкой, и отчасти даже необразованной своей головой превосходно знает, в отличие от иных просвещенных своих собратьев, разницу между человеком и животным — и разницы этой вашим цивилизаторским посползновениям не уступит, пока жив. Ибо хоть он и Богу не молится, и в церковь не ходит, и о Священном Писании знает лишь понаслышке — а тем не менее сохранил в тайном для самого себя уголке души источник человеческого достоинства, унаследованный от дедов и прадедов, которые еще знали и помнили, что человек — не зверь, а образ и подобие Божье, на-

деленное разумом и совестью, помогающими ему отличать чистое от грязного, подлого и велящими исполнять Божьи заповеди; и которые если уж безобразничали и охальничали (а делали они это частенько), то по крайней мере — как говорит где-то в «Дневнике писателя» Достоевский — знали, что именно *безобразничают*, делают то, чего делать *нельзя*, и этим решительно отличались от многих из нас.

Надо катастрофически — для образованного человека — не понимать, не знать, не уважать свой народ, свою культуру, землю, на которой живешь, ее язык, чтобы детски удивиться: *«Не так давно деревенщик Василий Белов пренебрежительно назвал эмигранта Василия Аксенова “матюкальщиком”. Это как же понять: певец русской деревни брезгует матерной руганью (богатством великого, могучего, правдивого и свободного)?»*

Какое презрение к своему языку, какая бездна отчужденности или протодушного безразличия! [Больше всего в наших свободолюбцах поражает] любопытное соседство: презрение к темному народу, создавшему столь грязную ругань, и — сладострастное влечение к ней самой. Откуда это упорное стремление ввести в верхние этажи культуры то, что презираемый народ твердо держит в области нижнего, запретного и только в таком качестве употребляет? [...]

* * *

Что привлекает в редакционном вступлении к [специальному выпуску «Литобоза»] (весь номер там назван «*мозговой атакой*») — глубокомыслие. Есть и мысли: *«...Дело не в цензуре... ибо тексты эти (Барков и прочее. — В. Н.) и создавались в расчете на запрет: не с тем, чтобы пробиться сквозь цензуру или обойти ее, а с тем, чтобы они ходили по рукам именно в качестве “невозможных”, “преступающих приличия”».*

Ведь понимают! Вот-вот и самое главное поймут: что это было правильно и потому никаких «реформ» не требует.. Вот-вот — и поймут... [...]

Дальше: *«Один из важных аспектов — размежевание Эроса и порнографии».* Ого! Опять верно. Но почему тогда Барков и «Лука» у них — «эротическая традиция»?

Но вот, кажется, главное. *«Суть, стало быть, в самом феномене преступления приличий... (тепло, тепло! — В. Н.). Суть в том, чтобы понять, откуда сама эта грань (еще теплее. — В. Н.), в чем внутреннее ее оправдание, какова динамика «запретного» и «принятого» в разные эпохи. Суть в том, чтобы найти общий духовный закон, их порождающий и размежевывающий»...* Горячо! Ну?

Не нукай, не запрятг.. Главное — заинтриговать, остальное неважно, плюрализм.

Однако на другой вопрос: *«Какие внутренние силы заставляют русское художественное сознание веками создавать и лелеять эту тайную, “черную”, “теневую” словесность»*, — на этот вопрос ответ дают с ходу, без плюрализма:

«...Это — форма нашего бунта. Это вечный русский бунт, социально-эстетический протест...» — и дальше про «свободу», «кризисы», «отчая-

ние», — в общем, по социологической методе учения о неразрывной связи передовой русской литературы с освободительным движением. Одним словом, «мозговая атака»...

Впрочем, зря я так на них навалился. Они не виноваты. Надо же в конце концов принять в расчет неслышанную нашу религиозную безграмотность, в кровь ввевшееся рабство у «научного материализма» и, в связи с этим, невероятную духовную глухоту. Мало того — еще и полное отсутствие интереса (к сожалению, очень часто именно в «ученой» среде) к религиозной и духовной сферам, в их собственном, а не мистифицированном качестве (когда под «духовностью» сплошь и рядом понимается интеллектуальность либо образованность или даже просто начитанность).

Будь иначе, человек, заинтересовавшийся вопросом о русском сквернословии и обо всем, с этой темой связанном, просто не может — и притом довольно скоро — не прийти к выводу, что феномен ужасной нашей ругани есть в конечном счете феномен религиозный; что занимающая авторов редакционного вступления «грань» между «приличным» и «неприличным» (та самая оппозиция «доступное — запретное») имеет древнейшую религиозную природу, выполняет, повторяю, помимо прочего, экологическую (и в духовном, и в биологическом смысле) функцию; что динамика «запретного» и «принятого» в разные эпохи определяется прежде всего различиями религиозными, в нашем случае — между язычеством и христианством, ибо разные соотношения между телесным («нижним») и духовным («верхним») определяют и разность в представлениях о «принятом» и «запретном»; что, наконец, «общий закон», взыскуемый авторами вступления, закон, «порождающий и размежевывающий» всяческие «можно» и «нельзя», — этот закон наиболее ясно формализован в библейско-евангельских заповедях.

Ведь это так просто. Что называется, рядом лежит. Правда, только в том случае, если вы сами находитесь где-то рядом. Но вы где-то в другом месте, отвернулись и задаете свои вопросы в пустоту, неизвестно кому.

* * *

Отсюда еще одно очень важное, о чем решаюсь сказать не без робости, ибо рискую схлопотать солидную порцию высоколобой иронии, насмешек, а то и благородного гнева. Дело в том, что «рекордная», по мнению многих, непристойность русского мата проистекает из того же источника, которому Русь обязана своим древним прозванием «святой»: из глубочайшей, а точнее — глубинной религиозности русского сознания, существующей и сохраняющейся даже и до сего дня, когда сама-то религия кажется умершей или обмершей. Истина эта также довольно элементарная и очевидная (вспомним хотя бы такой специфический элемент русской жизни, как юродство, феномен религиозный и вместе с тем тесно связанный с явлением «границ» и преступления ее), и для иллюстрации ее довольно одного примера.

Есть в Европе народ, ругательства которого, по мнению знающих людей, не уступают по грязи и кощунственности нашим родным. Об одном мне рассказал Лев Осповат: там объектом надругательства является «платок Мадонны», то есть тот самый плат Божьей Матери, которым Она оберла лицо снятого с креста Иисуса. Ругательство это настолько грязно и отвратительно, настолько в этом смысле превосходит наше сквернословие, что я не буду переводить его (хотя это вполне возможно) на относительно приличный язык. Так вот, это безусловно «рекордное» и очень употребительное ругательство принадлежит испанцам — самому религиозному, самому католическому, самому серьезному в вере, самому духовному из западноевропейских народов.

Не правда ли, в этом что-то есть?

* * *

Русский народ тоже очень серьезный народ. По серьезности русские могут быть сравнены разве что с детьми. Маленькие дети редко «шутят», они этого просто не умеют. Они умеют смеяться, играть, веселиться, но все это для них не «шутка» или юмор, не забава в свободное от серьезных занятий время, а самое серьезное и жизненное занятие. Вот так и мы. Это вовсе не значит, что мы дети буквально, что нам чужд юмор, чужда шутка (она у нас, впрочем, бывает порой довольно груба — вспомним «юмор» Лермонтова, погруженного в свои роковые вопросы!). Мы серьезны как дети в том смысле, что нас одних еще, похоже, во всем окружающем «взрослом» мире волнуют эти самые «последние», «проклятые» вопросы, которые можно назвать и «детскими». В окружающем мире все несколько иначе: там на первом месте — «дело» (а точнее все-таки — *бизнес*, ибо это слово ближе по смыслу к понятию добывания денег, чем к русскому понятию «делать дело»); на первом месте — то, что можно потрогать и взять в руки, а все остальное, то есть то, чем занимается культура (в том числе и «детские», «проклятые» вопросы)... для этого существует «свободное» время, как для игры и отдыха. Так что наше немыслимое словосочетание «парк культуры и отдыха» столько же, в сущности, отражает кондово-советское понимание культуры как полезного «отдыха», сколько и классически-американское.

Хотите знать, что такое культура по-американски? Пожалуйста: «*Цивилизация складывается из идей и убеждений. Культура суммирует приемы и навыки. Изобретение смывного бачка — знак цивилизации. То, что в каждом доме есть смывной бачок, — признак культуры*». (Это все те же ковбои пера П. Вайль и А. Генис, это их книжка «Родная речь», покоровшая сердца нашей спешно цивилизующейся публики...)

...Да нет, я вовсе не собираюсь с ними спорить; если им так нравится — пусть. Дело в другом: ведь у нас, темных, совсем другие понятия! Для нас культура — штука в основе своей *идеальная*, а цивилизация — в конечном счете *материальная*, включающая также и смывные бачки вместе с фактом их изобретения; по-нашему, культура (на латыни — «возделывание») есть

возделывание человека, его души и духа, а цивилизация — возделывание лишь среды и условий обитания человека. Но мы же им не навязываем это устарелое понимание! То есть — если у них там и культура, и цивилизация общим знаменателем имеют смывной бачок — пожалуйста; но нас-то зачем этой меркой мерить, мы до этого еще не доросли.

И однако именно такое, в конечном счете, понимание культуры внедряют в нас те, кто сделал профессиональным занятием «обличение» и «разоблачение» *«так называемой великой русской литературы»* и вместо того, чтобы попытаться уяснить ее величие и драму — имеющую, между прочим, онтологический для истинной культуры характер — стремятся переделать на «американский» лад само наше понимание культуры, научить видеть в ней всего лишь «прием и навык», «культуру и отдых», одним словом — *подчинить культуру цивилизации* в качестве ее, цивилизации, следствия и служанки, что прямо обратно всем нашим представлениям не только о культуре, но и о жизни. [...]

* * *

Тема пола, тема секса у нас в культуре редко была в круге тем «легких», развлекательных, гедонистических, тем «сладкой жизни» — чаще была метафизической, трагической, в конечном счете религиозной, — Розанов тут камертон. Никто не будет отрицать немислимую «асексуальность» русской литературы; но сравнительная бедность ее собственно «эротического» арсенала оттого, что ее тема — любовь, а не секс, Эрос, а не эротика. Эротика-то больше всего нужна как раз тем, у кого с Эросом, в их высоком (да, впрочем, и в более прозаическом «нижнем») смысле не все в порядке.

И грязные шуточки и похабства, коими мы так богаты, — не от нечего делать, не для развлечения или услаждения просто, — это тоже очень серьезно, это тот самый средневековый карнавал — святочное игрище и кощунство — который давал разрешение от поста (в смысле серьезной же духовной настроенности), открывал на время клапан естества, жаждущего порезвиться, то есть — потолкать, поколебать *духовный* треножник мироздания, испытать его на крепость и, испытав и убедившись в этой крепости, а в своей слабости перед греховными искушениями, — пойти на Крепость в храм очиститься.

И жуткая матерная ругань — все от той же серьезности и основательности. Неинтересно и несерьезно ругаться абы как и потому что «можно», — нет, нужно, чтобы земля сотряслась и небо померкло, надругаться над святым, да не просто, а над самым святым, чтобы показать, что и дороги-то назад уже нет, чтобы словно в очередной раз подтвердить, что несешь проклятие адамова грехопадения. А самое святое для русской души есть культ матери, исходящий от почитания Матери-земли и восходящий к поклонению Пречистой Матери, Невесте Невестной. И вот тогда это будет настоящая ругань, за которую надо *нести ответ* перед Богом: основанная на поругании и священного сыновнего чувства, и полового акта (лишаемого

его мистической сущности и превращаемого в физиологическую непристойность), и брака как священного таинства, и самой непорочности и невинности. Русская матерная ругань есть по существу и в основании своем богохульство.

А значит (это, конечно, чудовишно, но факт есть факт), русский мат как поругание святынь, как богохульство мог появиться и получить распространение только среди такого народа, который всерьез имеет святыни и в душе своей всерьез почитает Бога; который без святынь и без Бога не мыслит своего существования, для которого пост (в смысле духовной серьезности) есть то, что определяет главный вектор жизни; а главный вектор жизни для русского сознания, как известно, эсхатологический, то есть имеющий отношение к конечным судьбам мира, к тому, что будет *после*, а стало быть — к высшему смыслу и цели всей земной жизни.

От этой, повторяю, серьезности, — и потребность в «карнавале», в кошунстве. И чем серьезнее «пост», тем «карнавал» может быть более размашист и разнуздан — в прискорбном духе русской «широты», с «хождением по краю», с риском окончательно загреметь вниз, в самую что ни на есть преисподнюю; не зря матерная ругань на церковном языке именуется нередко молитвой сатане...

* * *

Но *стереть грань* между постом и карнавалом? Сделать потрясение духовных основ, сделать богохульство *нормой*, обыденно принятой наравне с другими занятиями? Нет, это не по-русски. Это *безобразно*, и это как-то стыдно.

«Ох уж эти патриоты, — скажут сейчас обо мне (давно уже, впрочем, должны бы сказать), — и тут, в ругани и безобразии, опять мы — лучше всех! Опять это национальное чванство!»

Нет, милостивые государи и государыни также, я не о том толкую, насколько мы хороши и насколько плохи, не нам о том судить, — я о свободе. И о разных ее пониманиях. Разница между русским религиозным пониманием свободы и тем пониманием, которое исповедуют нынешние потребители «свободы слова», состоит в том, что религиозное сознание, безобразничая, преступая грань, чувствует, что грань эта — запретная и что за такое надо бы нести ответ; а сознание потребительское мечтает стереть эту грань — чтобы «нельзя» превратилось в «можно», чтобы и безобразничать, и преступать, и ответа не нести. [...] Ведь настоящая свобода — свобода собственного выбора, а не чьего-то «разрешения».

* * *

«...*Это — форма нашего бунта. Это вечный русский бунт, социально-эстетический протест...*» — марксистско-ленински утверждает редакционное вступление, объясняя природу сквернословия. Да не протест это никакой, а экспансия мировоззренческого разврата в религиозное сознание.

Вхождение сквернословия в повседневную жизнь Руси — только бытовой шлейф этого разврата. Материалистический позитивизм — релятивизм — цинизм — сквернословие. Выталкиваемая из обыденного сознания религиозность сопротивлялась: она не выталкивалась, она цеплялась, она оставалась — но в опрокинутом виде. Так было во множестве сфер; в итоге идеал соборности со временем опрокинулся в «социалистический идеал»; Царство Небесное — в коммунизм... [...] Всё узурпировалось (потреблялось), извращалось, опрокидывалось; сама же религиозность, отчаянно сопротивляясь потреблению (истреблению), опрокидывалась в... во что может опрокидываться религиозная серьезность?.. Правильно: в карнавальность, говоря респектабельно; а в нашем случае — в кошунство, в черное юродство, жуткое, как гримаса боли, предвещающая возможную духовной катастрофы. И вот уже русский человек, шагу в быту не делавший без «Господи, помилуй» да «Господи, благослови», чем дальше, тем чаще заменял эти слова совсем другими... Это в быту. А Иван Барков, законное дитя Петровской эпохи, закладывает и своего рода «культурный» фундамент — прежде всего самую целеустремленностью своей литературной работы, введившей устное (фольклорное в том числе) грязное слово в письменный (пока еще не печатный) обиход — тем самым ослабляя и удлиняя цепь, на которой сидит сатана.

Дальнейшие поползновения «стереть грань» между «доступным» и «запретным» словом отражали дальнейшую экспансию вируса безверия (сначала религиозного, а ныне — и социального), процесс выколупывания совсем нового сознания — возможно более безрелигиозного и безверного. Синхронно с этим процессом черное, подлое слово — и до революции, и особенно после нее и благодаря ей, и особенно нагло с конца 60-х годов, и уж совсем оголтело в 70-е и 80-е — входило «в обычай» ни во что уже не верующих людей, вползало из заведомо подлых пределов в «приличную» речь и завоевывало, оккупировало ее, звуча тоскливым скрежетом в среде «простого народа» и утонченно-циничной жеребятиной в умных разговорах интеллигенции. А теперь вот ее же устами, в условиях разрешенной свободы и при посредстве орудий культуры, взыскует и обоснования — теоретического, идейного, культурного, требуя тем самым «художественно» ознаменовать, «культурно» оправдать, закрепить и торжествовать расхристианивание нации.

* * *

Попался в руки журнал «Странник», номер 1(3) за нынешний год. И вот: *«Пушкин... Какое русское ухо не навострится при звуке этого священного имени?»*

Нет такого уха.

Гоголь... Какой русский глаз не блеснет от этого магического слова?»

Нет такого глаза.

Достоевский... Какая русская душа не задохнется от одного только воспоминания о нем? Нет такой души.

Толстой... Какое русское сердце не забьется ускоренно при встрече с графом? Нет такого сердца.

Чаадаев... Какая русская бровь не поползет вверх, услыша его пленительную речь? Нет такой брови.

Державин... Какая русская грудь не закричит от гордости при звоне этого хрустального сосуда? Нет такой груди.

Чехов... Какой русский лоб не затоскует, не съезжится при свисте этой сокровенной флейты?

(Это я еще сокращаю, там длиннее и все так же талантливо, остроумно, и... да просто — умно! — В. Н.)

Великая русская литература... Какой русский х.. (в журнале, натурально, полностью. — В. Н.) не встанет со своего места под музыку этого национального гимна?

Есть один такой х... Мы встанем, а он не встанет. Мы все встанем, кроме него. Одинокий, жалкий, занедуживший х..шко. Но если его приласкать, если по-человечески к нему отнестись, он тоже встанет».

Вот. Это все.

И это, конечно, Виктор Ерофеев, мэтр андеграунда, красно солнышко постмодернизма, Георгий победоносец, поразивший змия «советской литературы» и теперь разделяющийся с русской. Гордость нашей свободной словесности. Писатель.

Шутка гения.

Он, по-видимому, и сам уверен, что создал нечто... ну, хотя бы неординарное, во всяком случае достойное внимания публики — просвещенной, конечно. Последние два «ударных» абзаца представляются ему настолько безусловно остроумными и талантливыми, что все остальное, предваряющее этот интеллектуальный подарок, он пишет — не стесняясь, демонстративно — левой ногой. И все равно рукоплещи, толпа: кто еще скажет *так*?

Предположить иное — то есть, что все это от начала до конца накопано с некоторым творческим тщанием, старательно, с той, пусть минимальной, мерой авторской ответственности за свой труд, за свое слово, которая бывает присуща иногда даже явному графоману, — одним словом, предположить, что все это написано *правой* ногой, мне даже как-то страшновато: слишком безнадежна была бы тогда бездна бездарности. В любой ситуации хочется надеяться на лучшее.

Жили, жили — угнетенные, обиженные, униженные и оскорбленные, с кляпом во рту — и все это время, надо полагать, должны были вынашивать в оскорбленных своих душах что-то светлое и благородное, высокое и прекрасное. И вот сбывлись мечты, кляп выплюнут — и что же повалило из отверзшихся уст? Словно у сестер Василисы Премудрой: что ни слово, то жаба или змея. Неужели ничего другого за душой и не было, «мастера культуры»? Где же ваша *собственная* свобода, внутренняя свобода, «гайная», как называли ее Пушкин и Блок? Неужто не глубже штанов?

Тоталитарная система была нашей благодетельницей. Все грехи и недостатки можно было списать на нее, *нас самих* из-за нее не было видно: сплошное «угнетение». А свобода — вещь страшная, безжалостная вещь. Она раздевает нас — и оставляет у всех на виду, какими есть, голенькими. И выходит — один срам.

И ведь все это, явно или тайно, чувствуют и знают. Человек вообще все самое глубокое чувствует и знает, только истолковываем мы это знание каждый на своем уровне. Кому стыдно своего срама, а кто трепещет от наслаждения, оказавшись без штанов; как там у Достоевского: «*Заголимся и обнажимся!*» Идет срамная «культура» — и она не выносит соседства настоящей культуры, стремится либо уничтожить ее, либо, огадив, уравнять с собою, а еще лучше — осмеять и тем поставить ниже себя. Опять свобода раба: свобода нагадить на рояль или выкинуть его из окна — как великую русскую литературу «с парохода современности». Опять страстное желание *стереть грань* между высоким и подлым.

Эти утописты надеются «переучить» русскую литературу, научить ее ничему не учить, а быть игрой, как это принято в цивилизованных странах. И чтобы и в нее можно было играть (к чему призывает А. Синявский в предисловии к книжке Вайля и Гениса). Их вообще раздражает, что литература чему-то может учить. [...]

* * *

«*Если в нас рождается какой-нибудь скверный помысл,* — говорит Иоанн Златоуст (кому безразлично, что это великий святой, пусть прислушается хотя бы к великому писателю), — *то надобно подавить его внутри и не допускать ему переходить в слова.*»

Совет величайшей мудрости, исходящий из понимания священного происхождения и неслыханной силы слова.

[...] В нынешнем понимании свобода слова — это возможность и дозволенность переводить в слова скверные помыслы. Ответственность за такой грех — это не только ответственность за себя, но и за тех, кого соблазняет, и она ужасна. Ты учишь других, что скверное — это можно, это норма.

* * *

Это не дурная книга, это дурной поступок. Вспомнив небезызвестную формулу, нужно, в интересах справедливости, сказать, что совсем уж «дурной книгой» номер «Литературного обозрения» не назовешь. Тут немало любопытного, а главное — чрезвычайно поучительного: фрагментарно представленный, но в общем довольно связный коллективный обзор наиболее острых поворотов «эротической темы» в русской литературе. [...]

Мрачная, надо сказать, картина. В целом эта история есть именно и поистине история расхристианивания культуры, показанная на специфическом материале. Помимо прочего, она словно бы нарочно иллюстрирует совершенно справедливую фразу одной из статей: «*Идеям, претендующим на по-*

зитивность и созидательность, сквернословие едва ли органично...» (Верно: органично идее разрушения культуры.) До смешного удивительно, что вся статья находится в кричащем противоречии с этой фразой и, кажется, выстроена так, чтобы всячески утвердить «созидательный» смысл сквернословия. [...]

«*Предавая их* (тексты, которые «создавались в расчете на запрет». — В. Н.) печати, мы создаем, что до некоторой степени подрываем их репутацию. Но вряд ли подрываем сами основы жанра, ибо как только данная потаенная словесность теряет ореол запретности и вводится в обычай, в качестве «оскорбительных» начинают действовать ее другие пласты, роль неприличных начинают играть новые темы...»

Весьма трогательна эта забота об оскорбительности и неприличии. Только какие «другие пласты», какие «новые темы»? Моей фантазии тут не хватает. Может быть, место оскверняемых святынь материнства, любви, брака займут какие-то «новые» святыни — например, свободы и демократии, а основой новой неприличной лексики станут понятия «закона» или, скажем, «правового государства»? Или просто так, наобум Лазаря сказанули, чтобы поглубокомысленнее и потеоретичнее?

И ведь вряд ли подозревают, что на самом деле сказанули...

Ведь любая ругань по определению есть (или имеет в виду) отрицание какой-нибудь заповеди. Матерная ругань и матерное слово декларируют, ближайшим образом, отрицание заповеди «не прелюбодействуй», тем самым утверждение «заповеди» противоположной: «прелюбодействуй». Так что же: если поругание седьмой заповеди при вашем содействии потеряет «ореол запретности», то какие ценности видятся вам в качестве «других пластов «оскорбительного»? Отрицание каких заповедей, насмешка над которыми из них послужит «новой темой» обновленной неприличной лексики? «Не укради»? «Не лжесвидетельствуй»? Или «Не убий»?..

Господи, до чего же все в жизни связано... «*Ибо Тот же, Кто сказал: “не прелюбодействуй”*», сказал и: “не убий”».

* * *

[...] Не так давно в одном собрании студент МГУ задал мне вопрос: чем же плохо «сексуальное просвещение» детей и молодежи гласно, в печати? Разве лучше, если дети будут узнавать «про это» в подворотнях?

Да, ответил я, в подворотнях плохо и чревато неприятностями; и все равно — лучше уж в подворотнях, чем гласно и в печати.

Я не стал тогда пространно объяснять ему, что «в подворотнях» дети знают, что учатся греху; а «в печати» их учат, что никакого греха не существует, есть только гигиена и технология. Я не стал пространно объяснять, почему на тему полового акта с незапамятных времен положен покров тайны, на ней лежит печать греха, и покров этот, и печать эта — священного происхождения. Грех — не в самом половом акте (ибо Господь, сотворив мужчину и женщину, сказал им: «*Плодитесь и размножайтесь*». (Быт 1:28); грехопадение было в том, что люди познали добро и зло не с Божьего благослове-

ния, а с помощью сатаны. Нигде добро и зло не соседствуют так опасно, как в плотском влечении, вот почему Адам и Ева, познав добро и зло, тотчас устыдились своей наготы: это их души устыдились нарушения Божьей воли, через которое вошли в мир грех, зло и смерть. Я не стал также объяснять, что плотские отношения мужчины и женщины облагораживаются и возвращают себе изначальное благо и красоту только при условии Любви — будь это личная и *истинная* любовь одной женщины и одного мужчины друг к другу, которая порой сияет божественным светом и в этой жизни, полной тьмы, или та Любовь, торжества и царствования которой во всем мире так жаждет исстрадавшееся от собственных преступлений человечество, почти ничего для этого торжества не делая. И пока люди продолжают жить по законам зла и смерти — печать греха будет лежать на отношениях полов, и делать вид, что грехопадения не было, что мы с вами бесконечно хороши и продолжаем жить в раю, где нет ни греха, ни зла, ни смерти, — то есть бесстыдно и глупо лгать. На самом же деле мы построили мир зла, и потому печать греха остается, и дети должны это узнавать. Пусть в подворотнях узнают — если средства массовой информации занимаются чем-то совсем другим; и только собственная жизнь и собственная, *личная и истинная*, любовь (иногда — с помощью истинной культуры) могут просветить их.

Ничего этого я мальчику не сказал, ограничился несколькими фразами. Но он, выслушав, воодушевленно закивал головой, порозовел и сказал: «Большое вам спасибо!» Он оказался нормальным человеком, он, наверное, и без меня поймет, что ни жизнь, ни культура не могут оставаться самими собой, или — опять по-научному — не деформируются, если устраниваются те границы между «можно» и «нельзя», которые суть балки, столбы и стропила жизненной (и культурной) структуры. И никакие соображения «прогресса», «удобства», или, скажем, «терпимости», или чего угодно не могут оправдать устраниения этих границ.

* * *

[...] Господа товарищи! Давайте-ка, для устранения всех неясностей, договоримся так: вот вы все, борцы за свободу слова и всего остального, возьмите-ка и скажите прямо и громко: да, мол, для свободного человека никаких таких «запретов» — то есть ничего святого — нет, все это тоталитарные выдумки; на самом деле все, что фактически возможно и удобно, — можно и позволено, и такое положение нормально; ибо единой Истины, священной и обязательной для всех, не существует в природе: каждый волен по своему вкусу определять, что можно, а что нельзя, что истина, а что нет: сколько свободных особей, столько и истин, — и это тоже нормально, это предполагает «альтернативную нравственность» и называется свободой.

Скажите так, скажите громко и от чистого сердца, веруя в это; убедите меня в том, что вы в сердце своем прочно утвердили закон джунглей, убили свободу и уничтожили человека как образ и подобие Божье, — и я умолкну, увидев, что был неправ и что вы победили.

Но вы ведь так не скажете. Никогда. И не потому, что постесняетесь,— а потому, что невольно, интуитивно, сердцем, наперекор и назло собственным «взглядам» чувствуете запрет сказать и подумать так всерьез. И так же интуитивно чувствуете священную природу этого запрета — запрета хулы на Святого Духа, которая *«не простится ни в сем веке, ни в будущем»* (Мф 12:32); и тут все ваши «взгляды» бессильны. Потому что мы с вами, братья мои дорогие,— люди, сотворенные по образу и подобию Божию, и что душа человеческая по природе христианка.

Можно забыть головой (и это происходит), но нельзя не знать сердцем, что культура жива, пока живы ее сакральные основания, опирающиеся на заповеди и порождающие запреты; что культура собственно и есть — как сказал тоталитарный мыслитель Клод Леви-Стросс — система табу: именно благодаря этому культура и есть то, что помогает человеку в этом мире, который во зле лежит, не до конца забыть о своем высоком происхождении, а иногда — приблизиться к возможности постигнуть и свое предназначение.

Иначе культура превращается в цивилизацию, а свобода — в рабство у нее, ведущее к разрушению человека.

Появились учителя, они учат нас этой свободе разрушения. Но я думаю, что в России это не пройдет. Однажды настанет момент, когда Бог, по милосердию Своему, даст нам с вами увидеть ясно, в какую бездну позора и унижения уставились мы зачарованным взглядом, — и мы с вами задохнемся и взрвем от ужаса и стыда, и все уродливое и мерзкое извергнем и изблюем, все вспомним и все поймем и снова станем самими собою. Не могу не верить, что в России так будет, рано или поздно. Слишком уж многое в судьбах мира от этого зависит. [...]

1992, № 3 (73)

2. ДОРА ШТУРМАН — ВАЛЕНТИН НЕПОМНЯЩИЙ

По поводу статьи «С веселым призраком свободы»

* * *

5 июня 1993 г.

С той радостью, которую всегда доставляет обнаружение сходства позиций, твоей и уважаемого тобою автора, я прочитала статью Валентина Непомнящего «С веселым призраком свободы». Мне тоже приходится по тем или иным поводам, в той или иной форме возвращаться к большинству этих проблем. И все-таки некоторые суждения автора вызывают у меня либо недоумение, либо потребность возразить. [...]

Я провела примерно четыре года в лагере и четырнадцать — в селе, сначала в отдаленной от транспортных артерий глубинке, потом — ближе к железной дороге. Меня тоже никогда так не оскорблял, не шокировал мат в устах моих сельских соседей и друзей (или заводских рабочих во времена работы на заводах и стройках в качестве заключенной), как в салонной и кухонной болтовне эрудированных и дипломированных представителей образованного слоя. В устах детей и молодых людей он меня просто пугает, потому что я тоже чувствую его как победу inferнальной стихии. Когда крестьянка кричит своему отпрыску, задравшему рубашонку, присев под кустиком: «Подотри ж...!», — она выражается естественным для нее просторечием. Когда восторженный поклонник пытается по телефону выразить свое восхищение великой балерине, а супруг последней, прославленный композитор, отвечает: «Она не может взять трубку — она моет ж...!» — это нарочитое, элементарное и примитивное хамство. Это распоясавшийся библейский Хам в мелочном проявлении. Я не знаю, произошел ли в реальности такой эпизод, но то, что по стране ходил такой анекдот, — уже достаточно показательно.

Когда колхозный конюх употребляет мат «для связки слов в предложении» (или когда такую «связку» мастерски и весьма дозированно включает в текст язвительной песенки Юлий Ким), это не вызывает отвращения. Но когда в романе человека, которого принято считать рафинированным эстетом, в драматической главке о насквозь просматриваемой трехдневной встрече «наедине» истосковавшегося зека с его женой, вдруг сообщается, что замочная скважина была заткнута ваткой, вынутой, протрите, из, меня

тошнит от нарочитой, грубой, хулиганской брутальности. Это уже — дьявольщина, нередко проглядывающая сквозь «эстетизм» вышеупомянутого эрудита. Когда-то в лагере мы, кучка друзей, молодых и не очень, решили сопротивляться матерной агрессии блатного барака и вохры, пропитывавшей всю неуголовную стихию лагеря. Мы воспринимали ее, несмотря на весь свой тогдашний атеизм, как посягательство на Дух в себе и в жизни. Мы старались вырвать из этой растлевающей стихии малолеток, и порой это удавалось. Вообще, я подозреваю, а точнее — надеюсь, что борьба против этой агрессии — не столь уж непосильное для здоровых людей дело. [...]

При всем моем приятии концепции В. Непомнящего о пропасти между «тетрадой» и печатной матерщиной (добавлю: между анекдотным «черным юмором» и демонстративным внеморализмом литературных экстрасупер-поставангардистов) я все же не разделяю отношения Василия Аксенова к числу бездуховных «матюгальщиков» и «психологических мутантов», как сам себя определил В. Сорокин, пассажи которого, случайно услышанные, вызывают физический рвотный спазм. И я не могу даже приблизиться к единодушию с весьма уважаемой мною коллегой-литературоведом, объединившим в одном предложении Юза Алешковского и Лимонова. Юз Алешковский — большой писатель, его роман «Рука» — великая книга, книга христианская в глубинном своем смысле. [...] Для меня всегда было трагическим парадоксом пристрастие Алешковского к «ненормативной лексике», но оно не ставит этого писателя в один ряд с графомами и «чернушниками» типа Лимонова и прочих «суперматистов».

Но кое-что в статье В. Непомнящего не дотягивает, на мой взгляд, до ее же уровня. Как, например, можно Вайля и Гениса воспринимать в качестве феномена американской духовной жизни? Это напомнило мне израильских иммигрантов из СССР-СНГ, которые, едва ознакомившись с иммигрантскими же расхожими русскоязычными газетами Израиля, яростно начинают обличать бездуховность израильской цивилизации, произносить гневные монологи об отсутствии в Израиле «настоящей культуры» и «настоящей интеллигенции». Неужели и просвещенному литературоведу надо напоминать, что и в духовную культуру и характер народа нельзя проникнуть, скользнув по ним туристическим, эмигрантским (в первом поколении) и даже читательским взглядом? К слову сказать, проблематика статьи В. Непомнящего в американской, разумеется конкретно-исторической интерпретации, занимает все большее место в духовной и общественно-политической жизни Америки. Задача нравственного выбора, руководимого Заповедями, а не Змием, возникает с нарастающей остротой везде: в сфере образования, в разных жанрах и областях media, в экологии, в социологии семьи, в толковании свободы личности, прав меньшинства, грани возможностей большинства и т. д. и т. п. Проблематика эта возникает не только, так сказать, структурно — в переплетении противоречий и осложнений, но и ставится вполне сознательно и занимает одно из главенствующих мест в интересах общества и власти. Утилитаризм западной демократии

явно преувеличивается сторонними наблюдателями. Институты бесплатного добровольчества и благотворительности охватывают все возрастные группы демократических стран в плохо представимой для советского и постсоветского сознания степени. Во всяком случае, не существует на самом деле такой альтернативы, как «нравственность, духовность или прагматизм». То, что безнравственность в высшей степени апрагматична, а бездуховность в далеко идущем смысле своем — убийственна, становится несомненным фактом для большинства серьезных мыслителей Запада, для целых общественных движений.

Мне представляется надуманной и фиктивной также альтернатива «духовность или удобства». Привычность и повседневность удобств порождают не культ последних, а их незамечаемость. Отсутствие же таковых в массе случаев способствует не возрастанию духовности, а сокращению продолжительности жизни и падению жизнеспособности в тех возрастах, которые Запад воспринимает как цветущие. Аскеза и схи́ма возвышают человека только в качестве результата его свободного выбора. Если же из них попросту невозможно выпутаться, они унижают. Поэтому вряд ли следует выдавать нужду за добродетель. Я говорю об этом со знанием дела. [...] Когда в 1958—1959 годах мы с главврачом сельской больницы в деревне, где я работала, фронтально проверили здоровье детей и их матерей, оказалось, что 80 % женщин больны хроническими заболеваниями и около половины школьников инфицированы в разной мере туберкулезом (неподалеку был тубсанаторий, и работающие там члены колхозных семей приносили домой не доеденную большими пиццу). Я не думаю, что этим крестьянкам, чистившим до первого снега свеклу, сидя на ее кучах в поле, повредила бы теплая уборная. А мы с главврачом даже скамеечек для чистильщиц свеклы не могли в колхозе добыть. В жизни достаточно роковых альтернатив для того, чтобы не осложнять ее альтернативами надуманными. [...]

С уважением, *Дора Штурман*

* * *

Редакция «Континента» познакомила меня с письмом Доры Штурман, человека, глубоко мною уважаемого за мужество и мирный, невзирая на все невзгоды ее жизни, дух. Ее согласие и похвала мне чрезвычайно дороги. [...]

Для меня вопросы, затронутые в заметках «С веселым призраком свободы», — прежде всего о *свободе*, о ее понимании и употреблении. Это не суть вопросы некоего более совершенного внутрикультурного устройства, в котором хорошо бы мирно совместить культуру с цивилизацией, «духовность» с «удобством» и одновременно как-то отделить того Ю. Алешковского, который Д. Штурман нравится, от того Ю. Алешковского, который ее огорчает. Это вопросы уровня «быть или не быть» (человеку человеку). Быть культуре как возделыванию человеческой души или окончательно превратиться в возделывание внешних условий обитания человеческой

особи, ее удобств и утех, в служение ее природным инстинктам, то есть — в цивилизацию.

Я бы непрочь заменить здесь «цивилизацию» другим термином, поскольку знаю, что такая ее трактовка многих не устраивает; но что поделаешь: не я такое понимание ввел, не мне его отменять, это давнее русское понимание, оно отражает наш душевный склад, духовный строй, наш взгляд на мир и на человека. Точку отсчета можно найти в словах Спасителя: «*Царство Мое не от мира сего*» (Ин 18:36) — это из тех евангельских речений, которые наиболее точно соответствуют особенностям русского (и российского) менталитета, в свое время оформившего себя в православном исповедании. При такой точке отсчета видно, что культуре сущностно свойственно стремление к *неотмирному*. Какими способами, на каких путях и с какими результатами это стремление осуществляется — дело другое, но само-то *стремление* есть для культуры доминанта, родовое качество. Доминанта и родовое качество цивилизации — наоборот, забота «мира сего». По христианскому учению, дух и плоть не отрицают друг друга, Христос воскрес во плоти. Вопрос в другом — в иерархии: что выше, что должно властвовать, дух или материя; в конечном счете — *что выбрать* в качестве главного. Культура выбирает в качестве главного дух, цивилизация — материю.

Соответственно и об «альтернативе духовности и удобства» и говорить неточно: не будем же мы утверждать, что, предположим, «мягко спать» и «любить ближнего» есть вещи «альтернативные»; но иногда все-таки приходится выбирать в качестве иерархически главного что-то одно. Я уверен, что в тюрьме и лагере Дора Штурман не теоретизировала на эту тему, как вот я сейчас, а *поступала*; поступала по духу, а не «по плоти». Отдать последнюю рубашку — вряд ли придет в голову назвать это «цивилизованным» поступком; а вот о культуре говорить можно.

Поэтому и спора настоящего тут между мною и Д. Штурман быть не может, разве только о словах. Для меня лично вопрос лишь в том, как я-то вел бы себя на ее месте, если бы был *там*...

А «защита» Америки... Да я вовсе на эту Америку прекрасную и не нападаю. Говоря о том «американском», чему мы должны противостоять, я имею в виду не культуру в ее нормальных и подлинных проявлениях, а ту американщину, от которой уже все стонет в мире; ту специфически американскую, сытую, самодовольно-победительную бездуховность, которая откровеннее, массивнее, плотнее и потому витально мощнее бездуховности европейской или российской, и безудержная экспансия которой, проявляющаяся на самых разных уровнях нашей жизни, представляет собой, по глубокому моему убеждению, главную для нас опасность. Почему и компромиссы непозволительны: тут уж поистине «*не мир, но меч*».

В. Непомнящий
1993, № 3 (77)

3. ЮРИЙ КУБЛАНОВСКИЙ

О мнимостях в литературе

...С годами, как ближнего начинаешь уважать не за его декларации, но просто за нравственное качество жизни, так и в литературе всё выше ценишь не «стиль», но «веяние»: добротную бескорыстность первоначального творческого импульса и дальнейшего воплощения. Чтобы исток творчества не был омрачен ничем, никакой сторонней оглядкой — только максимальное, полное воплощение художественного замысла, корнями уходящего в душу и бытие.

В том-то и состоит основная порочная специфика советской литературы, что она глобально ангажирована социальным заказом уже на стадии замысла, даже до него. Заказ мог быть персонально не сформулирован, во все не обращен к конкретному автору, просто он всегда был постоянной составной творческой жизни советского литератора — так же, как, например, страх перед госбезопасностью. Тем-то и отличался советский писатель от *настоящего*, что последний сам — в соответствии со своими мироощущением и дарованием — формирует и решает свои творческие задачи, тогда как первый — всего лишь государственный служащий, чья деятельность — запрограммированный элемент идеологического социального механизма. Соцреалист — лицедей идеологии, симулянт художественных задач. Его истинной глубинной целью, даже когда он сам себе казался искренним, всегда было преуспевание, лицемерно прикрытое идейностью и партийностью, которые, однако, и гарантировали это преуспевание.

По завету Пушкина, автор свободный честно «продает рукопись», советский же — продавал вдохновение, точнее, его имитацию. Прежде невиданный алчный покупатель тут — тоталитарное государство, с потрохами и на корню приобретающее мысль, слово, сюжет, творческий метод, самую глубинную конфликтную ситуацию творческого создания. Душа подлинного творца *«ищет, как во сне, излиться, наконец, свободным проявленьем»*. «Свободное проявленье» — вот емкое и точное определение вдохновенного бескорыстного творчества.

И еще недавно казалось, что нет (и не может быть!) ничего антагонистичнее ему, чем деятельность советского литератора. «Рядовой (а часто и генерал) идеологического фронта», он подходил к делу солидно, «высокоидейно»;

«забывающий мир» Пушкин со своим «лирическим волнением», отважными мыслями и легкими рифмами выглядит рядом с соцреалистом каким-то ветреником... Глубинная имманентная трусость (свойственная всем, кто постоянно блефует) вообще уживалась в совлитераторе со спесью и снобизмом, диктуемыми прочной легальностью и чиновной значимостью в тогдашнем обществе. Правящая номенклатура и класс соцреалистов (в самом широком смысле) были связаны по принципу сообщающихся сосудов. Между номенклатурой и народом существовала «буферная зона» соцреалистов.

Особенно нестерпимой фальшью несет тогда, когда этим расчетливым мумиям приходилось в своих проделках имитировать бескорыстный энтузиазм. [...]

...Русскую литературу XIX века Томас Манн справедливо назвал *святой*. И это потому, что при всем ее реализме в исследовании человеческих пороков и бездн, в ней не были сбиты нравственные ориентиры, вся она пронизана имманентным религиозным смыслом. Святость ее, думается мне, строилась на органичной соподчиненности творческого гения авторов с находящимися в плодотворной антиномичности компонентами: служением и свободой.

Наши мыслители не раз отмечали, что специфика русского мироощущения и культуры — в зависимости от божественной и моральной правды. Наше сознание так и оставалось до конца не секуляризованным, на уровне подкормки — религиозным. Тысячами нитей русский литератор ощущал себя связанным с высшим миропорядком — во всяком случае во время творческого процесса. На этом пути нашу культуру поджидало много соблазнов, но еще больше — головокружительных духовных и творческих достижений. Она попросту не в состоянии была быть имморальной, и в этом смысле — она едва ль не столь же христианская, как житийная и летописная литература Средневековья. Она — преемница всех высших достижений отечественного гения, чьи плоды словно уже не вполне земного происхождения: от киевской и владими́ро-суздальских культур до Рублева и Дионисия.

Натуральное органичное самоограничение русского писателя в пользу морали было столь естественно, что не носило, очевидно, даже характера выбора, а просто — «нельзя иначе». Застенчивость, по тонкому определению Сергея Аверинцева, сродни складу русской святости, о которой столь проникновенно писал Георгий Федотов.

Но это отнюдь не мешало свободе отечественной литературы. Проблемы, ею ставимые и решаемые, ставились и решались, повторяю, бесстрашно. Такой силы атеистических, например, аргументов, какие мы встречаем у Достоевского, не достигли на Западе ни Кьеркегор, ни Ницше. Исследование греха у Толстого доходит до глубин «последних», более страшных, чем у Бальзака или Флобера. «Маленькие трагедии» Пушкина таят такие бездны, что в них лишний раз страшно заглядывать. И так — у всех классиков: творчество осуществляется, скажем еще раз, и как специфическое религи-

озное (в основе своей) служение Истине, и как реализация художественной свободы. Русская литература, будучи злободневной, была одновременно и пророческой, на все времена. Неустареваемые «Бесы» Достоевского первый тому пример.

Все секулярное движение XVIII столетия не задело сущностных механизмов творческого процесса. На поверхности писатель мог быть Кармазиновым (то есть платить малодушную дань дежурной идеологии), на глубине же — оставался Тургеневым.

Пожалуй, самое капитальное отличие советской литературы от русской — в ее атеизме и идейной сдвинутости. Выслуживаясь перед властями предержажими, советская литература лишь профанировала злободневность, симуляция конфликта («борьба хорошего с лучшим») подменяла идейную и литературную фабулу, мораль идеологизировалась. Метафизика, тайна, чудо — все это отсутствовало напрочь. Одним словом, советская литература — уникальный культурологический и социальный феномен, соприущий именно тоталитарной машине.

...Правда, еще в хрущевскую оттепель наметилось разжижение классического типа соцреалиста, и эта промежуточная мутация стала как бы мостком между писателем советским и нынешним.

«Дети XX съезда» пробовали протаскивать идейки, что и абстракционист может быть коммунистом, утверждали, что реалисты и авангардисты плечом к плечу сражаются на революционных баррикадах Латинской Америки, что даже самые левые мастера культуры «от души симпатизируют и завидуют нашим успехам». Эта плеяда литераторов стала — не вступая в опасную конфронтацию с ленинизмом и не отказываясь от щедрой оплаты государством своей продукции — все-таки конкретно делать ставку на публику. Но ежели пресыщенной западной публике нужно зрелищ, то нашей оголодавшей хотелось тогда хлеба, то есть хотя бы фрондерства. Да и на дряхлеющий соцреализм пора было наложить погуще румяна. Так возник новый тип литератора, озорно пощипывающего тоталитарную ортодоксию, не затрагивая ее сути, показывающего — на радость зрителям — фигу в кармане своим хозяевам и при этом чувствующего себя едва ль не неподкупным серьезным правдоискателем. При этом изначальный источник творчества по-прежнему оставался замутнен внешней нетворческой задачей, и расчет на заказчика-потребителя доминировал над художественной свободой.

Но вот теперь, когда мы остались уже без соцреализма, вдруг обнаружилось, что между кондовым советским автором и новейшим, свободным на современный манер, есть определенное типологическое сходство — как между коммунистическим режимом и нынешней олигархией, перед которой человек тоже беспомощен и бесправен. Есть родство между производством соцреалистических поделок и поделок, рассчитанных на коммерческую отдачу. И в том, и в другом случае производимый продукт обусловлен не самодостаточностью творческого порыва и бескорыстного замысла, но

лежащей в основе задачи: советский литератор писал, повторяем, дабы угодить идеологии, престижно вписаться в общество и хорошо заработать, коммерческий литератор пишет, чтоб завлечь как можно больше читателей и через это — тоже хорошо заработать, вписаться во влиятельную тусовку и выйти на зарубежный рынок. Хотя соцреалист рассчитывал прежде всего на положительную реакцию сверху, а нынешний литератор — снизу, для обоих производимые ими тексты — прежде всего средство к существованию, а лучше — к обогащению.

Правда, на этом сходство кончается: коммерческий автор ставит только на разного рода развлекательность и щекочущий эпатаж, тогда как соцреалист — на идеологию, легитимизирующую номенклатуру. Первый формирует себе «творческое задание» сам — в соответствии со своей ушностью, второй — выполняет «правительственное задание». У соцреалиста самодовольство смешано с трусостью, это зверь с сердцем мыши, тогда как у автора коммерческого самодовольство омрачается лишь беспокойством не упустить бы чего: его, как волка, всегда ноги кормят, а писателя советского кормила родная партия. Соцреализм профанировал святость русской литературы; андеграунд выклеывает ей печень, выводит «бациллу учительства» из тела национальной культуры — методом коновалов. (Мистифицирующий публику волк-одиночка из андеграунда по сути так же адаптирован масскультурой, как и любая литературная бульварная потаскушка. У нас сегодня между бульварным и элитарным невелик зазор, потому как запрещенные прежде идеологическим пуританством, а ныне активно эксплуатируемые засидевшимися на самиздатовой диете сочинителями порнуха, патология и т. п. — темы не только «пограничные», но и бульварные.)

Не просто досадно, больно: для того ли были нами принесены в XX веке такие жертвы, чтобы на костях миллионов корыстно кощунствовал теперь, ухмылялся и подмигивал кому надо литературный гешефтник, раскручивая себе рекламу?

...В 1987 году на ежегодной осенней художественной выставке в парижском Большом дворце висело на гвозде то ли чучело крысы, то ли его ловкая имитация, а внизу прямо на паркете был насыпан холмик пшена. Чуть в стороне на стуле, сложив по-наполеоновски руки, сидел сам автор — в бабочке, с только-только начинавшей входить в моду «шетинкой третьего дня» на круглом лице, которой мужчины стали маскировать недостаточно волевою нижнюю часть лица. Наши глаза встретились, и в его — промелькнуло вдруг беспокойство, очевидно, из-за прочитанного в моих — омерзения.

Незадолго перед тем прошли вернисажи Эдуарда Мане, Сурбарана, Де Кирико; и эта крыса, и этот седовласый маэстро навсегда остались в памяти как зримое воплощение — к чему скатилась культура.

Не везет России: второй раз уже принимается она догонять цивилизацию именно тогда, когда та находится в жестоком нравственном, а ныне и эстетическом, кризисе и надломе.

«В совершенно беззащитную Россию, — писал в 1811 году Жозеф де Местр, — явилась вдруг развратная литература XVIII столетия, и первыми уроками французского языка для сей нации были богохульства». Россия начала «именно с того, чем другие кончали, — развращения». И граф пророчески предрекал России «какого-нибудь университетского Пугачева» и государственную погибель.

Но насколько же беззащитнее Россия теперь — после семи десятилетий коммунистического владычества! И насколько глубже общий кризис цивилизации — с ее идеологией потребления и коммерциализации всего и вся, в том числе и литературы. Мы вновь впускаем в себя цивилизацию — в ее далеко не лучшую пору; и положение намного драматичнее, чем два века назад, ибо современные средства массовой информации, руководимые политическими и культурными бизнесменами, вездесущи и обладают безграничными мощностями зомбирования и популяризации имморальной культуры.

Наша, в основном, шестидесятническая интеллигенция, при падении коммунизма требовавшая свободы слова «без берегов», искренне, очевидно, думала, что тем самым споспешествует расцвету искусств. А на деле расчистила поле для невиданной доселе похабщины; собственно по русской культуре в последние десять лет был нанесен удар столь сокрушительный, что это сопоставимо с самыми страшными большевистскими временами. Зато теперь, чем литератор бескрылей — тем шумней реагирует на самые скромные дисциплинарные ограничители, даже потенциальные, чем площе — тем яростней выворачивает себя наизнанку. И эта литература вседозволенности, двусмысленности и всеобъемлющей хохмы — часть общего идеологического поля нынешнего криминально-олигархического режима. Каждый, что называется, гребет под себя, и на этом принципе формируются незримые корпорации.

...Творчество русского писателя проходит — по замечательному определению Розанова — «под углом *Вечных Беспокойств*». Нет их — нет и полноценной литературы.

И при советской власти творили честные и глубокие литераторы — вопреки физическим законам тогдашнего бытия лишний раз подтверждая, что физической бытие не исчерпывается. Есть, наверное, они и теперь, просто их деятельность неприметна под аляповатой коркой того, что «всё на продажу».

Водораздел между подлинным и мнимым в литературе проходит не между художественными методами и стилями, но — по линии бескорыстия, бескорыстного отношения к литературному делу.

4. ЛЕВ АЙЗЕРМАН

Интертекстуальные связи, или Третий завет от Льва Толстого

(Из рубрики «У книжной полки»)

Елена Полтавец. «Война и мир» Л. Н. Толстого на уроках литературы.
М.: Дрофа, 2005. 368 с. (Библиотека учителя)

Я — преподаватель литературы, потому и купил эту книгу. Купил прочел и... Словом, *не могу молчать*. Не могу не поделиться впечатлениями. А поскольку методический труд этот — из той серии, когда комментарии только во вред, постараюсь, чтобы как можно больше звучал голос самого автора этой книги.

Начну с главной претензии, которую предъявляет Елена Юрьевна Полтавец школьным учителям литературы: *«Толстой как исследователь христианства и создатель нового религиозного учения совершенно не известен школе»*. И это происходит прежде всего потому, что учителя и методисты считают «Войну и мир» всего лишь художественным произведением, в то время как это *сакральный текст*, требующий принципиально иного подхода. А именно: «наиболее адекватным» будет в данном случае *«тот способ прочтения, который применяют к Библии экзегетические сочинения»*. Всего же ближе к экзегетике, по мнению Полтавец, *мотивный анализ*, суть которого состоит *«в том, чтобы найти в тексте мифологемы, ключевые понятия и символы, складывающиеся в мотивы»*. Причем, указывает Полтавец, *«такой подход особенно уместен в школе¹, при изучении произведения под руководством учителя»*.

Итак, «Война и мир» — вовсе не художественное произведение. Это книга, построенная *«по принципам Библии и древних восточных религиозных текстов»*. Она написана *«как бы иероглифами, где этими иероглифами, т. е. единицами смысла, могут быть понятия, сцены и эпизоды, описания, философские отступления, иногда целые главы»*. [...]

Шрифтом выделена в книге ее исходная истина: *«...в “Войне и мире”, священной книге нового учения о единении, главную роль играют священные имена пророков этого учения, вобравшие в себя символику Библии, “Дхаммапады”...»*

¹ Подчеркнуто мною, просто не смог удержаться. — Л. А.

даосского учения и других священных текстов. Нет никакого сомнения, что “Война и мир” создавалась Толстым как некий сакральный текст тайного (эзотерического, как сейчас модно выражаться) содержания».

А вот итоговый вывод: *«в каком-то смысле книга Толстого может рассматриваться как ритуальный, магический текст, воспроизводящий сакральные имена... сакральную топонимику... и, главное, ритуал спасения мира».*

Итак, предложенный Полтавец метод призван привести нас к постижению глубиннейших сакральных смыслов толстовского романа. Последуем ему, и нам откроется, что для Толстого *«эрос существует только агапический»*, что Андрей Болконский принадлежит к *«нирваническим существам»*; мы поймем, сколь для него *«труден путь к идеалу митраического согласия и единения»*, и будем потрясены, узнав, что он *«в глубине души нефеломан и дендрофил»*; что Николенька Болконский — вполне возможно, мессия, так как родился 20 марта; что композиция «Войны и мира» подчиняется числу 28, а глав в четырех томах ровнехонько 333 — то есть *«половина библейского числа 666»*. И еще многое другое поймут ученики на уроках Е. Ю. Полтавец. [...]

Путь такого постижения откроет и нам, учителям, нечто такое, о чем мы раньше и помыслить не могли — или стеснялись себе признаться. Вот, к примеру, Пьер Безухов — это *«несостоявшийся международный террорист...»*: то Наполеона убить собирается, то против существующей власти выступить. Или вот Телянин. Не все помнят, кто такой? А напрасно. Обладатель *«рогатой»* фамилии (школьники должны понимать, что это *«знак принадлежности к бесам»*, а если не понимаем — пусть припомнят хотя бы Коровьева), — так вот, Телянин (в отличие от большинства персонажей на Т и -ин (Тушин², Тимохин, Теркин, Турбин) — самый настоящий *«вампир, хотя и метафорический»*. Те же из старшеклассников, кто мало-мальски знаком с мифологией, безусловно, усмотрят *«в схватке Денисова с Теляниным борьбу с рогатым Минотавром, а в скитаниях Денисова по чиновничьим кабинетам — Лабиринт»*.

И сколько в книге подобных находок, наблюдений, сравнений, ассоциаций!

«У Толстого, — пишет Полтавец, — вообще многие, казалось бы, чисто бытовые или психологические детали оказываются символическими при сопоставлении и повторении их». Вот Андрей Болконский перед приходом французов в Лысье Горы приезжает в родное имение и между прочим видит там старика, плетущего лапти. Но мы-то знаем: *«старик, плетущий лапти, занимается “ремеслом” парок — плетением судьбы»*. Или вот Лиза Болконская, занятая вышиванием, прерывает работу. С чего бы ей прерываться? — не иначе, оборвала нить! А ведь *«обрыв нити символизирует смерть не только в античной мифологии, но и в праславянских языческих представлениях»* и *«пре-*

² *«Харизматический лидер» капитан Тушин «создал колоссальное энергетическое поле объединения усилий всех сражающихся. Может быть, то же самое случилось при Фермопилах благодаря царю Леониду».*

кращение Лизой работы может означать только одно³: и она, и ее муж скоро умрут».

Поистине роковая роль в судьбе Болконского отведена и Наташе Ростовой: она **роняет клубок!!!** Нет сомнений, что это событие «предвещает князю Андрею смерть» — «Нить жизни мужчины, по поверьям, находится в руках любимой женщины. Как и Лиза, когда-то оборвавшая нитку, Наташа выпускает из рук нить судьбы князя Андрея».

Но нельзя подходить к священному тексту слишком однобоко, ведь работа парок связана не только с прерыванием, но также и с продолжением жизни. Да и парка парке рознь. Одно дело — гостиная Шерер, уподобленная *прядельной мастерской*, да к тому же с подробным описанием *именно трех женщин* (сколько было парок, все помнят?), и совсем другое дело — Платон Каратаев, *разматывающий веревочку или шьющий рубашку*. Во-первых, это не простая рубашка, а «судьба-рубашка», а, во-вторых, сам Каратаев — не что иное, как действующее в романе «*божество судьбы, любви и прощения*», а его веревочка олицетворяет «*главное в любви — ощущать свою связь со всеми*». А уж когда за пальцы садится беременная Марья Ростова, тут уж только слепой не поймет: «*теперь вязанье-плетенье-вышиванье символизирует продолжение рода, новую жизнь, неуничтожимость жизни*» — «мир спасен, связан, сбережен от распада, даже Наташа по просьбе князя Андрея “выучилась вязать”»⁴. При этом не следует забывать и о том, что «*ритуально-обрядовое значение пряжи, ниток состоит в том, что они выражают идею связи между нашим и иным миром!*»

Конечно, всю книгу не перепишешь — но жаль и останавливаться: что ни страница, — то новые и новые «*коды*», «*мифологемы*», «*концепты*» и «*кроссуровневые единицы*»... С сакральным текстом по-другому ведь нельзя.

А в центре этого текста — князь Андрей Болконский. И, надо признать, Полтавец весьма изобретательно объясняет, почему именно «*князь*», именно «*Андрей*», причем «*Болконский*».

Итак, «*Андрей*». Поскольку «*Война и мир*» — не что иное как экуменический *Третий Завет*, то и «*соотнесенность имен главных героев... Пьера и князя Андрея с апостолами не подлежит сомнению*». А если принять во внимание то обстоятельство, что греческое имя Андрей начинается с первой буквы алфавита, то с полным основанием «*можно понять альфу в начале имени толстовского апостола Андрея как знак начала новой религии*». И, конечно, говоря о «*Войне и мире*», нельзя не принять во внимание, что апостол Андрей — «*самый русский из апостолов*», а «*три поколения Болконских соотносятся подобно Ветхому, Новому и Третьему (от Толстого) Заветам*».

А почему же именно такая фамилия — «*Болконский*»? Скрытый смысл налицо и тут. Правда, с помощью одной только Библии его не выявишь, и Полтавец прибегает к другим авторитетным источникам: «*Толковому словарю по эзотерике, оккультизму и парапсихологии*», «*Энциклопедии мисти-*

³ Подчеркнуто мною. — Л. А.

⁴ Подчеркнуто Е. Полтавец.

ческих терминов» и «Сравнительному словарю мифологической символики в индоевропейских языках». И вот что выясняется: «присоединение Андрея Болконского к роду Болконских связано не с прототипом (которого не было), а с семантикой самой фамилии... Семантика же фамилии такова, что связывает героя... с “волхвом” и “облакопрогонителем”». Ибо тут важен не столько даже особый «интерес князя Андрея к облакам» (уже упоминавшаяся нефеломания), но и то обстоятельство, что именно «колдуны-облакопрогонители, или облакопрогонники, могли влиять не только на погоду, но и на исход битвы» (то есть прямо как князь Андрей при Аустерлице!).

Теперь о титуле — «князь». Полтавец сообщает нам, что по-английски героя зовут *Prince Andrew*, а по-французски — *prince André*, причем это самое «*prince*» по-английски означает еще и «*принц*», а по-французски — «*первейший*». Но мы-то помним, что Андрей — *первый* апостол, недаром и зовется Андреем Первозванным! Следовательно, «*настойчивое повторение титула при имени Болконского может указывать на ассоциации с каким-то сверхсуществом*».

Каково, а?! А вы говорите, женская логика!!! Далее заметим, что «*Будда Сиддхартха Гаутама был принцем, царским сыном*», причем имя Сиддхартха означает «*совершенный*» — а ведь Пьер считал князя Андрея образцом всех совершенств!.. Заодно для сведения: *Le prince des tenebres* — князь тьмы (вот оно, волхвование-то!); *le prince apotres* — апостол Петр; а еще апостол Андрей считается небесным покровителем России, «*как и Богородица, чье имя носит княжна Марья*»...

Какие возможности для бескорыстной игры ума!

Добавлю к сказанному, что на странице 274 Андрея Болконского ждет «*самораспятие на древе познания добра и зла*», на 87-й он впадет в «*полубессознательное (шаманское) состояние вследствие большой потери крови и высокой температуры*», впрочем, уже и на 61-й у князя обнаружатся явные атрибуты святости: Полтавец найдет у него своего рода *стигматы* — не зря же «*аустерлицкая рана Болконского открывается⁵ несколько раз и служит как бы постоянным напоминанием об откровении⁶ высокого неба на Праценской горе*!»

Теперь от князя Андрея (которого — несмотря на стигматы! — «*с наименьшими основаниями можно назвать символом России*») перейдем к Пьеру Безухову. О том, что он «*несостоявшийся международный террорист*», мы уже знаем. Со временем узнаем также, что он «*апостол социальных преобразований*»: Пьер ведет себя именно так, как и положено по его апостольской роли, — как «*апостол Петр, единственный из апостолов выхвативший меч и бросившийся на врагов Христа* <...> Пьер все время таков: *отрекся от пьянства и кутежа с Анатоном, от мистики масонства, от Платона и его мудрости... Апостол Петр тоже отрекался, каялся и в конце концов даже распятие принял перевернутым вверх ногами — мятущаяся душа*»...

⁵ Подчеркнуто мною. — Л. А.

⁶ Подчеркнуто Е. Полтавец.

Однако и этого мало. Ибо глубина священной книги поистине неисчерпаема. Так, два толстовских апостола (ассоциирующихся заодно с *Ахиллом и Патроклом*), подобно своим евангельским прототипам, «представляют собой два пути преобразования России»: князь Андрей символизирует восток и непротивление, Пьер — западную общественно-политическую активность. Пьер — это «апокрифический» вариант имени Петр: «изменение традиционного звучания и должно подчеркнуть независимость автора от традиционной версии событий и от традиционного осмысления всего сюжета». [...].

...Но вот наступает 1812 год. «*Два апостола, Андрей и Петр, с изумлением взирают на одержимое бесами человечество*», и Елене Полтавец открываются такие соответствия, параллели и соотношения, что прямо дух захватывает. Пусть не посетует на меня читатель за пространную выписку. Ну где еще вы такое встретите!

Итак: «*Накануне Голгофы ученики Христа последовали за ним в Гефсиманский сад. Князь Андрей, Пьер и офицеры полка князя Андрея беседуют в сарае под березами*⁷. “*Душа моя скорбит смертельно!*” — сказал Христос ученикам. “*Ах, душа моя, последнее время мне стало тяжело жить... Ну, да не надолго!*” — сказал князь Андрей Пьеру. “*Симон! Ты спишь?*” — зовет Христос Петра после смиренной молитвы Отцу... “*Однако ты спишь,*” — вдруг говорит князь Андрей Пьеру после обращения к Богу, который, по мысли Болконского, несправедлив по отношению к своим творениям». Не правда ли, параллели нагляднейшие?!

Хочется еще добавить, что «*топоним Лысая Гора есть русский перифраз слова “Голгофа”*», а «*Образ князя Андрея — это образ сверхсущества еще и потому, что Болконский ближе всех к небу, живя на горе*». Эти самые Лысые Горы Толстой именно для того выбрал вотчиной Болконских, чтобы Полтавец могла написать: «*образ князя Андрея приобретает соотношенность не только с волхвом, поклоняющимся около священного дуба на священном холме древнему Перуну, но и с Христом. Явления и пророчества, как известно, совершались на горе (Синай, гора Фавор, Нагорная проповедь) или в роще (священные рощи Будды). Мифологема горы связана с образом князя Андрея через топоним Лысые Горы, дерева — через образ дуба*».

И тут уж никак нельзя умолчать и о «*мировом древе*», о «*дереве бодхи*» (*ficus religiosa*), о «*неопалимой купине*», «*мамврийском дубе*» и «*древе познания добра и зла*» — короче, о священном дубе Андрея Болконского, под которым и провозглашается символ веры толстовской религии единения! Тем более, что

— «*...дуб князя Андрея в известной степени центральный персонаж “Войны и мира”*»;

— «*создавая в сцене с дубом несомненный аналог чуда со смоковницей, Толстой ... присоединяет к мировой гармонии и “всякую тварь”*»;

— «*Дуб — эмблема Христа*», но кроме этого «*в русских народных песнях дуб — символ добра молодца. Итак, дуб предвещает князю Андрею любовь, славу и счастье*»;

⁷ Подчеркиваю — для прояснения связи. — Л. А.

— «Обломанная кора и старые раны дерева могут быть символами неудач и разочарований Болконского, но более вероятно, что это... результат его самоотожествления с дубом»;

— «Уход в иной мир также связан с дубом через дупло, как это происходит со сказочными героями, через Голгофу — крест распятия изготовлен из дуба»;

— «Объединив дерево Бодхи, евангельскую смоковницу и русский дуб, Толстой создал мощнейший сплав духовно-природных энергий, который должен послужить митраическому единению всего человечества и природы». [...]

...«Авеста», «Бхагавадгита», Библия, гомеровские поэмы, «Дао дэ цзин», «Дхаммапада», «Махабхарата», «Рамаяна», «Роза мира», «Номо ludens», славянская мифология, Шопенгауэр, Карл Густав Юнг.. Возможно, я что-то пропустил. Читаю, читаю — и чувствую себя безнадежно устарелым. Может, права Елена Полтавец: «Интертекстуальные связи — тоже своего рода иероглифы»? Хотя мне почему-то кажется, что эти иероглифы я при всей своей устарелости расшифровываю вполне бегло и обещанную Полтавец «скрытую философию» толстовского «экуменического сочинения» готов изложить в двух фразах. Но прежде еще цитата: «Главное, что не побоялся высказать Толстой, была правда о патриотизме, разделяющем народы, глупом чувстве превосходства одной нации над другой...»

Так вот: суть «*религии единения*» сводится, похоже, к тому, чтобы в случае какого-нибудь нового Бородина явить пример непротивления насилием — и немедленно воспротивиться духовно, то есть отправиться к священному дубу (на худой конец, на гору, в рощу или в *сакральное пространство избы*) и совершить (по примеру Андрея Болконского) ряд «*тайных обрядов митраизма, вишнуизма и культа античных богов*» — тот самый «*ритуал спасения мира*».

«*Литература сильна тем, что вызывает острое чувство счастья*», — цитирует Елена Полтавец В. Проппа. И добавляет от себя: «*Задача урока может быть только одна — продлить это счастье*». С последней задачей автор книги, как кажется, справился вполне: и очевидное довольство собой и собственной эрудицией, и уверенность в непогрешимости своего анализа, и чувство несомненного превосходства над «*среднестатистическим учителем*», обучающим «*среднестатистического школьника*», — все это свидетельствует, что ощущения счастья после своих уроков Елене Полтавец не занимать. Одного не возьму в толк: «Война и мир»-то здесь при чем?

2006, № 2 (128)

5. ИРИНА КЛИМОВИЦКАЯ

Женское, слишком женское. И немного нервно

Опыт о дамском романе

Я переводчик, и мое знакомство с дамским романом началось с того, что весьма уважаемое издательство не устояло перед соблазном поппсы, хотя держалось довольно долго. Чтобы вполне естественный коммерческий интерес не уронил репутацию издательства, была сформулирована концепция: «Мы хотим издавать развлекательную серию, но для интеллектуального читателя. Точнее, читательницы. Этим принципом и следует руководствоваться при отборе книг для перевода».

Передо мной — стопка книг, которые нужно оценить через призму указанного принципа: потрафить интеллектуалке, пожелавшей развлечься. И вот читаю роман за романом. [...]¹

Похоже, вырисовывается тенденция. Перед нами не случайное совпадение, а закономерность. Очевидное утверждение «Все это сказки для взрослых!» имеет строго формальное доказательство. Дамский роман — конструкция весьма жесткая, и его структура подобна структуре волшебной сказки в трактовке В. Я. Проппа.

Напомню, что волшебной, или семиперсонажной, сказкой В. Я. Пропп называет сказку, главный герой которой отправляется в дальний путь (за три моря, в тридевятое царство, туда — не знаю куда), чтобы решить сложную задачу. Основных персонажей — семь: герой, жертва (может совпадать с героем), вредитель, даритель, волшебный помощник, отправитель и ложный помощник. По аналогии с волшебной сказкой дамский роман можно назвать «семиперсонажным романом». В нем действуют: 1) **героиня**; 2) **подруга** героини; 3) «**бывший**» героини; 4) «**будущий**» героини; 5) **папа** героини; 6) **мама** героини; 7) **менеджер** героини. В сказке характеристика каждого персонажа исчерпывается тремя параметрами: пол, возраст, социальный статус. В семиперсонажном романе последний параметр в случае героини дополняется сексуальным статусом.

¹ За недостатком места мы опускаем пересказ их сюжетов. При желании читатель сам может восполнить этот пробел, подставив сюда любые из читанных им дамских романов (*Прим. ред.-2011*).

В. Я. Пропп выделил конечное число сказочных функций и их последовательность: **вредительство (похищение) — испытание — борьба с антагонистом — победа — избавление — награждение**. За каждым персонажем закреплена конкретная функция. Психологическая обрисовка характеров не предусмотрена, поведение персонажа определяется его функцией. Вредитель должен вредить, даритель — помогать и т. д.

Сюжет семиперсонажного романа легко укладывается в приведенную схему. Вредителем выступает, естественно, **«бывший»** (иногда он раздваивается, растривается и т. д., но единство функции сохраняет): он вытаптывает посевы, плюет в душу героини и похищает у нее «волшебный предмет» — ощущение собственной сексуальной ценности. Героиня относится к одному из двух типов: дитя хаоса (патологическая неряха) либо дитя порядка (столь же патологическая чистюля). Вредитель обнуляет сексуальный статус героини, и, чтобы его восстановить, ей предстоит проделать нелегкий путь (иногда даже через лес). Она пытается решить проблему с помощью полумер: упорно борется с каким-нибудь дефектом внешности (обычно с лишним весом), но, как любая полумера, это, конечно, не помогает. На трудном пути героиню будет сопровождать волшебный помощник — **подруга**. Подруга — всегда воплощенная сексуальность (роковая брюнетка с черными, как ночь, глазами или неземная блондинка с глазами синими, как море; более редкий вариант — шатенка с глазами зелеными, как у кошки). Подруга в избытке наделена тем, чего не хватает героине, и пытается ей помочь (но своим великолепием порой усугубляет ее комплексы). **Мать** не может дать героине психологической поддержки либо из-за подавляющей авторитарности, либо из-за крайней эксцентричности. Эту функцию берет на себя **отец** героини (даритель), он подбрасывает ей различные талисманы в виде чека на круглую сумму или доброго слова. **Менеджер** выступает в качестве антагониста, и доведенная до отчаяния героиня, которой уже нечего терять, вступает с ним в бой. Одержав победу, героиня избавляется от заклятья злых чар — то бишь комплексов, находит профессиональное призвание или признание и получает заслуженную награду — своего **«будущего»**. Он возвращает ей утраченную сексуальность. «Бывший» у разбитого корыта кусает локти. В повествовании часто фигурируют разнообразные звери и зверушки (медведи, кошки, собаки, лошади, черепахи) — либо как агенты дарителя (прибавляют героине сил), либо как агенты антагониста (деморализуют героиню).

Посмотрим, как семиперсонажная схема реализуется в романе Фионы Уокер «Правила счастья». Главная героиня Джуно — тип номер один (патологическая грязнуля). Она журналистка — сочиняет «письма читателей» в журнал и ответы на них, но мечтает о карьере комической актрисы в жанре стэндап (выступления с собственными текстами в клубах). Недостаток внешности — излишний вес. Подруга Лидия — тип два (восхитительная блондинка с голубыми глазами). «Бывший» Джон — сущий вредитель и редкостный поросенок. «Будущий», фотограф Джей, — воплощение мужского сексапила (*«ничего прекраснее в жизни не видела»*) плюс загадочность. Ме-

неджер — заведующий редакцией, влюблен в бездельницу Лидию, а Джуно для него — рабочая лошадь и коза отпущения одновременно. Отец Джуно — музыкант и мудрец, подлинный даритель. Мать — эксцентричная, но славная, национальный гуру кулинарии (автор книг и телепередач). Запустив в шефа вешалкой для шляп, Джуно вырывается на свободу, затем добивается успеха как стендап-комик и соединяется с Джем. Джуно обретает свое призвание и спутника жизни. Животные добрые — черепаха, попугай, пара собак. Черепаха даже помогает влюбленным.

Не менее показателен роман Кары Локвуд «Я хочу, но я боюсь». Главная героиня — Лорен Крэнделл, двадцать девять лет, тип номер два — патологическая аккуратистка («С этим миром хоть как-то можно примириться, только если в шкафу порядок»). Профессия — «организатор свадебных церемоний» в агентстве «Вечная свадьба». Полгода назад она развелась со своим мужем. Как следствие этого брака — ощущение: *«моя участь — спать только с такими мужчинами, которые 1) являются полными ничтожествами, 2) любят тратить мои деньги, 3) снят за моей спиной с другими женщинами»*. Мать у Лорен — властная личность, которая в свое время заразила ее манией аккуратности и поныне достает на предмет «как надо приличной девушке поступать». Отец, немногословный и вполне платежеспособный, прекрасно справляется с ролью дарителя. Подруга — роковая брюнетка по имени Диана — энергично пытается вытащить Лорен из депрессии. Она даже рекомендует ей нового парикмахера, поскольку героиня — большая оригиналка и борется не с излишним весом, а с излишней кудрявостью. А тем временем судьба в лице менеджера (хозяйки агентства «Вечная свадьба») готовит Лорен испытания. Их будет три, как и полагается в сказке. Первое испытание Лорен не выдерживает. Свадьба, которую она организует, сопровождается ЧП. Парашют жениха, который непременно хотел спуститься к невесте с небес, запутался в деревьях. Вот тут-то и появляется «будущий», Ник Корона, спасатель в буквальном смысле слова: он сотрудник службы 911 и при этом красив как бог («Ничего прекраснее я в своей жизни не видела», — признается героиня, как и полагается в семиперсонажном романе). Второе испытание — и опять прокол. На этот раз свадьба сопровождается скандалом: на церемонии прокрасалась бывшая подружка жениха в наряде точь-в-точь как у невесты. С невестой обморок, и опять служба 911, и опять Ник Корона спасает — на этот раз слабонервную невесту. Лорен ожидает увольнения, но вместо этого хозяйка агентства предлагает ей третье испытание: предстоящая свадьба богачки Дарлы, которую провалить никак нельзя. Чтобы подчиненной жизнь медом не казалась, шефиня на время отбывает, оставив на попечение Лорен своего представителя — кошку Вискер, сущее исчадие ада. Кроме того, выясняется, что жених Дарлы — брат Ника Короны. Кроме того, выясняется, что у хищницы Дарлы роман с братом собственного жениха, Ником Короной. Поняв, что терять ей нечего, Лорен вступает в бой с нечистой силой. Она в резком тоне объясняется с Дарлой, а потом — правда, менее резко, — с шефиней. Победив одним оружием и антагониста, и

его агента, Лорен обретает независимость и спутника жизни, Ника Корону, с вытекающими последствиями.

По той же модели строится и знаменитый благодаря экранизации «Дневник Бриджит Джонс» Хелен Филдинг. Зоя Барнс в «Молодоженах» подвергает эту модель ряду трансформаций, но остается в ее рамках: собственных папу и маму героини заменяют (с сохранением функций) свекровь и свекор, функцию антагониста берет на себя «ложный помощник». В роли «будущего» выступает преображенный, внутренне обновленный «бывший».

Мы сталкиваемся с тем же феноменом, который отметил В. Я. Пропп в отношении волшебной сказки: фактически существует одна-единственная сказка, рассказываемая с некоторыми вариациями. Точно так же существует один-единственный дамский роман. И это не дефект, а неотъемлемое свойство явления. Причем в дамском романе «семиперсонажная» схема реализуется даже более последовательно, чем в сказке.

Что же такое «дамский роман» и чем он отличается от женской прозы? Это роман, написанный дамой, о даме или для дамы? Можно установить такое различие: дамский (женский) роман сделан кем угодно, но о женщине и для женщин, а женская проза сделана женщиной, но о чем угодно и для кого угодно. Дамский роман с его семиперсонажной формулой — сугубо женский товар, он напоминает те самые прокладки, которые, по уверениям рекламы, «разработаны женщинами-гинекологами», но изготавливаться-то с успехом могут и мужчинами. Следуя приведенной выше рецептуре, мужчина может написать средний дамский роман. Обладая чувством юмора — хороший дамский роман. Не зря циркулируют слухи, что за женскими именами порой прячутся авторы-мужчины. Причина не в мужской застенчивости, а в том, что законы жанра требуют, чтобы на обложке стояло женское имя.

Писать — это возможность снять ограничения пола, времени и пространства, дополнить себя до целого, в том числе — дополнить мужское женским, женское мужским. Это возможность то ли спуститься поглубже, то ли подняться повыше, туда, где несть ни эллина, ни иудея, ни мужчины, ни женщины, ни токаря, ни домохозяйки. [...]

«Пол имеет смысл в контексте анатомии и психологии, но отсутствует в экзистенциальной реальности человека», — считает С. С. Аверинцев. Пишущий стремится именно к этой, бесполой, реальности. Литература бесполоа. Кстати, сестер Бронте публика узнала как братьев Белл, и ни простодушные читатели, ни искушенные издатели не заподозрили неладного. Успех литературных мистификаций лишний раз доказывает, что все границы могут быть разрушены на письме.

Итак, благодаря волшебной природе литературы, мужчина в состоянии написать дамский роман. Только вот читать дамские романы мужчины отказываются, как явствует из опросов и наблюдений. Именно в этом проявляется специфический, слишком женский, характер этого товара, который ставит его в один ряд с предметами женской гигиены, — мужчинам ни к чему.

Интересно выяснить, к чему он женщинам. Ответ очевиден — для развлечения. Однако развлечение развлечению рознь. В принципе, развлечения бывают двух типов: развлечение-как-учение и развлечение-как-лечение (все популярнее становятся развлечения, после которых требуется лечение, но это другой разговор). [...] Естественно предположить, что дамский роман сегодня выполняет ту же функцию, которую некогда выполняла волшебная сказка. А волшебная сказка относится к развлечениям второй категории, терапевтическим. Сказка определенным образом структурировала сознание слушателя, адаптировала его к социуму, снимая невыносимые противоречия: между жизнью и смертью, богатством и бедностью, высоким и низким, созидательным и разрушительным. Это символическое (при помощи молодильного яблока, Сивки-бурки, Марьи-искусницы, Серого волка) разрешенное противоречие в процессе повествования называется медиацией.

Какое же противоречие опосредуется дамским романом? В XX веке перед женщиной встала новая проблема: найти не только «его», но и «себя», добиться успеха «в труде и личной жизни», совместить свой сексуальный статус с социально-профессиональным, что ранее было неактуально. Именно на этот «вызов времени» и откликается семиперсонажный роман, причем делает это в унисон с размышлениями философов и социологов. [...]

Еще в XIX веке такой специфически женской проблемы не существовало: содержанием жизни крестьянки и работницы был труд, а содержанием жизни буржуазки и аристократки — любовь, и в рамках одной женской судьбы эти две темы не пересекались. Что касается любви, то в 1886 году знаток темы Мопассан пишет очерк «Любовь в книгах и в жизни», где подводит итоги века. Он отмечает, что в разное время среди буржуазии и в светском обществе «любили по рецепту Руссо, по рецепту Ламартина, по рецептам Дюма, Мюссе и т. д.». Но после Дюма-сына ни один писатель уже не оказал влияния на манеру любить — ни Эдмон Гонкур, ни Золя, ни Доде. Они низвели любовь на уровень патологического явления или вспышки инстинкта. Во всем виноваты новые веяния: склонность к анализу и дух научных изысканий. Мопассан с грустью констатирует: «можно с уверенностью сказать, что в молодом французском обществе любви больше не существует», поскольку она исчезла из литературы.

Такая зависимость между литературой и жизнью, безусловно, существует: литература поставляет людям образцы, как чувствовать, действовать, говорить. Культурные модели чувствования трансформируются в личные переживания и индивидуальное поведение. Однако нельзя же, обольщаясь письменной формой дамского романа, забывать о его подлинных корнях. Дамский роман восходит к дописьменной словесности: к волшебной сказке и мифу. А они решают проблему не реально, а символически, с помощью молодильного яблока. (Как отмечал Е. Мелетинский, функция мифа — не познание, а поддержание гармонии.) Точно так поступает и дамский роман, в котором героиня с помощью вешалки для шляп обретает искомое: признание и любимого, социальную и сексуальную реализацию.

Потребность в медиации конфликта сегодня так же насущна, как и в стародавние времена волшебной сказки и мифа. Это подтверждается неуклонно растущей популярностью кататимно-имагинативной психотерапии или, проще говоря, символдрамы — направления глубинной психологии, которое имеет много общего со «сказочной» практикой. Во время сеанса символдрамы пациент создает свою версию сказочного мотива, эмоционально переживает ее и символически перерабатывает внутренний конфликт. Например, универсальный мотив «опушка леса» позволяет пациенту встретиться с существами (чудовища, дикие звери, гномы, великаны), которые населяют лес, т. е. бессознательное, и воплощают личные страхи и проблемы, т. е. Тень по Юнгу. Основатель символдрамы Х. Лёйнер рекомендует пациенту выразить свое приятие Тени с помощью кормления воображаемого существа, его перекармливания, нежного объятия и примирения. И ведь помогает!

Аналогия между описанной процедурой и шумерским мифом о Гильгамеше и Хуваве в максимально точном переводе В. Афанасьевой столь разительна, что хочется назвать его первым руководством по символдраме. Верховный жрец Гильгамеш понял, что его религия умерла и традиционный ритуал утратил силу (древнейшее описание периодически повторяющейся социокультурной ситуации, в том числе современной). Ритуал обеспечивает земную власть Гильгамеша, но не связь с метафизической реальностью, а без переживания этой связи человек не чувствует себя вполне живым и теряет веру в бессмертие. Гильгамеш берет на себя задачу личного поиска истины. Он отправляется на встречу с собственной Тенью:

Он шестидесяти шагов не сделал —
Перед ним Хувава средь кедрового леса.

Но далее Гильгамеш ведет себя неправильно: позволяет своему спутнику, зерноподобному Энкиду (персонификация агрессии), убить Хуваву. За это он получает нареkanie от бога Энлиля и богини Нинлиль:

Зачем вы совершили это?
Перед вами пусть бы сел он!
Вашего хлеба пусть бы поел он!
Воды вашей чистой пусть бы попил он!

Мы видим, что боги полностью солидарны с профессором Лёйнером в своих рекомендациях касательно правильного поведения по отношению к Тени.

Существует категория текстов, в которых язык используется особым образом. Это хорошо видно на примере формул релаксации типа: «Руки становятся теплыми. Рукам тепло. Приятная тяжесть в руках». Д. Л. Спивак вводит понятия *матричного текста* (молитва, формула аутотренинга, мантра), а также изучающей их *лингвистики измененных состояний сознания*. Матричный текст так назван потому, что структурно подобен матрице: его

фрагменты можно представить как совокупность строчек и столбцов. Элементы одного столбца говорят об одном и том же, но по-разному. Приведенная выше формула — простейшая одностолбцовая матрица.

Классическая знаковая ситуация (автор — адресат, между ними — знак) в лингвистике измененных состояний сознания также претерпевает изменение. Планом содержания знака становится не передаваемая информация, а психофизиологическое состояние адресата, т. е. план содержания неотделим от телесной конкретности воспринимающего. В лингвистике измененных состояний сознания назначение текста — не донести адресату определенную информацию, а привести его в определенное состояние. Такого рода тексты можно назвать «психосоматическими». Лишь в той мере, в какой эта задача решена, можно говорить об успехе коммуникации. Ошибка — что-то «извлекать» из такого текста, оставаясь вне его, и предаваться анализу: чьим же рукам стало тепло, когда и почему. Твоим, здесь и сейчас! С «психосоматическим» текстом нужно отождествляться. Его следует читать телом. На интерпретацию накладывается табу.

Генетически связанные с мистерией миф и волшебная сказка также функционировали как «психосоматические» тексты. (Кстати, матричность «Гильгамеша и Хувавы» просматривается даже в переводе, а если учесть, что эпос не глазами пробежали, а исполняли под музыку, то станет ясно: этот трактат является «психосоматическим» текстом.) [...]

Тексты, создаваемые сегодня в рамках «массовой культуры», близки к категории психосоматических. Дамский роман, детектив, фэнтэзи — они все построены на сказочных схемах. Свято место пусто не бывает, и место сакрального занято профанным. Мистерии наследует не высокая литература, а попса. Мистерия нашей жизни разыгрывается на подмостках масслита. Это только на первый взгляд странно, а на самом деле закономерно, потому что в основе мистерии, мифа и сказки, а также масслита — один и тот же механизм воздействия и восприятия, который требует *отождествления*, литература же растет из другого корня и сопряжена с *интерпретацией*. Грубо упрощая, можно сказать, что масслит обращен к правому полушарию (оно, как известно, отвечает за образы и переживание), а литература — к левому (оно отвечает за логику и анализ). Задача сказки и масслита — в процессе нарратива внутренние напряжения реципиента снимать, а разрядка напряжения всегда сопровождается удовольствием. Задача же литературы — напряжение повышать, поэтому литература никак не может соперничать в популярности с масслитом.

Читатели серьезной литературы предъявляют к масслиту множество претензий. В статье Сергея Сиротина «Картина мира по Донцовой»² приводится исчерпывающий перечень типичных обвинений: шаблонность — все романы строятся по одной схеме, отсутствие психологизма — поступки не объясняются, герои не переживают внутренних превращений. Обвинения

² «Континент» 2008, № 3 (137).

справедливые, только обращены не по адресу. Это все равно, что обвинять в схематизме и шаблонности сказку и требовать психологического портрета Бабы Яги. Чтобы понять непростой характер этой героини, мы должны знать, какие детские впечатления привели к психической акцентуации личности, каковы причины ее тотальной озлобленности и мотивы, побуждающие упорно гадить Иванушке. Ну и хотелось бы, конечно, развития этого характера, желательно, со сценой покаяния в финале — что-нибудь в духе «Преступления и наказания».

Кроме того, С. Сиротин недоволен тем, что герой (героиня) Донцовой умом, мягко говоря, не блещет и преступление раскрывает не благодаря своей сообразительности, а благодаря улике (читай — волшебному предмету), которая в нужный момент чудом попадает в руки. Однако не является ли эта недоработка автора, по сути, «работой с архетипами»? Сказка ведь тоже выбирает своим героем не лучшего, а худшего — дурака, и он тоже достигает цели отнюдь не благодаря своим достоинствам. В 20-е годы XX века в статье «“Иное царство” и его искатели в русской народной сказке» Е. Трубецкой, подобно С. Сиротину, с горечью отмечал: *«Превознесение дурака над богатырем, замена личного подвига надеждой на чудесную помощь, вообще слабость волевого героического элемента — таковы черты, которые болезненно поражают в русской сказке»*. Но сказка о дураке — явление интернациональное, и она опосредует универсальные оппозиции: интуиция — рассудок, мудрость — ученость, бесхитростность — расчет, высшая воля — личная воля³.

И наконец, главное обвинение С. Сиротина в адрес Донцовой: грубая материальность идеала. Все ее персонажи хотят богатства, наследства и квартиры с меблировкой в придачу. Но и этот грубый идеал — родом из сказки. Е. Трубецкой писал, что от бедности и скудности жизни происходит искание иного царства с его неизреченным, волшебным богатством. Во многих сказках фигурирует *«мечта о богатстве, которое само собою валится в рот человеку без всяких с его стороны усилий»*, и часто это богатство неотлично от материального рая, от «идеала сытого довольства». Искомое иное царство мыслится как страна *«с молочными реками и кисельными берегами»*, где *«много всяких напитков и наедков»*. Другое дело, что в сказке же дается намек на иллюзорность подобного идеала: *«И я там был, мед-пиво пил, по усам текло, да в рот не попало»*. Кстати, сегодня исконная мечта попасть в «иное царство» — сиречь в рай — приобрела новую разновидность: «попасть в телевизор», в «Поле чудес», в «Дом-2», в «Ты смешной», куда угодно. Синдром фрекен Бок — современный аналог искания царства «иншого». Поступоронняя реальность голубого экрана — *«место злачне, место покойне»*, где нет ни скорбей, ни слез, общедоступная форма инобытия и бессмертия.

³ Ср. Лао-Цзы: *«Умные не учены, ученые не умны»; «В Поднебесной самые слабые побеждают самых сильных»; «Великая полнота похожа на пустоту, великое остроумие похоже на глупость»*.

И возвращаясь к Донцовой. Не потому ли так неистребима и многотиражна она, что свои недостатки делит с недостатками неистребимого и вечного жанра сказки?

Казалось бы, в двух стратегиях восприятия — отождествление и интерпретация, как в двух соснах, мудроно заблудиться. Однако неправильное чтение — не такая уж редкость: вспомним Дон-Кихота. В принципе, настроенное отношение к письменному слову изначально свойственно античной культуре, к которой восходит культура европейская. Платон сомневался в пользе, которую могут принести человеку письма. Об этом он пишет в диалогах «Федр» и «Протагор». *«В души людей они вселят забывчивость, так как лишена будет упражнения память. Припоминать станут извне, доверяясь письму, а не изнутри, сами собою»*. Другая опасность, связанная с книгой, — отсутствие контакта между учителем и учеником: *«Всякое сочинение, однажды записанное, находится в обращении везде — и у людей понимающих, и, равным образом, у тех, кому вовсе не подобает его читать, и оно не знает, с кем должно говорить, а с кем нет»*. Вполне отчетливо в то время осознавалось противопоставление «мудреца» и «ученого». Мудрец проводит жизнь в живом общении с людьми, с природой, с собой. Ученый — интеллеktуал, который заперся в кабинете-мыслильне. Аристофан в «Облаках» рисует портрет такого чудака: неопрятен, бледен, тощ, страшится свежего воздуха — очень похоже на Дон-Кихота и современного компьютеромана. Все они променяли живую реальность на виртуальную. Сократ — образец мудреца, его ученик Платон еще сохраняет многие черты мудреца, но ученик Платона Аристотель — это первый великий ученый, и Платон дает ему слегка насмешливое прозвище «читатель». Устное слово — плотяное слово, оно неотделимо от голоса и тела говорящего, от его присутствия в мире, от ситуации говорения. Письменное слово — бесплотное слово, оторванное от своего родителя. А слово психосоматическое стремится вновь стать плотью — плотью воспринимающего его.

Платон первым почувствовал опасность, которой чреват отрыв слова от ситуации общения и как следствие — несанкционированный доступ к виртуальной реальности. Гениальность его интуиции тем более поразительна, что эта опасность долгое время пребывала в форме зародыша — пока книга оставалась рукописным раритетом, доступным узкому кругу лиц. Даже в Средние века с распространением библиотек библиотеки были сосредоточены в монастырях, книги цепями прикованы к полкам, а рядом с учеником стоял учитель и служил проводником в виртуальный мир.

Ситуация в корне меняется в середине XV века. Только за первые пятьдесят лет книгопечатания человечество получило книг больше, чем за сотни лет предыдущей истории! В XVI веке книга срывается с цепи. Европа переживает информационную революцию, которую можно сравнить только с современной тотальной компьютеризацией. Виртуальная реальность впервые входит в каждый дом не в XX, а в XVI веке, и человек оказывается наедине с ней — без учителя, без проводника, без наставника. Та опасность,

о которой предупреждал Платон, становится повседневной. Не на нее ли реагирует Сервантес, создавая в 1603 году образ Дон-Кихота? Если Платон сформулировал проблему, то Сервантес ее развил. [...]

Обращение человека с виртуальными мирами требует соблюдения правил и техники безопасности. Требуется вмешательство природной стихии, чтобы разрушить морок, внушенный виртуальной силой. Сегодня проблема взаимодействия с виртуальностью стоит как никогда остро, и не только в связи с компьютером, но и в связи со старой доброй книгой. У читателя сегодня есть один проводник — издатель, он подает сигналы, которые нужно улавливать. Ориентироваться лучше не на аннотацию, а на цвет обложки, так будет вернее. Специфическая окраска в книжном мире играет ту же роль, что и в животном, она служит предупреждением. Леденцово-яркая обложка должна активизировать у читателя определенные железы, включить адекватный механизм восприятия и активизировать правое полушарие.

Итак, *«современному читателю нужно чаще менять способ чтения, ведь современный читатель способ чтения не меняет никогда»*, — советует М. Павич. Читатель, привыкший к литературе, с ее мерками подходит к масслиту, а привыкший к масслиту — с его мерками подходит к литературе (и оба отходят не солоно хлебавши). Противоречие между эмоциональным и рациональным, отождествлением и интерпретацией может быть преодолено только благодаря пониманию, золотому срединному пути.

Как же быть взыскательной интеллектуалке? В конце концов, «во избежание краха коммуникации» главное — не путать дамский роман с литературой, читать его правым полушарием, не требовать психологизма от Бабы Яги и не извлекать из текста моделей поведения. А то рискуешь уподобиться человеку, который спит с лягушкой в надежде, что она превратится в царевну, или гоняется за зайцами, вспарывая им животы в поисках утки с яйцом. В этом случае от принятого на ночь романа вместо пользы получится один вред, вместо разрядки напряжения — новый напряг. [...]

2009, № 4 (142)

6. ЮЛИЯ ЩЕРБИНИНА

Под парусами паракритики

Для критика произведение искусства — это лишь повод для создания своего собственного произведения, которое вовсе не обязательно имеет отношение к критикуемой книге.

Оскар Уайльд

В рассуждениях всякой критики непременно подразумевается и суждение о себе самой...

Ролан Барт

[...] Литкритике последнего десятилетия инкриминировались самые разные преступления как формального, так и содержательного плана. В чем только ни упрекали!

«Толстожурнальные» статьи ругали за то, что, мол, «скучны, длинные» и не оперативны в освещении событий литературной жизни. Упрекали в сведении на нет роли посредника между автором и читателем и в рассуждениях о литературном произведении исключительно с субъективно-вкусовых позиций. Указывали на излишние усложнения формы при измельчании содержания. Пеняли на узость адресата, кастовость, пустословие и невнятность. И — даже! — на «филологизацию» и «наукообразность».

Все выявленные изъяны можно признать в той или иной степени объективными. Между тем есть основания увидеть за этой объективностью некоторую узость и фрагментарность. Претензии носят вполне конкретный, но довольно бессистемный характер: за деревьями не видно леса.

Действительно, сейчас в сфере литературной критики налицо очевидный конфликт, причем как внутренний (между коллегами), так и внешний (в отношениях с авторами и читателями). Думается, однако, что конфликт этот не *идейный*, а *семиотический*: конфликт взаимной неадекватности формы и содержания анализа художественного текста. Причем семиотическим (знаковым) его можно считать не только в прямом, но и в переносном смысле: перед нами очень показательная — *знаковая* — культурно-речевая ситуация постиндустриальной эпохи. [...]

Общим местом современных социальных и гуманитарных наук стало признание тотального нивелирования и девальвации смысла под натиском формы. И давление это оказывается столь сильно, что смысл либо расплющивается и растекается в речевом пространстве (обретает статус демагогии), либо бесконечно ускользает (становится софизмом), либо подменяется и делается мнимым (превращается в симулякр). Виртуализация культуры как результат виртуализации экономики¹.

Постиндустриальное общество, этот гламурный белоперчаточный Кролик, элегантно толкает вербальную культуру, со всеми ее бантами и кринолинами, в пропасть бесконечных зеркальных отражений. И, вместо извлечения первичных подлинных значений, порождаются (литературой) и транслируются (критикой) их суррогаты, видимости и мнимости.

Причем в сложившейся ситуации литературному критику гораздо сложнее, чем писателю: если художественное произведение по отношению к личной действительности — реальность второго рода, то критическая статья — реальность уже третьего порядка. Закидывая невод в попытке что-то выяснить и объяснить, критик получает более или менее богатый улов наблюдений и впечатлений. Но при ближайшем рассмотрении многое из выловленного оказывается с довесками *пара-*, *квази-* или *псевдо-*...

Что такое паракритика

[...] Применительно к интересующей нас проблематике под паракритикой² следует понимать активно развивающийся в последнее время *процесс отклонения литературной аналитики от непосредственного разбора-оценивания художественного произведения в сторону решения побочных (внелитературных) задач*. А также результат этого процесса.

Литературная критика — своего рода транскрипция книги в обществе. И основная цель подлинной критики, критики *per se* — включить произведение в общекультурный оборот. Вывести текст в контекст, совместив по всем возможным точкам плоскости реального и художественного. (А задачи вос-

¹ Об этом хорошо сказано, например, у С. Яржембовского: «...Экономика эпохи постмодерна становится игровой, виртуальной: на биржах, представляющих собой фактически гигантские по масштабу игровых ставок казино, крутятся не настоящие деньги, а виртуальные фишки — деривативы; на биржах торгуют не настоящими товарами, а виртуальными фьючерсами, объемы которых во много раз превышают объемы реально существующих товаров. Фактическое наполнение экономики активами (тем, что имеет реальную ценность) весьма невелико, в основном это чистая фантазмагория — “мертвые души” (прозорлив был Гоголь)» / (Яржембовский С. Постмодерн как гебефренический синдром. — «Звезда», 2010, № 8).

² От греческого «para-» («возле», «около»). Ср. также доп. знач. греческого para-: часть сложных слов, означающая «находящийся рядом», а также «отклоняющийся от чего-нибудь, нарушающий что-либо» (например, парapsихология).

питания читателя и совершенствования писателя видятся уже производными и более подчиненными, хотя не менее значимыми.)

Поскольку литературная критика — высказывание вторичное («слово о слове»), то ее задача заключается в создании связной знаковой системы, адекватной знаковой системе анализируемого произведения (соотнесенной и интегрированной с ней). Примерно это имел в виду Пушкин, когда утверждал, что «писателя надо судить по законам, им самим над собой признанным».

Между тем все меньшая управляемость информационного потока, требование высокой скорости реагирования на появление нового художественного текста неизбежно приводят к общему снижению качества его экспертной оценки.

Информация о произведении не переходит в *знание* о нем. Валидности не образуются, либо возникают ложные, мнимые. И если по времени своего рождения паракритика — авианосец последнего поколения, то по технологии — не более чем парусный фрегат.

Но главное отличие паракритических текстов от собственно критических — это подмена или искажение интенции, то есть отклонение от задач анализа и оценки литературного произведения.

Публичная рефлексия сводится к набору частных мнений.

Системность анализа разрушается фрагментарностью.

Контекст заменяется контентом.

Ценность низводится до стоимости. Произведение становится товаром. А автор и читатель превращаются в ППП — Производителя (Потребителя) Печатной Продукции.

Так литературная критика постепенно перерождается из *института* в *индустрию*.

При этом необходимо особо подчеркнуть: несмотря на одновременность появления и общность словообразования, паракритика не аналог паралитературы³. Находясь в одной социокультурной парадигме, эти понятия рядоположены, но не тождественны.

Паралитература — явление массового сознания постиндустриальности, трансляция ее базовых установок и стереотипов в художественной речи. *Паракритика* — постиндустриальный феномен речемышления, господствующий в настоящее время формат экспертной рефлексии художественного текста.

³ Паралитература — совокупность разнообразных по жанрам и темам произведений (шпионские, полицейские, научно-фантастические романы, книги т. н. *черной серии*, комиксы и др.), увлечение которыми носит массовый характер. Термин введен французскими культурологами (Н. Арно, Ф. Лакассен, Ж. Тортель и др.) в конце 1960 — начале 1970-х годов. Позднее этот термин в значении «литературные поделки», «литературная продукция низкого содержательного качества» стал применяться ко всем популярным художественным произведениям (не только литературным) в одном ряду с терминами «китч», «сублитература», «псевдолитература».

С одной стороны, паракритика не синоним низкопробной или беспомощной критики. Среди типично паракритических текстов немало высоко профессиональных, принадлежащих авторитетным в своей области специалистам. То есть проблема — в самом способе анализа и оценки художественного текста.

С другой стороны, паракритика не синоним «гламурной» критики, скорее только частная ее разновидность. Полностью соглашаясь с тем, что современной аналитике литературного творчества свойственны «маркетизация», «эстрадность», «обольстительный для читателя» характер⁴, мы обнаруживаем все названное не только на страницах глянцевого и массово-развлекательных изданий, но и в «толстых» литературных журналах, в академических и узкоспециальных публикациях.

Таким образом, исторически паракритика — это этап существования литературной критики в постиндустриальную эпоху. Феноменологически — это продукт культуры общества сверхпотребления. Паруса паракритики раздуваются духом времени. Ее сверкающий фрегат мчится, движимый постоянно меняющим направление ветром перемен.

Явление паракритики требует системного и всестороннего осмысления. И следующие далее размышления лишь самая робкая попытка взять на abordаж этот огромный и кажущийся почти неприступным корабль.

Семь грехов паракритики

Грех первый: конспирологическое объяснение литературных явлений

«Не ищи заговора там, где все можно объяснить глупостью». Смягчив эту общеизвестную сентенцию и приспособив ее к предмету наших размышлений, получаем: не ищи ложных объяснений авторскому замыслу.

Однако в современных условиях эксперту бывает сложно (или некогда, или долго) выискивать недостающие звенья в понимании произведения. Проще их изобрести. Причем так, что выдумка априори отменяет значимость ненайденных звеньев. «Намеки тонкие на то, чего не ведает никто». В силу своей системности конспирологический⁵ подход к истолкованию художественного текста — едва ли не основной признак паракритики как явления постиндустриальной культуры.

Вот лишь несколько достаточно ярких иллюстраций⁶.

⁴ Рудалев А. В ожидании критики. — «Вопросы литературы», 2007, № 4.

⁵ Конспирология (англ. *conspiracy* — «секретность», «заговор») — система взглядов, объясняющая те или иные события как следствие заговоров тайных сил (например, тайных обществ, спецслужб, инопланетян, оккультных явлений и пр.).

⁶ Здесь и далее литературно-критические материалы цитируются без фамилий авторов, во избежание упреков в «переходе на личности». Во избежание тенденциозно-

«Сенчин придумал прием: пожертвовать ферзем. Он сдал в свой роман самого себя — сократил дистанцию между автором и жизнью до минимума, чем обеспечил себе тактическое преимущество. Во-вторых, надул: вместо себя умудрился втолкнуть в роман предварительно сконструированного двойника, робота-андроида».

В данном суждении о романе «Вперед и вверх на севших батарейках» просматривается попытка объяснить (но не обосновать!) успех автора туманными Умыслом, Замыслом и Промыслом.

Еще один весьма тяжелый случай — публичная рефлексия по поводу романа Алексея Иванова «Блуда и МУДО». В одном отзыве концепция произведения толкуется как *«история про бога милосердия и плодородия, Христа-Приана, спустившегося в непристойный мир дешевого порно, чтобы эвакуировать тех, кого можно».* Другой уважаемый эксперт полагает, что главный герой романа и вовсе *«агент из другого мира. “Инопланетный” шпион. Диверсант, посланный автором подорвать миропорядок блуды».*

Объективности ради приведем более развернутый (с элементами анализа) фрагмент разбора романа Владимира Козлова «Школа» — все в том же «конспирологическом» ключе. *«Рассказчик на глазах у читателя выгребает против течения жизни — получается зрелищно. Козловский фокус в том, что вода в этом течении мутна и заблевана. Это чудовищно будничная, неинтересная жизнь... Соответственно, и ценность движения сомнительна: чем дальше рассказчик продвигается, тем грязнее. Чем больше мельчит и рассоливает, тем меньше верит в ценность его сведений автор... Именно этот зазор между видимым героем и невидимым автором, это замечательно переданное чувство тщеты и дает свечение в монохромности и мелодию в монотонности; ради него и писана “Школа”».*

От суждений подобного толка почти рукой подать до идеи Нового Мирового Порядка (Novus Ordo Mundi) в современной российской литературе!

Конспирология — лакомый и легкий, но ложный метод осмысления действительности — все активнее претендует на трон интерпретации литературного произведения. Но далеко не всякое современное произведение — «Маятник Фуко». [...]

Грех второй: подмена экзистенции экзотикой

Замещение сущности оригинальностью становится одним из ведущих объяснений логики экспертного анализа по принципу: замечать в торте художественного текста лишь розочки из крема, не распробовав начинку и толком не поняв ее состава. Так фундамент анализа литературного произведения расшатывают технологии потребительской культуры: все необычное, причудливое, внешне привлекательное становится суррогатным эквивалентом истинного смысла и подлинной значимости.

сти отбора цитат, привлекаются экспертные оценки произведений концептуально и стилистически разноплановых.

Порочность подобного подхода заключается, во-первых, в конвертации глубинных смыслов в выразительные внешние признаки (это все равно что судить об интеллекте по наличию очков); во-вторых, в измерении глубины содержания остротой проникающего инструмента (глубину моря измеряют вовсе не благодаря остроте лота, а благодаря длине его троса).

Яркие метафоры, витиеватые суждения, афористические формулировки «ради красного словца» зачастую опережают (а подчас и замещают!) промежуточную аргументацию и итоговые выводы. Как сказал поэт, «пора популяризировать изыски, огимнив экцесс в вирелэ».

Так мышление становится измышлением. Анализ текста вытесняется эрзацем. А писатель волшебным взмахом литкритического пера превращается в «паладина художественного жеста».

Вот несколько волшебных взмахов.

«Новый Горький явился» (о Захаре Прилепине).

«Владимир Козлов — русский Сэлинджер».

«Крусанов написал мощнейший роман XXI века... “Укус ангела” — роман-эпопея, стомиллионный блокбастер».

«Алексей Иванов — золотовалютные резервы русской литературы».

«Елизаров — мастер слова очень сильный... По рассказам сразу видно, что это дебют из тех, которые входят в историю литературы: так Гоголь начал с “Вечеров на хуторе близ Диканьки”...»

Речеповеденческие тактики, оперирующие подобного рода высказываниями, имеют вполне научное обоснование так называемым феноменом *наделения* (присвоением объекту желаемых свойств и возможностей). Признавая гипертрофированные возможности и предвосхищая значительный творческий потенциал автора, эксперт одновременно возлагает на него и повышенную ответственность.

Неоправдавшиеся надежды, утраченные иллюзии или «неотработанные» авансы обрушиваются на читающую публику литаниями, а на самого писателя — упреками. «Критик усыпляет хлороформом похвал, а потом оперирует», как иронически заметил Кароль Ижиковский.

«От Крусанова все ждали чуда, но Крусанов всего лишь написал очередной революционно-эзотерический разговорник» (о романе «Мертвый язык»).

«Повесть, наполненная чудесами, сама чудом не стала» (о «Летоисчислении от Иоанна» Алексея Иванова).

«Это только поначалу Елизаров кажется озорным остроумцем, младосорокиным; ближе к финалу автор — угрюмый мракобес, сам, похоже, далекий от состояния полной вменяемости» (о романе «Pasternak»).

Системная неадекватность подобных суждений порождена фантомами первичного восприятия.

Разновидность того же способа речемышления — инициация интереса к тексту через интерес к образу автора. Так, в творчестве Германа Садулаева паракритике не в последнюю очередь любопытна национальность, а в прозе Захара Прилепина — личное участие автора в боевых действиях. У

Владимира Козлова или Михаила Елизарова привлекает «брутальность», у Алексея Иванова — «провинциальность», у Дмитрия Быкова — «медийность», у Андрея Геласимова — «иноземность», у Павла Крусанова — хобби... Список «экзотизмов» бесконечен. Отсюда — абсолютно ничего не значащие, но завлекательные для читателя и прилипчивые для писателя определения, типа «*чернушный автор*», «*пермский прозаик*», «*чудаковатый авангардист*» и т. п. [...]

Художественный текст все чаще становится достоянием внелитературной полемики: в обзорах, рецензиях, критических статьях начинают мусолить образ жизни, трести политическую платформу или измерять уровень доходов автора. Нагнетание премиальной шумихи — явление того же рода.

Грех третий: анализ формата вместо анализа текста

Именно паракритика прочно закрепила «нишевый» принцип существования современной литературы. Настойчивое стремление поместить каждого автора на ту или иную концептуальную полку («постмодернист», «новый реалист», «детективщик», «мастер фэнтези» и т. д.) становится чуть ли не обязательным элементом экспертного анализа. Мерчендайзерство становится популярной специальностью не только в сфере торговли, но в области изящной словесности. Художественное произведение — феноменом книгоиздания, а не явлением словесности. Продуктом для потребления.

И это тоже характеризует паракритику как постиндустриальный феномен. Ибо, как верно замечено Т. Янковской, «*сортировка по жанрам позволяет легче контролировать спрос, рекламировать и продавать “товар”; <...> формат, стиль и жанр — это упряжка, которую рынок надевает на художника*»⁷. [...]

Порочность «форматирования» содержания выявляется и на уровне суждений об авторском замысле. Возникает замкнутый круг: безосновательное жанровое определение, подгонка под «формат» провоцируют претензию к художественному воплощению.

Можно привести немало примеров, иллюстрирующих поверхностность, тенденциозность и немотивированность литературно-критических оценок как следствие замещения разбора текста анализом формата. Вот лишь несколько подобных суждений.

Роман Геласимова «*Степные боги*» — «*эпос в шолоховском стиле*» (другие определения: «*динамичный триллер*», «*попытка модернизировать кондовый советский роман*»).

«*Книжка Прилепина мало того что заняла пустовавшую нишу; она внезапно удовлетворила всех*» (о романе «*Патологии*»).

«*Роман Владимира Маканина “Асан” никак не завершает чеченскую тему, скорее, он заводит ее в тупик. Вполне, впрочем, закономерный*».

⁷ Янковская Т. Искусство в потребительском обществе. — «Нева», 2009, № 2.

«Важно не что именно произносится, а патрицианская осанка, высоко задранный подбородок и маркированно петербургская интонация говорящего» (о романе Крусанова «Мертвый язык»).

«Приправленную советизмом, эту штуку сейчас видим в основании пути-низма или, по другому определению, новорусского фашизма» (о романе Елиза-рова «Библиотекарь»).

Грех четвертый: предельный эгоцентризм

[...] К началу нового века рефлексия художественного произведения постепенно замыкается на фигуре самого рефлексирующего. Цели совершенствования писателя и воспитания читателя нивелируются самопозиционированием критика.

В «Романе с языком» Владимир Новиков предлагает слово «арrogант-ный», соединяющее значения «надменный», «высокомерный», «самонадеянный», «вызывающий» (от фр. s'arroger — «присваивать себе»). Так вот, четвертый грех паракритики можно определить как арrogантность: безапелляционное самоприсвоение смыслов художественного текста. Фрегат паракритики — пиратский.

Паракритик выступает не от имени того или иного профессионального сообщества, в свою очередь устанавливающего коллегиальные конвенции и критерии (объективные или нет — другой вопрос) анализа и оценки литературного произведения, — он выступает от себя лично. Паракритик сам становится критерием и мерилom качества художественного текста.

И это тоже органично вписывается в контекст современной культурной ситуации: арrogантность отлично рифмуется с потребительством.

К тому же потребление — акт личный, а не совместный. В духовной сфере как отражении материальной среды все то же самое: «самозахват» экспертных компетенций, приватизация смыслов.

Присвоение паракритикой таланта, судьбы, успеха автора воплощается в излюбленных ею заявлениях, типа: «мы открыли такого-то писателя»; «автор состоялся благодаря нам»; «читатель узнал об этом авторе из рецензии такого-то...». А еще паракритика обожает вещать от первого лица: «я подумал...», «я сказал...», «я решил...» Литературно-критический текст все чаще становится способом и средством самовыражения его создателя. Станислав Ежи Лец назвал таких критиков считающими произведение автора эпиграфом к своей рецензии. [...]

Вот типичнейшие примеры единоличного присвоения смыслов художественного текста, категоричности и высокомерия в суждениях и оценках.

«Я дал в рецензии понять, что Козлов — литератор бесперспективный».

«Стал я, значит, перечитывать Геласимова. Потому что я его один раз уже читал, но забыл».

«Никогда я не любил творчество Владимира Орлова, но, например, его “Аптекаря” прочел с интересом».

«Мне думается, что этот роман писан плохо, некачественно — безнадежно затяжеленно бытом и в то же время приторно. Однако на сей счет есть иные, противоположные мнения, и я их слышал. Дело вкуса...»

«Когда я был маленьким, я тоже думал, что понимаю, что такое “экзистенциализм”».

«Ни в чем не хочу (да и не могу) упрекнуть Яснова, однако Аполлинер воспринимается мной только в гениальных переводах Анатолия Гелескула — вот такая у меня причуда».

«Роман Владимира Маканина “Асан” я читал с невероятным трудом и, каюсь, не увидел там высот и глубин, которые открылись некоторым коллегам...»

«Я высоко ценю лучшие вещи Маканина; даже тот же “Испуг” мне нравится, хотя вообще-то рассказы (и полуповести) выходят у него куда лучше романов».

«С Маканиным я встречался в Липках, он мне журнал подписал, от портвейна отказался, правда, ну, сфотографировались».

Такая цитатная выборка может породить иллюзию, будто как минимум три последних высказывания принадлежат одному и тому же человеку. Но нет — это фрагменты из статей трех разных авторов. Писателям (да и многим читателям!) требуется недюжинная выдержка, чтобы без раздражения воспринимать подобные *выдержки*.

Современный рецензент-обозреватель-колумнист отрастил себе такое ИМХО, что его уже можно возить в тачке — как живот Синьора Помидора. Почему? Объяснение обнаруживается опять же в постиндустриальном мироустройстве: «В мире потребительской культуры происходит сдвиг от печатного слова к имиджам»⁸.

«Размер апломба» еще не улика, но уже прямая предпосылка для обвинения в четвертом грехе паракритики. Ибо другая ее сущностная черта — предельная субъективность.

Из-за этого становится невозможной настоящая полемика о литературном произведении, поскольку обмен аргументами подменяется обменом суждениями. Анна Кузнецова справедливо сетует на «отмирание культуры полемик» в современной литературной критике и на «восприятие острых выступлений не как поиска профессионального диалога, а как монологов, направленных на подрыв репутации того, к кому обращены, или того, на чьем материале строятся»⁹.

Грех пятый: презумпция правоты

Как следствие греха четвертого.

Априорная уверенность эксперта в объективности, правильности и справедливости собственных решений, заключений и выводов. Причем уве-

⁸ Янковская Т. Цит. соч.

⁹ Кузнецова А. Кому принадлежит искусство, или Революция менеджеров в литературе. — «Знамя», 2006, № 3.

ренность эта мотивирована внелитературными и экстралингвистическими обстоятельствами: свободой доступа к тому или иному информационному ресурсу, статусностью конкретного СМИ, прогрессивностью общественной позиции пишущего, его регалиями, былыми заслугами и/или заработанным ранее авторитетом, в конце концов — даже личным темпераментом. [...]

Интеракция в паракритике осуществляется по принципу: «А ты кто такой, чтобы прислушиваться к твоему мнению?» Паракритика устанавливает эксклюзивное право правоты. И, опять же, оценочный аспект здесь вторичен: отношение к самому предмету речи (личности писателя, творческой концепции, авторской позиции, конкретному персонажу) может быть как пейоративным (неодобрение, осуждение, хула), так и мелиоративным (одобрение, признание, похвала).

Вот ярчайший образчик из одного годового обзора литературной критики: в № 11 «Нового мира» за 2009 год *«вполне вразумительная “Книжная полка” Аркадия Штыпеля, а по сути дела — “Аркадий Штыпель рекомендует”... Знать бы еще, кто такой этот Штыпель; хороший он, судя по всему, человек; хотя, разумеется, хороший человек — это не профессия»*.

То же свойство паракритики — презумпция правоты — позволяет, например, отозваться о Романе Сенчине как о писателе, *«лишенном творческого воображения, способности фантазировать и даже просто сочинять»*. Дает возможность определить «Летоисчисление от Иоанна» как *«паллиатив, который позволит читателям дожидаться новой “настоящей” книги Иванова»*. Не запрещает назвать «Библиотекаря» Елизарова *«уж точно самым бестолковым из всех его текстов»*. Делает понятным, почему на страницах уважаемого печатного органа несогласие с позицией коллеги выражается презрительным *«дама и впрямь сморозила что-то явно несурзное»*...

Презумпция правоты блокирует в лучшем случае интерес, в худшем — уважение к чужому мнению. В таком случае диалог о произведении испытывает явные затруднения, а подчас становится и вовсе невозможным, поскольку эксперт ассоциирует себя с чем-то «вне» литературы. И спор выглядит примерно следующим образом: «Прав я, так как работаю на телевидении! — Нетушки, прав я, потому что либерал!» [...]

Грех шестой: редукция содержания

Как следствие греха пятого.

Заведомо сложное свертывается до абстрактно простого. Рассмотрение идейной стороны произведения сводится к панорамному обзору его основной проблематики. Интерпретация замещается поверхностными наблюдениями за развитием сюжета. Поспешные обобщения и опережающие выводы — как ошибки или уловки аргументации — обретают статус экспертных заключений. [...]

Рецензия подменяется аннотацией, анализ сводится к комментарию, авторский портрет сужается до биографической справки, обзор-

ние становится топ-листом. В области суждений доминирует стратегия «навешивания ярлыков»: наделение объекта анализа яркими и запоминающимися, но малозначимыми и слабо обоснованными определениями.

В нынешних литературно-критических текстах это приобрело характер устойчивой тенденции. Конвейер паракритики бесперебойно и практически в неограниченном количестве штампует определения-ярлыки, а цех ее прилежных тружеников, высунув острые языки, прилежно наклеивают их на писательские лбы.

Роман Прилепина «Патологии» — *«это “пацанская проза” — с сапогами, казарменными разговорами про баб и особенно тщательно прописанными сценами возлияний; понятно, почему нижегородский филолог-омоновец и реальный фронтовик Прилепин уже успел обзавестись репутацией поставщика “окопной правды” чеченской войны и натуралиста».*

«Роман Тименчик убил в себе тезку Трахтенберга, но тезкой Якобсона, ИМХО, все же не стал».

«Все, кто видел хоть пару рассказов Елизарова, сходятся в том, что они поразительным образом напоминают одновременно Сорокина, Пелевина и Мамлеева».

«Владимир Козлов предоставляет читателю возможность подглядывать, все прочее в его задачи не входит».

Роман Владимира Козлова «Школа» — *«мрачная, неполиткорректная чернуха».*

Роман Михаила Елизарова «Библиотекарь» — *«выморочный, скучный, одномерный, кичевый».*

Роман Павла Крусанова «Мертвый язык» — *«манифест новой русской революции»; «контркультурный боевик на русской почве».*

Роман Алексея Иванова «Летоисчисление от Иоанна» — *«наскоро беллетризованный сценарий».*

Роман Анатолия Наймана «Груда, колос и совок» — *«стостраничная нудьга», «скучнейший полуэссеи под видом романа».*

Повесть Марины Палей «Под небом Африки моей» — *«выморочно-руссофобский опус»...*

Понятно, что приведенная подборка выдергивает высказывания из контекстов. Однако и в соответствующих контекстах эти высказывания выступают не как обоснованные выводы, но как аксиоматические утверждения. Аргументы здесь столь же редки и жалки, как кусочки морковки в тюремной баланде. Что и позволяет квалифицировать подобные высказывания как словесные ярлыки и праздновать торжество вкусовщины над объективностью.

Так в паракритике художественный текст из объекта анализа самоочевидно становится мишенью для метания. Неважно, чего: ножей (обличительная стратегия), помидоров (ироническая стратегия) или стрел амура (комплиментарная стратегия). И читателю надо обладать почти всеядностью, а писателю — панцирем, чтобы не ощущать уколов несправедливых оценок или наждачных шероховатостей грубой лести.

Грех седьмой: понимание свободы слова как словесного произвола

Экспертное заключение понимается как хлестание по щекам писателя или (реже) другого литкритика. Если в советском обществе подобное положение вещей было следствием тоталитарной идеологии, то в постиндустриальном это следствие пятого греха паракритики (презумпции правоты). Конечно, этот признак — периферийный, характеризующий худшие образчики явления. [...]

Никогда ранее аналитика в области литературы не была близка к столь циничному и регулярному нарушению этических рамок, как в постиндустриальную эпоху. Вместо общепринятых этикетных формул возражения, сомнения, несогласия, журнальные и газетные полосы звенят садистическими пощечинами, на фоне которых филиппики Белинского выглядят ласкающими шлепками.

Цитируемые далее суждения и оценки — со страниц серьезных и авторитетных изданий.

«“Каменный мост” Терехова, “Камергерский переулок” Орлова, “Дом, в котором...” Петросян, “Вчерашнюю вечность” Хазанова можно читать, только обмотав голову мокрым полотенцем...»

«Бурно возжаждая богатой премии, он решил идти к ней по проверенной тропе госзаказа» (о мотивах написания Маканиным романа «Асан»).

«Все, к чему прикасается Найман, превращается в топкое словесное болото, и в этом смысле стихи Наймана подобны его же прозе».

«Дипломированный и остепененный филолог мог бы изъясняться пограмотнее. (Это все-таки несравнимо легче, чем пухлые романы ваять.)» (о Геласимове и его романе «Степные боги»). [...]

Так мнение заслоняется самомнением, суждение побивается осуждением.

Курс на экзегезу

Паракритика, как и большинство социокультурных феноменов современности, демонстрирует свою лицемерную двойственность.

С одной стороны, само определение паракритики как порождения постиндустриальной культуры вынуждает признать ее естественность и аутентичность. Фрегат паракритики движется в «законном» фарватере. С другой стороны, это пиратский корабль, команда которого самонадеянно присваивает смыслы художественного текста, тем самым обедняя и обесценивая его содержание.

Что можно противопоставить паракритике как системному явлению и господствующему формату в современных условиях? *Текстофилию*. Любовь не к автору и даже не к произведению, но к самому тексту. К тексту как таковому.

Литературное произведение нельзя вспарывать разделочным ножом — будто рыбину, на которую к тому же сперва поставили клеймо «нового

реализма», «младосорокина», «чернухи», «фэнтези» и пр. Литературный критик должен не грубо и хаотично хватать тело текста за разные места (преимущественно — за общие), но чувствовать его тонкие энергии, слышать его пульсацию, улавливать его внутреннюю динамику. Любить плоть и кровь художественного текста, его форму и содержание.

Произведение должно рассматриваться в контексте времени своего создания, но на оценки его качества не должны влиять внелитературные факторы (биография автора, статус и амбиции эксперта, его личные пристрастия и антипатии).

Однако возможен ли поворот от паракритики к подлинной критике? Пушкинский императив суждения о произведении по законам его автора если не полностью исчезает, то изрядно обесценивается в постиндустриальную эпоху, утратившую и некие абсолютные критерии, и саму веру в них. [...]

Между тем поворот от паракритики к подлинной критике осуществим только в направлении извне вовнутрь: от конспирологии, экзотизации, arrogance — к погружению в глубину смысла.

Литературное произведение должно мыслиться как микрокосмос — как созданная автором-творцом вселенная идей и образов. А для этого проникновение в художественный текст должно обрести утраченный статус сакральности — стать *экзегезой*.

Для того чтобы «взять курс» на экзегезу, литературной критике не требуется смена аналитического инструментария — необходимо изменить отношение к профессии. Здесь возможен только личностный, очень честный и очень смелый выбор: пересечь из фрегата в шлюпку и отправиться в свободное плавание. Вширь, но еще более — вглубь. А оставшимся — минимизировать грехи паракритики, следуя известному правилу: С БОРТА СУДНА НЕ НЫРЯТЬ И НЕ РЫБАЧИТЬ!

2010, № 3 (145)

II. ЛИТЕРАТУРНЫЙ ПРОЦЕСС



I. Позднесоветская литература

1. ЕВГЕНИЙ ЕРМОЛИН

Пленники Бабы-Яги

Была такая сказка. Пошли дети в лес — да там и заплутались. Вышли на поляну — посредине избушка на курьих ножках. Зашли — сидит старуха с костяной ногой. Кудесница, Баба-Яга. «Фу-ты, — говорит. — Гости нагрязнули!» И давай колдовать. Так они у нее и остались. Зачарованные, смотрят древние сны... Но это только присказка, а сказка — впереди.

* * *

Десятилетие и два назад этих писателей называли «деревенщиками». То ли орден, то ли кличка: непременно в кавычках, которыми в культуре эпохи было принято метить переносное, метафорическое значение слова. На самом деле, став литераторами, «деревенщики» в деревне бывали обычно только наездами, по-дачному. Деревенской была их тема. В «деревенской прозе» речь шла о деревне, о сельских жителях. [...]

Сельская тема получила странную льготу. В рамках этой темы дозволена была большая мера откровенности. Как-то вдруг показалось, что о деревне можно писать откровеннее, чем о чем-нибудь другом. Иные критики застенчиво оговаривались: на самом, мол, деле «деревенщики» пишут не просто о деревне, они ведут «философско-этические поиски». Спасибо за это неведомому гражданину начальнику.

Я помню, и многие помнят, как волновало в те беспросветные годы честное, искреннее слово. Как радостно угадывалось оно в потоке полуправды, в насквозь профальшивленном мире идеологического официоза. Как всегда принималось сердцем. Именно с тех пор стали близкими для читателей имена Абрамова, Белова, Распутина, Астафьева, Залыгина, Носова и других авторов «деревенской прозы». Подспудное влияние общественного мнения и порядочной критики обеспечило этим писателям место в первом ряду тогдашней литературы.

Неизбежным тут, конечно, были искажения в пропорциях. Ведь о многих других писателях просто нельзя было ничего сказать. Они как бы вовсе не существовали. В лучшем случае мы могли прочесть в «Литературной газете» Чаковского о литературном власовце Солженицыне или о злодейских кознях диссидента Владимова. В ущерб всякому правдоподобию

раздувались литературные репутации Маркова и Иванова, Проскурина и Бондарева. [...]

Очевидно, всему свое время. Мы становимся трезвей и новыми глазами смотрим на прежних любимцев. Для их сочинений наступила давность, позволяющая судить о них, избегая и восторженных придыханий, и догматического ожесточения. С другой стороны, литературный вкус, одобренный отечественной и зарубежной классикой, прошедший школу Солженицына и Горенштейна, Синявского и Набокова, не может уже отдавать «деревенщикам» то место, которое они некогда занимали в сознании неофита. И все же я не могу равнодушно думать о них и теперь. [...]

* * *

С чего начиналась эта литература? Как всякое живое и новое слово в 50-х годах, с поиска правды. С честного свидетельства. [...]

У новых людей социальный опыт не совпадал с насаждавшимися в литературе представлениями о жизни. А главное — они хотели сказать о том, что знают сами. Писать не о празднике жизни, а о «районных буднях» (так назывался цикл очерков Валентина Овечкина). И вот неуместное, невыгодное государству слово о деревне затопорщилось в прозе Ефима Дороша, Федора Абрамова, Александра Яшина...

В очерковой прозе новой волны читателю открылась иная Россия: страна скудно живущих деревень, мир крестьян, непохожих на тех социалистических пейзаж, каких изображал классик соцреализма Бабаевский в своих увенчанных лауреатскими звездами шедеврах. Предметом изображения стали хозяйственные неурядицы, бесправие крестьянина, живописались коллизии сельской жизни и социальные персонажи колхозного мира. Очерку не хватало глубины в исследовании корней того или иного явления. Но сами явления показаны такими, какими они были. Не хуже и не лучше.

Честность в изображении обстоятельств крестьянского житья-бытья сочеталась с тревогой и болью, с сочувствием к человеку, попавшему в трудный переплет, с горячим стремлением найти выход из тупика. Литератор защищал деревню от злого начальства и звал к реформам в ней.

...Начавшись очерком современной жизни, литература этого направления и заканчивается полуочерковой прозой, картинками современной жизни, историческими хрониками и мемуарами. Но место этих последних произведений в литературе уже совсем иное. Вот Василий Белов частями печатает свои «Кануны». Это бытовая панорамная хроника о коллективизации. Здесь есть новые яркие подробности, но нет принципиальной новизны, какой-то концептуальной свежести. Честных свидетельств такого рода уже немало в нашей литературе. И резонанс у этого произведения обидно мал.

Само время изменилось, менялись и наши литераторы. Попробуем войти в этот поток — или хотя бы пройти по наезженной литературной колее,

отмечая вехи духовной эволюции писателей-«деревенщиков». Каждый из них, конечно, хорош или плох по-своему. Но есть и общие закономерности, есть доминанта литературной судьбы.

* * *

Те, кто входил в литературу и осваивался в ней на волне перемен 50-х годов, с первых шагов усвоили опыт неслыханной до той поры, потерянной и забытой их старшими коллегами свободы. Это не была свобода от социального задания, от общественного ангажмента. Но это была свобода от принудительности в творчестве, от навязанной идейности. Очеркист обретает чувство собственного достоинства и подчас даже воображает себя мудрым советником вождей. Он именно советчик, а не антисоветчик. Он показывает и объясняет, чтобы его выслушали и сделали поправки внутри системы. Ее главные ценности дрогнули, но не рухнули: идея социализма светит над миром путеводной звездой. Очерк живет надеждами на благоприятные перемены.

Однако постепенно вера слабеет, надежды оскудевают. Меркнут зарницы справедливого и великодушного коммунизма. Горизонт отчаянно мрачнеет. Кризис общепринятой, легальной веры ввергает в растерянность, заставляет по-новому самоопределяться по отношению к прежним и вечным ценностям, к потерявшему идейную санкцию государству, к народу, к ближнему. Из тупика нужно было выходить по бездорожью, а для этого требовался новый посох. Человеческое существование должно было быть оправдано связью с новым, не скомпрометированным абсолютом.

В литературе эта нужда создалась по-разному и в разные сроки. Но мало-помалу все, кроме откровенных приспособленцев и равнодушных ремесленников, включились в поиск новой почвы, новой веры. В этот поток попали и писатели сельской темы. Из их прозы уходит подспудное или откровенное упование на социальные реформы, на улучшения сверху. Мало того, обиды и беды деревни часто записываются на счет власти. Ей вменяется в вину неудовлетворительное положение дел на селе. Власть, присвоившая себе все права, теперь должна нести ответ за все на свете.

Но среди литераторов этого направления такого рода осознание крайне редко выливается в откровенное противостояние художника и власти. Гораздо чаще угадываются попытки на эту власть каким-нибудь образом воздействовать, как-то ее образумить, попытаться с нею сотрудничать: использовать легальные возможности творчества, участвовать в делах Союза писателей, занимать посты, получать подачки-премии, пользоваться скромными привилегиями — в общем, всячески употреблять должность бойца идеологического фронта — пропагандиста идей партии — инженера человеческих душ.

Какова природа такого конформизма? Слабость духа, нравственная неразборчивость?.. Возможно, в нашем случае главную причину нужно искать в особенностях того мирозерцания, которое постепенно дало о себе знать в среде «деревенщиков». [...]

Уронив костыль официальной идеологии, утратив чрезмерную надежду на социальные преобразования, писатель углубился в жизнь. Он оказался на распутье. И для многих место рождения и край детских грез стали той родиной, где не просто легко и радостно жить — там, на этом клочке земли, они попытались найти незамутившиеся, родниковые истины.

Очеркисты все пристальнее всматривались в лица своих героев, пытаясь угадать, каков их духовный мир, чем они живут, к чему стремятся. Здесь авторов «деревенской прозы» ждали новые открытия.

Перенос центра тяжести с хозяйственно-политических проблем на проблемы этические был закономерен. Он явился — еще раз заметим — следствием разочарования в легальной морали, санкционированной идеологическим аппаратом. И «Моральный кодекс строителя коммунизма» лишился доверия не потому, что был особенно безнравствен. Кодекс рухнул после того, как открылась иллюзорность цели, ради достижения которой требовалось исполнять его заповеди. Оказались фиктивными социальные идеалы, во имя которых шли на лишения, жертвовали собой, составляли программы обновления социализма, писали стихи и прозу.

Кризис официальной морали заставил обратиться к жизни, к собственному опыту в поиске моральных идей, не подверженных всеобщему распаду. Возникает перспектива для создания разных моральных версий человеческого поведения в обстоятельствах, которым отныне отказано в праве считаться близкими к идеалу. Обстоятельства тяжелы, превратны, фатальны. Человек может приспособиться, применится к ним. И подобных героев нередко изображают теперь «деревенщики». Одни гнутся легко, без боли. Другие сочетают в себе противоречивые начала, как, например, заглавная героиня повести Абрамова «Пелагея», соединяющая трудолюбие с расчетливостью и прижимистостью. Писатель тщательно описывает этот казус, не торопясь с окончательной оценкой. Но сердце «деревенщика»настоящему отдано другим героям.

Иногда это бунтарь-правдолюбец. Таков Федор Кузькин из повести Бориса Можаева «Живой», вступающий в затяжную прю с властью. Таковы многие персонажи Василия Шукшина, хотя их бунт часто принимает трагикомическую окраску. Человек не укладывается в норму, желает чего-то еще. Его иногда подозревают в придурковатости, иногда он нелеп и смешон — но стоит на своем, рвется к широкой и щедрой жизни, к празднику.

Герой Шукшина с его стихийными порывами — очень традиционный русский тип. Он оказался близок самому писателю и оттого изображается им с какой-то болезненной любовью. Странность героя и возвышает его над миром, и смущает нас безудержностью дешевого эпатажа. Его достоинства сплошь и рядом оборачиваются недостатками, а писатель то нащупывает дистанцию между собой и своим излюбленным персонажем, то теряет ее.

Другие литераторы отыскивали иного персонажа, с которым связали свои надежды и которого одарили безоглядной любовью. Правдивое бытописание дополнилось, обогатилось за счет появления обязательного, значитель-

ного героя, напомнившего нам, что одна из главных мыслей русской литературы — это мысль о праведности.

Поворот этот был предвзвешен и, можно сказать, намечен Александром Солженицыным в рассказе «Матренин двор». С Матреной и вошел в «деревенскую литературу» герой-труженик и страстотерпец. Целая череда подобных персонажей идеального склада возникла в произведениях «деревенщиков». Это Василиса Милентьевна в «Деревянных конях» и Михаил Пряслин в «Братьях и сестрах» Абрамова, Катерина в «Привычном деле» Белова, Нюра Питерка из повести Личутина «Вдова Нюра», бабушка Катерина Петровна в «Последнем поклоне» Астафьева...

Вся их жизнь — это терпение, лишения и труд. Испытания и тяготы не могут их сломить. Они самозабвенно отдают свои силы общему делу, близким. Их редко до конца понимают соседи и даже родичи. Но им обычно некогда почувствовать себя одинокими, ведь они погружены в непрестанные заботы.

Таким героям отданы симпатии писателей-«деревенщиков». Это для них — нравственный эталон человека. После встреч с Василисой Милентьевной рассказчик (едва ли не сам Федор Абрамов) признается: *«Меня неудержимо потянуло в большой и шумный мир, мне захотелось работать, делать людям добро. Делать так, как делает его и будет делать до своего последнего часа Василиса Милентьевна, эта безвестная, но великая в своих деяниях старая крестьянка из северной лесной глухомани».*

Писатель открыл в жизни вдохновляющий образ человека. Убедился в возможности высоты и надежности, стойкости и сердечности. Оказалось, идеал уже существует. За ним не нужно далеко ходить. И мало-помалу герой начинает оказывать на автора все более сильное воздействие. Найденный в жизни персонаж заражает писателя своей точкой зрения. Идет процесс сближения, и «деревенская проза» омывается лирической, исповедальной струей. Отныне писатель часто будет смотреть на мир глазами своего персонажа-праведника. [...]

Сельские праведники — это добрые, задушевные, трудолюбивые люди. В их опыте есть что-то стабильное, непреходящее. Этот человеческий тип формируется в русле какой-то древней традиции. В ее пределах всякая женщина — хранительница очага, мать рода. Всякий мужчина — защитник и добытчик средств жизни и культурных даров.

Нельзя не залюбоваться скульптурной, отчетливой красотой таких героев, за спиной у каждого из которых стоит теряющийся в бесконечности ряд предков, передающих из поколения в поколение, по наследству, самое главное: способ полноценной жизни. Героев-праведников, которых изобразили писатели-«деревенщики», порождает органическая, стойкая бытовая среда. Они — высшее создание целостного житейского уклада.

Примерно такой ход мысли привел писателей к «материалистическому» выводу: бытие определяет сознание. Уклад первичен, праведник по отношению к общему строю жизни — вторичен. Акценты смещаются, и целостный образ жизни начинает иметь самодовлеющее значение. Сверхценностью

становится сама логика жизни, всецело упорядоченной ритуалами и магическими формулами, организованной идеей Лада.

Именно так — «Лад» — будет названа книга Белова о сельской жизни, осознанной как непрерывное священнодействие, полное непреходящего смысла. Все, что выбивалось из ритуальной схемы, было отвергнуто Беловым и не попало в его книгу. Истребив изъяны бытия, писатель воспел самоцельный замкнутый мир покоя и радости, где время остановилось, история упразднена и человек заново очутился в раю земном.

Здесь не отменяется, конечно, труд. Но он всецело осмыслен и оправдан заботой о продолжении рода, о сохранении жизни. Общий труд — на пользу и в радость. И редко — в тягость: при болезни. Однако хворь и тоска — это не темы для «Лада».

В царстве всеобщей правильности стираются различия между людьми и теряет свое значение самостоятельное искание ими правды. Здесь уже неуместен герой-бунтовщик, неутоленный реальностью воитель и страдалец. Непорочная чистота дарится людям в этом раю, и детская невинность становится их уделом. Мировая гармония полна такой стихийной, бессознательной мощи, что не нужно даже ничего запрещать, ибо никто не в состоянии помыслить о том, чтобы отойти от общего дела. Где Адам, где Ева? Где Древо познания? Ничего этого не было в русской деревне. Все яблоки спокойно росли на ветках, и все змии-искусители ползали где-то вдалеке.

Правильное устройство мира описано однажды Беловым (в «Канунах») на примере сосны. Это место сильно вдохновляло критиков: *«Жила, созерцала, не мешая другим, наслаждаясь солнцем, и пила поднебесную синеву каждая пара иголок, ясно видимая по отдельности. Но в то же время она, каждая пара игл, была частью, и все дружно облепляли тонкий сосновый пруттик, и каждый пруттик был на своем месте, в каждой сосновой лапке. В свою очередь, каждая сосновая лапа жила отдельно и вместе с другими; они, не враждуя друг с другом, переходили в более крупные ветки. Ветки незаметно перевоплощались в мощные бронзовые узлы, расчлененные по всей кроне и объединенные в ней, единой и неделимой»*.

Человек тут пребывает в исходной гармонии с миром, природой, человеческое существование подобно росту травы, иголок, грибов и ягод. Любая драма тихо и ласково зарастает извечным эпическим покоем.

Бывает, конечно, суровой природа. Грозят стихии. Но с ними не спорят. Да проза «деревенщиков» и не знает затяжной непогоды, слишком яростных стихийных бедствий.

Бывают злы и люди. Особенно, когда они волей каких-то выходящих за пределы разумения обстоятельств становятся агентами злой власти. Однако и притязания власти воспринимаются здесь как своего рода явления природы. С ними не поспоришь, их надо молчаливо и терпеливо принимать.

Характерен поворот сюжета в «Плотницких рассказах» Белова. Рассказчик становится свидетелем споров о жизни, которые ведут два старика. Один, Авинер Козонков, все время был при власти, приходилось ему чи-

нить произвол, нести беду своим односельчанам. Другой, Олеша Смолин, только терпел невзгоды от этой власти. Акценты с самого начала расставлены недвусмысленно: один — негодяй и пакостник, другой — тот самый праведник, который нередко приходил из жизни в прозу «деревенщиков».

Между Авинером и Олешей вспыхивает ссора, которая, кажется, все ставит на место. Но вот после всего, перед отъездом, рассказчик заходит к Смолину попрощаться — и: *«Боже мой, что это? За столом сидели и мирно, как старые ветераны, беседовали Авинер и Олеша. Не было ни крику, ни шуму. Бутылка зеленела между чайных приборов, на столе остывал самовар... Потом они оба с Авинером, клоня сивые головы, тихо, стройно запели старинную протяжную песню».*

Есть что-то превышающее частную правду. Порядок вещей. Законосообразность бытия, пред которой любая личная правда — неполна, частична. На такой лад настраивает эта итоговая сцена. И после этого гораздо понятнее становится социальный конформизм некоторых авторов «деревенской литературы», которые легко шли на соглашение с властью, а подчас и пели с нею одну протяжную песню промежду выпивкой и закуской.

Власть фатальна. Она — выражение универсальных законов бытия, как дождь осенью и снег зимой. С нею поэтому нужно мириться, надо к ней приспособливаться, пытаться ее задобрить, сделать своей, приручить, как приручили когда-то диких зверей, превратив их в полезную тварь. Можно, наконец, ее присвоить, только по возможности чинно и благородно, — войти, например, в Президентский совет...

* * *

Иногда возникает ощущение, что в этой прозе поднят пласт глубокой патриархальной архаики. Восстает образ роевой, родоплеменной жизни, завязанной общим узлом, скрепленной едиными обрядами и магическими процедурами...

Впрочем, нужно ли этому удивляться? Вся эпоха, с ее идеалами и формами культуры, покатила вдруг в 20–30-х годах в неведомую ассирийскую и египетскую древность. Общество соскользнуло не во вчерашний и не в позавчерашний день, оно, кажется, освободилось от духовного опыта двух с половиной тысячелетий, ушло в глухие доисторические дебри, где водились цари-боги, где козел отпущения брал на себя грех и вину племени, а испупление хоровых действий сменялось тяжелым общим сном...

Рискну предположить, что проза «деревенщиков», круг их представлений могут рассматриваться как одно из проявлений глобального процесса реконструкции доосевой, магической культуры. Это может показаться парадоксом. Ведь еще совсем недавно мы отметили, что писатель не хочет слепо исполнять государственный приказ, ему потребна правда жизни. И вот — иное утверждение: о принципиальной общности архаических ориентаций советской власти сталинского образца — и многих писателей «деревенщиков». Нет ли тут противоречия?

Боюсь, что нет. Еще раз заметим: духовная основа творчества претерпела определенную эволюцию. По сути, это выразилось в потере дистанции между личностью художника — и неким идеально воображенным деревенским, общинным коллективом. Писатель начинает говорить голосом традиционной патриархальной общности, он смыкает свое сознание с «коллективным бессознательным» архаического коллектива. Здесь, в этой доразумной, безличной тьме и состоялась встреча художника и власти. Это не политическая сделка. Это — тайная тяга, основанная на духовном сходстве...

Реставрация древности, разумеется, везде и всюду сочеталась с усвоением новых технических достижений, с использованием отдельных матриц культуры недавнего, дооктябрьского, прошлого. Не может, в сущности, считаться открытием и тип праведника из народной среды, описанный у Лескова, Толстого, опиравшихся, в свою очередь, на житийную литературу. [...] Но круг основных идей «деревенской прозы» в основе своей весьма далек от художественного мирозерцания крупнейших наших писателей XIX — начала XX века: художественная философия «деревенщиков» неизменно тяготеет к идеалу архаичного, общинного коллективизма.

* * *

Итак, сельский мир — это идеальное ядро бытия, источник и резервуар общей праведности. Отныне главная творческая задача литераторов — обеспечить сохранность обретенного рая.

Вспомним, куда идет история в повести Белова «Привычное дело» (это едва ли не самый значительный памятник «деревенской прозы»). Поехал герой повести Иван Африканович из деревни в город, на заработки, да вот только ничего не выездил. Растерялся, потерялся в новой, незнакомой жизни, совсем пропал — и чуть не бегом обратно, в родную обитель. А пока он ездил, жена его, Катерина, надорвалась и померла...

Что ж, в жизни бывает и такое. Однако автор рассказывает эту историю уже отнюдь не для того, чтобы просто показать, как бывает в жизни. Его замысел идет дальше. Белов настаивает на определенном моральном выводе. Смерть Катерины осознана как расплата для Ивана Африкановича. Говорила же Катерина: не ездил. А он ослушался, покинул дом, бросил близких людей... Вот и плати теперь чувством вины и утраты.

Можно было бы, конечно, порассуждать о том, а чья тут, собственно, вина? Если виноват герой, то не меньше ли виновны и обстоятельства, которые заставляют его искать счастья и богатства на стороне? Но писателя вина обстоятельств занимает в последнюю очередь. Акцентируется возмездие, которое настигает героя-ослушника. Урок, очевидно, таков: живи, где родился. Не ищи удачу на стороне.

Граница сколько-то удовлетворительного бытия — околица села. Слово бы магическим кольцом замкнута эта надежная, обжитая ойкумена от остального мира. Здесь не бывает ничего непоправимого. Здесь все притерто друг к другу. Здесь человек, со всеми своими слабостями и недостатками,

как-то ладит с другими людьми, а все люди вместе ладят с природой. Там, за чертой магического круга, никаких гарантий нет. Там хаос и смерть.

Странствие Ивана Африкановича невольно ассоциируется с древними мифологическими преданиями о путешествии в заколдованное царство, в мир смерти. Это жуткое и опасное место. За спасение, за вызволение оттуда нужно заплатить чем-то очень дорогим. [...]

В беловском мифе Иван Африканович — ослушник по отношению к неписаному закону, к вековечному порядку бытия. Он попытался внести в предустановленное круговращенье мироздания элемент произвола, прихоти, своеволия — и платит за эту попытку потерей самого близкого человека.

Белов словно бы говорит: плохие люди пусть себе живут, как хотят. Их бестолковая жизнь — сама себе наказание. Но хороший человек должен жить, как положено. Как заведено от века.

Потом эти идеи будут на разный лад варьироваться у «деревенщиков». Свободная самореализация разрешена только плохим, злым — и она осознается как произвол, как проявление гордыни. А хороших людей выход в пространство свободы приводит к катастрофе, к поражению. За свободу заплачено смертью. Свобода наказуема. Свобода — зло. Верность, традиции, извечному закону бытия — добро.

Отвергнув возможность свободного самоосуществления человеческой личности, «деревенщики» смыкаются с тоталитарной властью. Человек в этих координатах значим не сам по себе, а только как часть великого целого, «гайка великой спайки». Человек знает свое место, он полезен — и вот это называется достоинством.

Между ограниченным священными рубежами социалистическим отечеством и страной деревенского лада больше сходств, чем различий. Это два разных способа организации безличностного бытия. И там, и тут свобода не предусмотрена, исключена из сакрализованного пространства.

В повести «Прощание с Матерой» Распутин однажды заметил: то, что люди *«считают мечтами, всего лишь воспоминания, даже в самых дальних и сладких рискованных мыслях — только воспоминания. Мечтать никому не дано»*. Не самое внятное у писателя место. Но проще всего его можно понять так: зря люди смотрят на небо и на что-то надеются впереди; лучшее осталось сзади. Источник идеальных представлений — в прошлом, в некоем Золотом веке, когда реальность не отличалась от мечты. Это традиционное для архаических культур представление о ходе времени (об его деградации) не однажды даст о себе знать и на других страницах «деревенской прозы».

Быть может, у Распутина здесь намек на воспоминаемый Эдем, откуда был однажды изгнан человек за грех непослушания, за нарушение доверия? Быть может. Но не очень похоже. Матера — сама по себе Эдем. Средоточие бытия, райская пристань среди бурных вод, где вздымается посреди мира древо жизни — царский лиственъ. И люди здесь жили светло и мирно, почти не знакомые с грехом. Они не несли на себе груза личной ответственности, поскольку были сращены с деревом рода, которое уходит корнями и ветвями

в вечность. Человек — только «кольцо в нескончаемой цепи» поколений, как сказано у Распутина в другом месте. Он призван сохранить и продлить эту цепь. По словам одной из героинь повести, старухи Дарьи, «*Господь жить дал, чтоб ты дело сделала, ребят оставила — и в землю... чтоб земля не убывала. Там теперь от тебя польза*».

Так решается здесь проблема смерти. Важно, «*чтоб земля не убывала*». Впрочем, тема эта далеко не второстепенная и на ней стоит задержаться.

Проблема смерти — главная проблема человеческого бытия. По сути, вся культура человечества разными путями пыталась ответить на роковой вопрос об оправдании жизни перед фактом ее конечности. Абсолютный конец обесмысливает, делает относительным и призрачным все, что ему предшествует. Смерть как абсолютный предел земного существования конкретного человека диктует необходимость и неизбежность поиска иных абсолютов, делающих конец неокончательным. Смерть должна быть отменена, изжита — чтобы можно было жить.

Белов влагает в сознание своего Ивана Африкановича знаменательные мысли. Дело было в лесу, куда забрел герой под самый конец повести — и заблудился. Лес этот, конечно, непростой. В мифологической древности он считался бы аналогом царства смерти. И заблудился Иван Африканович не без писательского умысла. Только в лесу, в критической, пограничной ситуации, Иван формулирует свой вопрос к мирозданию: Зачем жить, если все равно умрем? Если впереди — только «*одна чернота, одна пустота*»? Где искупление за страдание и зло бытия? Был и нет...

Ивану открылась вопиющая несправедливость бытия, ограниченного смертью. Его потряс мучительный опыт вселенского одиночества, пришло переживание абсурда, в который обращается жизнь, лишенная измерения вечности. Это — внезапное, глубинное прозрение в суть вещей, которое когда-то разбудило Сократа и Будду, обрушилось на Паскаля и Кьеркегора, ошеломило Достоевского и Толстого...

Две странички «Привычного дела» стали одним из высочайших открытий в литературе 60-х годов. Выброшенный из рая бессознательности, Иван вместе с опытом зла и греха обрел, пройдя через испытание, духовную инициацию, опыт свободы и опыт смерти. После таких событий не возвращаются к людям в прежнем виде. Знание сокровенной тайны бытия меняет человека до неузнаваемости.

Что же произошло с Иваном дальше, когда он выбрался из заколдованного леса?

А ничего особенного. И это обидно. Писатель не справился с обвалившимся на него грузом познания — и снял его со своих плеч и с плеч своего героя, постарался забыть о неприятном сюрпризе мироздания.

Жажду вечности Белов попытался утолить простым средством. На вооружение была взята незамысловатая идея: если жизнь есть, то это уже само по себе ее оправдывает. «*Жись. Жись, она и есть жись... надо, видно, жить, деваться некуда*». Таков-де извечный порядок бытия.

Вспышка духовного сознания признана ненужным сумасбродством. По-блажил человек, поубивался — и довольно. Такова «жись».

Личный опыт не понадобился Ивану Африкановичу — и он сдался, растворил его в опыте общем, забыл о личном, затаил личное на донышке души. Явление писателя, родственного традиции высокой русской классики, не состоялось. Позднее Белов уже ни разу не заставит читателя остолбенеть перед проклятыми, роковыми вопросами. Он закрыл эту дверь навсегда.

Переполнен смертями художественный мир Распутина. [...] Смерти включены в естественный порядок вещей. Они проблем не рожают. Сама по себе смерть — не повод для драмы. Чего ж не умереть, когда все рано или поздно умирают¹? Человек подчинен общему закону, не мыслит себя исключением, а потому и не страдает.

В повести «Последний срок» все чада и домочадцы спокойно ждут смерти старухи — главы рода. Узел развяжется, люди помянут усопшую — и пойдет себе дальше писать губерния. Это нормально. И сама старуха Анна спокойна. Она вполне готова к отплытию и даже немножко его торопит.

Только однажды ее бегло задело: почему умирают дети, безвинные существа? *«А он-то, Бог-то, где был, куда смотрел? <...> Как можно взять то, что, разобраться если, еще и не дал, а только посулил да показал?»* Но это недоумение осталось в повести неразрешенным. Кудель предсмертных мыслей тянется, никуда не приводя. Неясность посмертных перспектив, неминуемость человеческого забвения — все это скользит по краю сознания, не цепляя его до боли.

С полумертвой старухи какой спрос? Но писатель мог бы, кажется, дерзнуть на большее, заставить мужиков порассуждать о тайнах бытия. Нет, они у Распутина только пьянствуют.

С годами писатель научился затемнять проблему красивыми софизмами типа: *«Смерть кажется страшной, но она же, смерть, засеивает в души живых людей щедрый и полезный урожай, и из семени тайны и тлена созревает семя жизни и понимания»*. Истоковать этот афоризм можно разве только в контексте общей тенденции, выявившейся в повестях «Последний срок» и «Прощание с Матерой». В соответствии с ней смерти, может быть, вообще нет. Есть родовое бессмертие, есть некое инобытие, куда уходят *«в матушку — сырую землю, к своему роду-племени»* мертвые души, собираются в этом *«ином живленище»*, чтобы внимательно следить за своими потомками, судить их.

Писатель учреждает настоящий культ мертвых, вплетая его красной нитью в свою философию родовой преемственности. В соответствии с архаическими языческими представлениями мертвые и живые соучаствуют общей жизни. *«Ночами, отчалив от твердого берега, сносят живые с мертвыми, — приходят к ним мертвые в плоти и слове и спрашивают правду, чтобы*

¹ [Несколько особняком стоит здесь самоубийца Настена из повести «Живи и помни», однако в конечном итоге и ее смерть вписывается в общую картину.]

передать ее еще дальше, тем, кого помнили они, И много что в беспамятстве и освобожденности говорят живые, но, проснувшись, не помнят...»

Кладбище таинственными узами связано с селом. Старуху Дарью в «Прощании с Матерой» мучит: что же будет с предками, когда она покинет остров, а тот, вместе с кладбищем, уйдет под воду нового водохранилища? *«Ей представилось, — пишет Распутин, — как потом, когда она сойдет отсюда в свой род, соберется на суд много-много людей — там будут и отец с матерью, и деды, и прадеды — все, кто прошел свой черед до нее. Ей казалось, что она хорошо видит их, стоящих огромным, клином расходящимся строем, которому нет конца, — все с угрюмыми, строгими и вопрошающими лицами. И на острие этого многовекового клина, чуть отступив, чтоб лучше ее было видно, лицом к лицу одна она. <...> Они спрашивают о надежде, они говорят, что она, Дарья, оставила их без надежды и будущего».*

Жуткая, зловещая картина! После гоголевской «Страшной мести» российская словесность подобных, кажется, и не знала... Нет, в этот мир еще не приходил Христос. Еще не просиял здесь свет Фавора и все окутано языческими потемками. Все уходит в туман. Там, в тумане, теряется в финале след героев повести, уводит читателя в мрачную безблагодатную ночь. *«Глаза упирались в сплошное серое месиво и невольно зажмуривались, закрывались от его близости».*

* * *

Логика творческой эволюции вела многих «деревенщиков» к уходу от очеркового жизнеописания. Очеркист стал мифотворцем. Скажем, Белов своим «Ладом» решительно порвал с жизнеподобием. Никакой сплошной реальности за его идиллическими картинами не стоит. В целом они — плод мечтания, неудовлетворенного наличной действительностью. Разрозненные наблюдения и черты патриархальной идиллии невозможно соединить в единство реального жизненного уклада без усилия, равнозначного насилию. [...]

Здесь не место анализировать причины упадка старой, традиционной деревни. Ограничусь фиксацией очевидного факта: ее больше нет. С фактом этим были принуждены считаться и «деревенщики». Знаком творческого кризиса и перелома стала мутация жанра. Писатель колеблется между одой и сатирой. С одной стороны, прежний лад. С другой — попытка правдоподобно воссоздать современный мир, заполненный неприкаянными героями. Они блуждают по свету и не ведают, что им нужно, во что им верить и что такое вера вообще.

Катятся по стране перекасти-поле, от прежней жизни отставшие, к новой не приставшие. Несчастненькие, пьяненькие, жалкие людишки. Таких немало в прозе Астафьева, Белова, Распутина. Монотонным, бледным полотном разворачивается перед читателем их мелкая жизнь. Это — жертвы большого города-бедлама, где нет никакого порядка, а один только хаос. Люди не выдерживают нагрузок существования без надежной точки опоры и не в состоянии в одиночку достичь нравственных высот, даже если душа

у них куда-то стремится. Душе без почвы не оттолкнуться для полета. И вот в позднем беловском романе «Все впереди» господствующей породой городских жителей становятся алкоголики и любострастники. Каждой своей пёррой смердит их жизнь и в прозе Астафьева конца 80-х годов.

И все же иногда на первый план в повествовании опять выходит персонаж иного склада. В чем-то он похож на праведника. Но если праведник обычно списан с натуры, являет собою реальный тип жизни, то новый герой имеет иное происхождение. Это во многом второе «я» автора: герой-резонер. Он не столько действует, сколько вещает, рассуждает, поучает и печалует. Бытовой нравописательный очерк замещается или дополняется, таким образом, публицистическими монологами и диалогами.

Наиболее уместны в новой роли, конечно, люди с жизненным опытом, старики и старухи. Это хранители вековых традиций, они аккумулируют память и оберегают от порчи обычаи. Их речи — кладезь премудрости. Обобщив выводы из учения резонеров, можно утверждать, что надобно жить по правде, честно трудиться, не вредить людям, что раньше жили по совести и стыдливо, у всего мира на виду, теперь норовят поодиночке и без стыда. Старина благородна, новизна сомнительна.

Резонеры учат нравственности, которая продиктована нормами среды, традиционными заповедями. Она требует личных усилий, но основана на силе общественного мнения. Такую этику называют этикой стыда, отличая ее от более личностно мотивированной этики совести.

Для совести важны внутренние побуждения. Для стыда — что скажут соседи. Совесть питается интуицией. Стыд основан на соблюдении правил. Чтобы оценить совесть, нужно понять человека изнутри. О стыде судят снаружи. [...] Раньше судить было легко, потому что имелась четкая шкала формальной нормы. Теперь такой шкалы нет, к новой жизни старые нормы не подходят — и все пришло в беспорядок, ничего не понять. Так и говорит герой распутинского «Пожара» Иван Петрович: *«ничего не понять», «добро и зло перемешались»*.

Иван Петрович представляет активную ипостась резонера. Это герой-борец. Почему в таком возникает нужда? Потому что деградация мира продолжится и достигает угрожающих размеров. Рушатся основы стабильности, народ дичает. Тут уже требуется обличитель, а то и мститель (так в «Людочке» Астафьева, где герой жестоко мстит гнусным дегенератам, для которых нет ничего святого: это нелюдь, с нею не нужно церемониться).

Поздний герой «деревенской литературы», изнуряющий себя в борьбе со всем миром, подчас смахивает на Дон-Кихота. Но отношение к нему автора лишено и малой примеси иронии. Однако стоит самому герою задуматься, как мысли его приходят вразброд. Традиционная этика отличала зло от добра по внешнему виду. Существовали канонические формулы, которым следовали все и которыми проверяли друг друга: нет ли каких нарушений, ошибок? А теперь судить о том, что стыдно, что нет — некому. Борец остался один в обществе людей, лишенных всякого понятия о правильном и ложном.

Распутинский Иван Петрович твердо понял: *«Чтобы человеку чувствовать себя в жизни сносно, нужно быть дома. Вот дома. Поперед всего — дома, а не на постое, в себе, в своем собственном внутреннем хозяйстве, где все имеет определенное, издавна заведенное место и службу. Затем дома — в избе, на квартире... И дома на родной земле».* Но только вот *«нигде не получалось у него быть дома».* И это драма не одного Ивана Петровича. Навязчивый мотив в «деревенской прозе» — смерть дома: его делят, продают, растаскивают — и гаснет семейный очаг. Приходится жить бездомно.

Как же существовать там, где стыдиться больше некого? Этот вопрос измучил Ивана Петровича. Не зная других источников морали, кроме традиционных начал патриархального мира, он не может мотивировать свой этический пафос. Остается закон ради закона. Иван Петрович пытается сформулировать какие-то правила, которым необходимо себя подчинить. Он хотел бы заковать себя в броню принципов, которые стоически осуществляет. Это — его опорные вехи в мире, где *«все вверх ногами».*

Герой живет теперь без оглядки на соседей. Дождешься ли от них хорошего? Он эмигрировал в мир жестких формальных предписаний. Эти моральные абстракты — его единственная опора. *«Не умея молчать, содравший бы с себя потом семь шкур за молчанку, поднимался он на собрании и вслух объявлял все, что творилось на лесосеках, на нижнем складе, в гараже и магазинах».* Пусть это кажется борьбой с ветряными мельницами, пусть начнут смеяться, — герой все равно выйдет и скажет все, что он думает по тому или иному поводу. [...]

* * *

Стоическое правдолюбие героя-борца внешне напоминает поведение юродивого, обличающего испроказившийся мир. Можно найти сходство и с героями ветхозаветной истории: пророками иудейскими, обличавшими свой народ за неисполнение договора с Богом, а также законниками, которые воспитывали народ, наставляли его в знании и исполнении строгих правил, регулирующих самые мелкие подробности будничной жизни.

Вообще без ветхозаветных аналогий не обходится, когда читаешь или слушаешь «деревенщиков». И дело не только в их пророческом пыле. Идеи «обетованной земли», «избранного народа» под разными псевдонимами живут в сознании наших авторов. Как уже отмечалось в критике, не выглядит случайным теоретический антисемитизм некоторых идеологов направления. Народ Израиля воспринят как конкурент, как соперник по избранничеству... Тревожный поиск русофобов — тоже обратная сторона представления об избраннической миссии русского народа...

Есть, однако, существенная разница между логикой Ветхого Завета и воззрениями наших русофилов. Смысл народного предназначения обычно определен тут гораздо менее радикально, чем в Ветхом Завете для иудеев. Во главе всего — просто исполнение традиционных правил жизни, соблюдение привычных ритуалов. А главное — в литературе этого направления нет тако-

го острого, даже жгучего ощущения связи народа с Богом, этого постоянно длящегося диалога. Герои не знают священного трепета, великого страха Господня, не имеют потребности в беспредельной самоотдаче высшему началу бытия.

Конечно, имя Божье то там, то тут мелькает на страницах. Но что стоит за этим именем? Здесь можно еще раз поразмыслить о специфике праведности в произведениях «деревенской прозы».

Мораль героев-праведников, безусловно, так или иначе связана с христианскими представлениями о человеческом предназначении. Но вера здесь — скорее в качестве бытовой привычки. [...]

В «Последнем сроке» в предсмертных рассуждениях старухи поразительно редки мысли о Боге и в связи с Богом. Практически отсутствует молитва, обращение к высшему первоначалу, представление о котором выражено крайне неопределенно. Зато чрезвычайно тщательно выписаны места о взаимоотношениях старухи со смертью, которая предстает как едва ли не одушевленное существо. *«За последние годы они стали подружками, старуха часто разговаривала с ней, а смерть, пристроившись где-нибудь в сторонке, слушала ее рассудительный шепот и понимающе вздыхала. Они договорились, что старуха отойдет ночью...»* и т. д., и т. п. Венец таких разговоров — убеждение в том, что *«смерть, дождавшись человека, примет его в себя, и они уже никому не отдадут друг друга»*. Тут уже какая-то религия вечной смерти!

А ведь в собственном, исконном, смысле праведность есть жизнь в постоянном присутствии Бога, в непрерывном общении с Ним. Здесь главное именно не соблюдение формальных предписаний, буквы закона, но горячая и нескудеющая вера...

Герой «деревенской прозы» подчиняется наперед заданной бытовой норме. Его жизнь обращается в сплошной ритуал. Всякое неритуальное действие выглядит как самовольство, дерзость, разбой. Религия традиционного быта требует в жертву от человека свободу. Но в результате он не способен опереться на себя и создать собственную, автономную систему морали, не зависящую от причуд социального климата, от норм той или иной среды. Не обладая личным началом, он не может вступить и в личный контакт с абсолютном.

Может быть, разочарование «деревенщиков» в старых моральных догмах коммунизма наступило раньше, чем у них возникла осознанная потребность в личностном самоопределении? Как бы то ни было, они остались очень советскими людьми. Коллективизм такого рода делает человека заложником среды (а может быть, субботы). Если традиционный, малоподвижный быт вызывает к жизни традиционных героев, то, с другой стороны, нерушимая связь с традицией ограничивает их возможности, подчиняет их ритуальным, извечно-безличным формам существования.

Есть своя глубина и в этике стыда. Стыд может быть регулятором морали в стабильном обществе. Но в момент общественного распада стыд теряет опору. Тысячи и миллионы иван петровичей в этой ситуации оказываются у разбитого корыта и не знают, как жить дальше.

Размышляя над бытийными параметрами мира, изображенного «деревенщиками», не находишь в нем Бога. Трансцендентная реальность здесь не осознана. Небеса молчат, глухой стеной нависая над плоской землей. Скорее можно говорить о пантеизме. Он наглядно, рельефно извещает о себе у Распутина, который в «Прощании с Матерой» изображает таинственного зверушку, полудуха-полудемона — Хозяина, надзирающего за порядком на своем острове. Просвещенные критики объявили этот образ символическим, но ничто не мешает принять слова писателя всерьез, как свидетельство о том, что Распутин искренне верит в такие создания природы и почитает их. *«Если в избах есть домовые, то на острове должен быть и хозяин. Никто никогда его не видел, не встречал, а он здесь знал всех и знал все, что происходило из конца в конец и из края в край на этой отдельной, водой окруженной и из воды поднявшейся земле».*

Но как же тогда быть с многочисленными и пространными публицистическими выступлениями того же Распутина, насыщенными христианской терминологией? [...] Складывается впечатление, что христианство принято некоторыми неопитами только потому, что когда-то оно было официальной религией на Руси, официально христианская вера считалась верой русского народа. А куда мы без народа?

На самом деле в народной гуще рядом шли вера и неверие, глубокие мистические прозрения соседствовали с элементарным суеверием, с магическим обрядоверием. Неудивительна обрядовая, магическая вера среди простонародья. Удивительно, что те, кто претендует на роль учителей толпы, пастырей, смешивают в своем сознании мед с дегтем.

...Хозяин стерег порядок на острове. Внутри тут негде было взяться за разе. И если традиционный уклад рушится, то хворь принесена извне, как сифилис в Европу. Невесть откуда приполз змий, обольстил нашу русскую Еву и обманул нашего русского Адама. Виноват, Ивана.

Племенная этика язычества устраняет или ослабляет вопрос о нашей собственной вине, акцентуируя тему врагов, коварно надругавшихся над девственной душой наивного и простодушного народа. По миру заходил чужак, преуспевающий посреди всеобщего разлада и надрыва. Это какой-нибудь Гога Герцев, беспринципный и опасный эгоист из астафьевской «Царь-рыбы», или там вечный отъезжант Миша Бриш из «Все впереди»... Имя им легион.

С наступательным пылом литераторы отстаивают традиционные моральные ценности, берут под защиту крестьянина от коварных горожан, обличают всевозможное внешнее зло. Но удастся им немного. Ведь злу и его демоническим носителям с самого начала разрешено все. Злое начало бытия обладает той беспредельной свободой, которой не знают адепты добра. Это делает активность зла поистине необоримой и настраивает наших литераторов на апокалипсический тон. Мир наполняется масонскими зна-

ками, имеющими таинственную, магическую силу. В самом звучании слова «могендовид», например, есть что-то такое, отчего трепещет непорочная душа русского человека...

Все это можно воспринимать иронически, можно сочувственно, можно драматически. В конце концов нельзя не признать, что в своей святой борьбе с всесветным злом писатели-«деревенщики» делают и немало полезного. Их экологическая озабоченность, восходящая к представлению об органической взаимосвязанности человека и природы, принесла свои плоды, и реки у нас пока текут куда текли, и Байкал еще не до конца изгажен...

Иногда этих писателей называют консерваторами, и это звучит теперь одобрительно. Мы устали от плохо обеспеченного гуманностью прогрессизма, от исторических экспериментов. Очень хочется чего-то прочного, надежного, цельного. А писатель как раз вдохновлен красотой прежнего обряда и обихода.

Но проблема русского консерватизма не столь проста. Честно говоря, не совсем понятно, чему же здесь учиться. Быту, ритуалам? Но мыслимо ли перенести старые формы жизни в наше сегодня? Реальна ли эта задача? И главное: перспективна ли самодовлеющая забота о формах жизни? [...]

XX век показал нам, как быстро и решительно разваливается более-менее цельно организованная жизнь, как на клочки разлетается налаженный было уклад в катаклизмах и сшибках эпохи. Быт держится, пока его некому тронуть.

С другой стороны, мы уяснили себе, что идеал «Лада» вполне абстрактен, он есть плод умозрительного конструирования. В нашей многострадальной истории было много всякого, но никогда, кажется, не было всецелой гармонии, осуществленной не в мечтах, а вьяве. [...]

Программа консервации идеального быта таит в себе глубокие противоречия и не может быть принята без ревизии. Это нужно признать, как признали в конце концов некоторые русские славянофилы XIX века, углубившись в изучение допетровской Руси, что она далека от сочиненного ими идеального образа. Однако сегодня за чистоту теории заплачено отказом от критики и анализа. Миф не подлежит логическому исследованию.

Консерваторы, которым нечего консервировать, впадают, как в детство, в реакционный радикализм. Они уходят в область чистой фантазии, в мир утопии, которую агрессивно пытаются утвердить в жизни. Когда речь заходит об идеальных прожектах, иные литераторы становятся сегодня революционерами, не признающими никаких естественных закономерностей общественной эволюции и настаивающими на крутых переломах. Сплошь и рядом консервативная основательность сменяется брюзжанием, а мысли устремляются по накатанной советской колее — на поиск внешнего врага, покушающегося на святыни.

Дальше, собственно, идти некуда. Как однажды сказано, дальше — тишина.

Ныне «деревенская литература» отошла на периферию читательского внимания. Отчего так? Из-за порчи вкуса? Если бы. Судьба этой литературы определена тем духовным потенциалом, которым она обладает. А потенциал этот в основном исчерпан.

Мир необратимо меняется. Мы всплакнем над милой деревенской идиллией, отгадимся тому разливу чувств, которым пленяет нас проза о деревне, — но приходит время высушить слезы и трезво взглянуть на жизнь.

«Деревенская проза» зафиксировала неудовлетворительное состояние мира — и кто нынче скажет, что солгала? Она осудила приметы зла — и кто возьмет зло под защиту? Эта литература исполнена чувства внутренней правоты. Писатель, не довольствуясь ролью очеркиста-бытовика, хочет стать судьей и пророком, рассылает гневные громы, призывает чуму на поруганный дом. Вы полагаете, что лучше бы они занимались полноценным художественным творчеством, а в политике и без них найдутся активисты? Но когда русский писатель бежал от злобы дня? Тем паче — писатель, самой логикой своего пути пришедший к прямому, публицистическому слову.

У этой литературы, безусловно, есть свои исторические заслуги. Она честно свидетельствовала о жизни, не уклонялась от многих горьких истин. Не скоро забудутся деревенские праведники — герои Абрамова, Белова... Внушает уважение и стоицизм героев поздней прозы Распутина и Астафьева.

Можно сказать так: хотя в целом «деревенщики» прошли краем эпохи, слабо коснувшись главной ее проблемы — самоопределения личности, на равных встречающейся с государством, народом и Богом, — лучшие произведения «деревенской прозы» займут пусть скромное, но достойное место в русской прозе второй половины XX века.

А можно и иначе, более строго. Писатели-«деревенщики» не знают о свободе человека и не хотят ее. Для них эта свобода — явление чисто отрицательное, нежеланное. Они не подозревают о глубинной укорененности свободы в душе человека. Они забыли, что Христос обращается к этой личной свободе. Человек призван свободно выбрать веру и полюбить Бога. Да и история вселенной и история человечества — не есть ли откровение свободы в мире? Самосознание свободы движет вперед историю...

Недоверие к личности ограничивает духовный опыт, не позволяет адекватно формулировать основные проблемы человеческого существования. Литераторы пытаются принудить людей следовать формальным правилам, апеллируя к опыту предков. [Однако] подчинение традиционным формулам — удел слабых, бездерзостных душ. Сильное алкание духа не сможет утолить себя теми достаточно плоскими морализмами, которые звучат из уст писателей деревенской темы. В нашей неразберихе не принудительная, но только свободно избранная дисциплина позволит вызреть личности. Эта самодисциплина явится ответом на главный для каждого человека вопрос — вопрос о смысле его земного существования. И в поисках ответа на него наши авторы мало чем помогут читателю.

И я уже без пиетета, ожесточенно и, пожалуй, оголтело формулирую: вот писатели, не исполнившие своего призвания. Они не имели внутренней решимости, чтобы идти самым рискованным путем, им недоставало воли к исканию, к жизненной неустроенности, к бескомпромиссному служению истине. И они стали самоуверенными апостолами банальной веры, публицистами-моралистами.

Жалко потерянных возможностей, несвершившейся судьбы.

1992, № 2 (72)

2. ЕВГЕНИЙ ЕРМОЛИН

Восстание духа

(Из рубрики «У книжной полки»)

Что сегодня актуально в культурном наследии? Что нет? На чем может быть основан неакадемический интерес к российскому прошлому? И что в этом прошлом способно ныне волновать и вдохновлять?

В последние годы вышло несколько томов «Библиотеки русской критики». Если исключить студентов-филологов и студентов-журналистов, которые обратятся к этим книгам ввиду образовательной надобности, то кто будет их вполне бескорыстным читателем?

Вообще, если нам еще и нужна отечественная «классическая» литература (во что хотелось бы верить), то как быть с литературной критикой? Она наиболее, может быть, уязвима в большой исторической перспективе — и она наименее востребована сегодня как в своих исторических образчиках, так и в новейших опытах. Многие ее материи чужды нынешнему массовому вкусу и общественному темпераменту.

Помнится, у северного сказочника Степана Писахова была байка о замороженных песнях. Их нужно было оттаивать, чтобы они зазвучали. Вот и критика ныне выглядит как своего рода замороженный культурный ресурс. Законсервированный до лучших времен.

На эти неутешительные мысли наводит недавно вышедшая в упомянутой серии книга о критике тех времен, которые еще не ушли из личной памяти, критике некогда предельно востребованной и находившейся в центре духовных исканий и борений¹. Во многом именно критики 50–60-х годов XX века называли происходившее не только в литературе, но и в жизни, давали объяснение, определяли перспективу движения. Политическая элита той эпохи сплошь и рядом обнаруживала свою неадекватность реальному характеру проблем, стоящих перед обществом и человеком. Бормотание официальных идеологов становилось все менее членораздельным; с официальной идеологией наступал прижизненный *бобок*. Духовенство было загнано в культурное гетто. Пуганые учительство и профессура редко отваживались на свободный, непринужденный разговор со своей аудиторией.

¹ Критика 50–60-х годов XX века. М., 2004.

По сути, в тот момент у критика почти не осталось конкурентов в сфере духовной инициативы. Оттеснив идеологов и политиков, они законодательствовали в сфере духа, апеллировали к обществу, точнее — к общественному авангарду, к лидерам мнений, предлагая ему (им) свой взгляд на мир как новую, обаятельную истину. А истина эта была нужна и важна, она была закана и ожидаема, была взыскуема тогдашними искателями.

Эта уникальная, скажем прямо, ситуация отобилизовала в сферу литературной критики людей крупного масштаба, которые реально могли претендовать на роль *мыслителей, идеологов, духовных учителей и наставников*. Но, с другой стороны, общественная востребованность мысли и урока далеко все-таки не всегда была удовлетворена. Далеко не каждый критик 50–60-х годов осознал свою миссию во всем ее блеске и во всей ее сложности.

Составитель сборника Елена Скарлыгина попыталась отобрать в свою книгу людей значительных, ориентировалась на масштаб личности критика и на уровень его конкретного творческого результата. Причем в большинстве случаев — со статьями, посвященными крупным писателям, известным и сегодня. Отличный выбор: Померанцев, Щеглов, Абрам Терц, Лакшин, Виноградов, Сарнов, Рассадин, Турбин, Аннинский, Золотусский, Белинков. Нет спора, мимо этих имен нельзя было пройти. Причем понятно, что обстоятельства принуждали составителя к самоограничению, и поэтому остаются лишь названными в числе знаковых фигур Ю. Буртин, Ф. Светов, В. Кардин, А. Лебедев, И. Соловьева... Понятно, что трудно было включить в сборник большую статью М. Лифшица «Дневник Мариэтты Шагинян» и легко было отказать по формальному признаку от эпохальных статей, посвященных зарубежным сюжетам («Фантомы» П. Палиевского, «Цвет трагедии» Э. Соловьева...).

Глубина, нетривиальность мысли. Искусство анализа и ясность позиции. Акцент на это потребовал принести в жертву сугубо исторический план различных конфронтаций, духовной, идейной, эстетической борьбы. Скарлыгина вполне осознанно делает выбор и на его основе отправляет в небытие весь официоз, всех советских критиков-ортодоксов, обслуживающих власть, весь этот своего рода критический бомонд, наиболее густо и махрово аккумулярованный в 60-х на страницах журнала «Октябрь». Не найдем мы в сборнике и «молодогвардейской» критики: первых легальных опытов исповедания узкого национализма и самодостаточной державности. Вообще, лишь полуслучайно присутствуют в сборнике свидетельства борьбы, полемики — в той мере, в какой в дискуссию со своими оппонентами вступают главные авторы, собранные Скарлыгиной.

С этим решением трудно спорить. Хотя я, в отличие от составителя, не уверен, что в ее сборник вошли только тексты, «интересные и современному читателю». То есть я не уверен, что для современного читателя так уж, например, велика разница между Л. Леоновым и А. Грином — писателями, между статьями о творчестве которых выбирала Скарлыгина, намереваясь наиболее рельефно представить читателю XXI века критика Марка Щегло-

ва. Действительно ли нынешнему читателю будет интереснее знакомиться с апологией Грина, чем с проникнутой тонким ядом критикой леоновского «Русского леса»?..

Иногда же задача выбора выглядела неразрешимой. Скажем, Бенедикт Сарнов. Его публикуемая статья о Вознесенском и Евтушенко ничем не лучше великолепной статьи о Катаеве. Но и ничем не хуже.

Впрочем, и не весьма большой объем издания, и общая ориентация серии на представление *классики жанра* едва ли оставили составителю удобное пространство для маневра. (А тут еще и требование «читаемости» текстов ушедшей эпохи современным читателем!) В содержательной вступительной статье Скарлыгина четко мотивирует свою позицию. И ее главная заслуга состоит в том, что книга получилась убедительная. Я б даже, не обинуясь, сказал — книга блистательная по качеству предьявленных мысли, анализа и синтеза.

Книга убеждающая: не все перегорело. Не все осталось за гребнем века.

Критика литературы неизбежно становилась и *критикой жизни*. В какие-то другие времена критика обвиняет в том, что он смешивал сугубо эстетический анализ со злобой дня, с социальными и экзистенциальными вопросами, продиктованными моментом. Виновен, да. Но заслуживает снисхождения. Но не заслуживает даже упрека. Просто в свой момент он был более емко, более полно и всеобъемлюще востребован. Не просто как приводной ремень в машине власти или как официант в литературном кафе. А как необходимый собеседник, отчасти даже законодатель и пророк. Он был призван. И сумел ответить на этот запрос. [...]

Среди критиков 50–60-х годов не было, кажется, такого, который мог бы сравниться по силе воздействия на общество с Белинским, Добролюбовым, Чернышевским, Писаревым. Но и общество, сказать по правде, было другое. Феномен российской интеллигенции второй половины XIX — начала XX века не повторился в полном смысле, она не возродилась как субъект активного действия. Старая идея жертвенного служения *меньшому брату*, формировавшая некогда рельеф общественной активности, во второй половине XX века не стала центральной в мирозерцании интеллигенции. Эта новая интеллигенция была гораздо ближе, как правило, к тем, кого Георгий Федотов некогда назвал «*новой демократией*». Он имел в виду энергичных и деятельных выходцев из простонародья, прихлынувших в культуру в начале XX века. Без комплекса исторической вины и без принятого на себя добровольно бремени исторической и личной ответственности за народ, за страну, за себя, за мир в целом.

Интеллигенция 60-х годов изначально формировалась в парадигме отечественной версии *контркультуры*. Ее нетрудно вписать в то общемировое движение духа, который пробудился после Второй мировой войны в формах, принципиально альтернативных официозу, истеблишменту. У нашей интеллигенции были в ходу обычные ценности контркультуры: *естественность (искренность), правда, индивидуальность и свобода самовыражения*. Классический набор взаимосвязанных достоинств. И такой же набор

пороков: социальные условности, насилие, ложь, лицемерие, демагогия... Разве лишь условиями цензурного давления отечественная контркультура в самом начале была лишена маргинального радикализма; она решала не-экзотические, часто даже довольно элементарные задачи, а до экзотики и экстрима (дзен, наркокультура, сексуальные эксперименты и т. п.) дошла лет на 10–15–20 позже. Но к тому времени для интеллигента шестидесятилетней выделки уже открылись и иные, гораздо более обеспеченные бытийным смыслом возможности духовной жизни.

Сборник позволяет, кстати, и насладиться ароматами пробуждающейся индивидуальности художника, и — пусть пунктирно — проследить, как просыпается душа, как разум выходит из спячки, как усложняется и мутирует духовный опыт, как ветвится и дифференцируется подход к реальности, какие возникают замечательные в своем роде экстракты и кульминации идей и интуиций.

Вот, например, вопрос: до конца ли искренен в своей статье Владимир Померанцев, ратующий за *«искренность в литературе»*? Он кажется с высоты нашего опыта мудрым аки змей и простым аки голубь; кажется таким хитроумным, каким и необходимо быть, чтобы объяснять детям азбуку. Но неужели все-таки статья его написана без малейшей подкладки, без подтекстов, самыми простыми и голыми смыслами? Неужели перед нами чистое вещество коммунистического идеализма, оплодотворенного христианским стремлением к истине? Похоже на то.

Уже через несколько лет от этой простоты не оставят камня на камне Абрам Терц и Аркадий Белинков, создавая эффект двоящегося смысла, изощренно издевающегося над банальностями идеологического официоза.

Померанцев с его «искренностью» — сенсуалист. Для него главное — субъективные стимулы творчества. Верность жизни — это прежде всего верность себе, честность перед собой. Но сенсуализм не противоречит и у него потенции познания, гнозиса. А в дальнейшем критики будут настойчиво искать *онтологические основания истины, бытийные опоры*.

Для Бенедикта Сарнова, например, это — *судьба*, ее трудное вещество, это *ответственность за свою судьбу*. За отсутствие судьбы он укоряет модных поэтов Евтушенко и Вознесенского (увы, они ее, кажется, так и не приобрили с тех пор).

Для Владимира Лакшина в его статье об «Одном дне Ивана Денисовича» позитив связан с *трудовой этикой коллектива* как воплощением социализма с человеческим лицом, иначе сказать — *демократического социализма*, апологетом которого выступает критик; *«и Бог не нужен ему»*. (Кстати, в сборнике слово «Бог» пишется с прописной буквы, чего категорически не допускала советская цензура и на чем едва ли бы настаивал тот же Лакшин.)

Для Льва Аннинского в статье о Битове и Белове абсолютom оказывается *личность, дозревающая до ответственной жизненной позиции*. Проблему критик видит в том, что у Битова индивидуальная особь эгоистична и капризна, а у Белова она почти и вовсе еще не проснулась.

А для Станислава Рассадина высшей ценностью оказывается *культура*, воплощенная в личности и трудах Корнея Чуковского. Культура как свободное и одухотворенное пространство бытия, как антитеза любому ограничению и принуждению. Культура как некий максимум творческих возможностей, как потенция поиска и свершений.

Особняком в нашей критике стоит Марк Щеглов. Он был менее всего связан с общественным движением, просто не успев с ним совпасть, не дожив. Щеглов — вечный юноша, идеализм которого не тронут компромиссами с любой житейщиной. На заре «оттепели» он первым освободил стремление к идеалу от советской идейности, но он не отказался от идеала как такового. Тонкость душевного строя и интеллектуализм Щеглов использовал для служения этому неназванному по имени идеалу, для *служения Иному*, что оказывается у него связанным и с отчаянной тоской по свободе. (Я бы соотнес это стремление с кредо Игоря Виноградова, раскрытым в его статье о «Мастере и Маргарите» — на ином этапе, в совсем другой исторической ситуации, в закатную пору «оттепели». Помнится, в другой своей статье, не вошедшей в сборник, Лев Аннинский укорял Игоря Виноградова именно за попытку подчинить самодостаточную личность чему-то внеположенному, заданному извне, свыше...)

Всех задач одним изданным томиком не решить. Но положено начало. Следует надеяться на продолжение. Развитие духовного мира человека середины XX века, общественные процессы той поры заслуживают того, чтобы о них вспоминать, их анализировать, с ними сверяться. Уже почти десять лет назад было опубликовано образцовое исследование Нелли Биуль-Зедгинидзе «Литературная критика журнала “Новый мир” А. Т. Твардовского (1958–1970 гг.)» (М., 1996)². Изучение литературной критики советской эпохи может и должно быть продолжено в самых разных ракурсах; эта критика стоит того.

Вернемся к злобе дня. На что способна литературная критика сегодня? Вопрос. Но вопрос не риторический. Ответ на него косвенно здесь уже дан. И по крайней мере критика «Континента» не ограничивает себя констатацией, не будет просто учитывать то, что происходит в литературе. Нас волнуют жизнь человеческого духа и перспективы личного роста, перспективы победы над тем духовным столбняком, который овладел обществом. В эпоху, когда увяли и померкли формообразы культурной альтернативы, когда знаменосцы реванша вздымают державные стяги, а трубадуры квазиреставрации поют свои старые песни о главном, самое время подумать о том, что у нас в памяти есть и другое прошлое. Быть может, есть и другое будущее.

2005, № 4 (126)

² Книга Н. Биуль-Зедгинидзе, к сожалению, оказалась практически недоступной для читателей. Она почти не поступала в продажу. Я уполномочен заявить, что сегодня ее можно приобрести в редакции журнала «Континент».

2. Литература 90-х

1. МАРИЯ РЕМИЗОВА

Большой пасьянс 97-го года

Взгляд на литературу через призму Букеровского жюри

Прекрасно понимая, что всякий отбор условен — тем более связанный с премией, деньгами, престижем, рискну все-таки взглянуть на текущую литературу под углом зрения Букеровского жюри и повнимательней приглядеться к отобранной им шестерке. В конце концов, это достаточно характерный показатель (даже с учетом сопутствующих внелитературных обстоятельств) некоего *социального* заказа на литературную продукцию. По крайней мере на этом материале можно проследить определенную симптоматику спроса — в том случае, когда право голоса предоставлено не улице (т. е. покупателю), не частному лицу с частным мнением (т. е. критику), а некоей комиссии (положим, представительной), которая способна стимулировать писателя уклониться в то или иное русло — в надежде обрести воледеленного Букера в следующий, допустим, раз. [...]

1

В этом году Букеровская премия была присуждена Анатолию Азольскому за роман (хотя в журнальной публикации было черным по белому напечатано роковое слово *повесть*) «Клетка».

«Клетка» представляет собой историю гротесковую (не в смысле комичности, а в смысле невероятия), фантастическую, почти невозможную. Главный герой, Иван Леонидович Баринов, на протяжении повествования поменявший в силу обстоятельств с десяток имен, имеет двоюродного брата, гениального генетика. Сам он увлекается сначала математикой, потом химией и в конце концов приходит туда же — в мир хромосом и дезоксирибонуклеиновой кислоты. Время действия — сталинское, обстоятельства места и образа действия слишком хорошо известны. Во время войны молодой лейтенант, сын чуть было не репрессированных, но вовремя погибших родителей, оказывается на вражеской территории, сражается в партизанском отряде, оказывается в плену у немцев, чудом остается в живых и бежит, сохранив для советской власти архив НКВД и припрятав огромные деньги в лесу, затем служит как герой войны в том же самом НКВД, оказывается под следствием, снова бежит (оба побега — с убий-

ствами), живет под чужим именем и по подложным документам, находит брата-генетика (тоже под чужим именем и тоже побывавшего в немецком плену, а теперь скрывающегося от милосердия родины) и посвящает жизнь науке, решив стать для неприспособленного к бытию гения ангелом хранителем и нянькой. В какой-то момент их кочевого и полукриминального существования возникает женщина — воровка и шлюха, но генетик влюблен, и Иван (в перерывах между нелегальной транспортировкой трупов в Прибалтику для захоронения в родной земле выселенных литовцев) ищет роковую красавицу, находит, сам влюбляется, женится на ней, порождает в ее чреве ребенка, но старый дружок-бандит не дремлет и убивает ее задно с генетиком (и неродившимся ребенком). Иван жжет в печке подпольные открытия брата (двойную спираль предстоит теперь открывать Уотсону и Крику), уезжает в Сибирь и работает там на лесоповале. На последней странице он оказывается в Ташкенте, где находит новую любовь, и появляется новый ребенок. (Это только общая канва, не включившая массу прихотливых подробностей, сообщающих действию еще более эксцентрический характер.)

Весь этот почти голливудский накрут наложен на трагедийное основание — метафорическая семантика клетки задана в самом названии, двойственность которого очевидна: с одной стороны, клетка — объект исследования, элемент живого организма, скрывающий тайну наследственности, с другой же — символ неволи. Герой заключен властью во внутреннюю тюрьму, и если из тюрем реальных ему удастся бежать, то из этого узилища ему не выбраться никогда, — отчасти потому, что он, принимая правила игры и сопротивляясь по этим правилам, сам становится своим тюремщиком, корежа и разламывая свою жизнь под напором наваливающихся обстоятельств. Это первый, может быть, герой в нашей литературе, показанный не как жертва и не как открытый борец, а как мечущийся по клетке, но не смиренный волк, грызущий прутья ненавистной решетки, но принимающий пищу из рук сторожей — в надежде улучшить момент, перегрызть мучителю горло и рвануть в лес.

Отчего такого героя не было раньше? Осмелюсь предположить — потому что в действительности его не существовало, не могло существовать, он — скорее удачная фантазия, чем реальный человек реального времени. Азольский явно интерполирует *современный* взгляд на события прошлого, и оттого его герой (увы!) приобретает черты супергероя американского боевика, сильного, смелого, удачливого и — неживого. Поэтому ему не вполне веришь. И поэтому трудно поверить Азольскому.

Автор словно боялся, что обычный — без сверхчеловеческих качеств, без невероятных поворотов судьбы — персонаж «не вытянет» философскую подоплеку «Клетки», что без этого вещь окажется *одной из ряда*, какие уже писали. Вещь получилась действительно неожиданной, но, к сожалению, и достаточно эклектичной, нецельной. Обе ее составляющих, авантюрная и

философская, работая в противоположных направлениях, словно разрывают «Клетку» на части, неизбежно повреждая конструкцию.

В 11-м номере «Нового мира» за 1997 год вышла еще одна вещь Азольского — «Облдрамтеатр». В этой повести все, слишком ярко прочерченное в «Клетке», дано как бы в полутонах. Сюжет авантюрный, даже детективный — на здоровье, в нем нет ничего, чего не бывает. Время действия — то же, но насколько реалистичнее проступает перед взором читателя картинка, лишенная навязанной более поздним временем интерпретации! Автор пожертвовал патетичностью, но явно выиграл в художественности.

Герой здесь снова противопоставлен обществу, фальшь которого его корбит и возмущает. Это снова зрячий одиночка среди послушных слепцов или продавшихся власти людоедов. Но накал своей роковой невписанности в обстоятельства он скрывает внутри себя, не выплескивая в рискованные эскапады, чтобы не быть замеченным. Он прекрасно понимает, что вокруг него расставлены сети, сквозь мелкую ячею которых не проскользнуть, — это гораздо более адекватное тому времени самоощущение, чем задано в «Клетке».

Здесь вообще все гораздо органичнее. Абсурдность и антигуманность строя, при котором довелось жить действующим лицам, не афишируется навязчиво, а словно исподволь — постепенно — вытекает из самого повествования, сюжетных ходов, самой логики текста. Здесь все соразмерно человеку, не бьет в глаза излишней эффектностью, фантастичностью, и читатель верит — так было, так могло быть. «Облдрамтеатр» — безусловно, менее впечатляющ, он не изумит и нервы не пошекочет, но тем он и ценнее — потому что более человечен. А если речь — в конечном счете — идет об антигуманности (власти, строя, чего бы то ни было), то этот аргумент — из самых веских.

Азольский разрабатывает почти детективный сюжет. И это накладывает на его произведение определенный оттенок схематичности. Действие в «Клетке» порой разворачивается столь стремительно, что не удается заметить психологической основы поступков, зачастую бывает неясно даже, каким образом герой вообще мог получить совершенно недоступную информацию, исходя из знания которой он выпутывается из разных ситуаций или, напротив, в эти ситуации вовлекается.

Возможно, что именно жанровые рамки принуждают автора моделировать более чем странные взаимоотношения полов. Женщины у него — какие-то почти безмозглые и похотливые самки, крайне безнравственные и удивительно несимпатичные. Что не мешает, впрочем, персонажам мужского пола испытывать к ним роковые влечения. Взгляд этот очевидно грешит односторонностью, и верить ему совершенно невозможно. Тут снова возникает щель, в которую неизменно утекает читательское доверие к непредвзятой объективности повествователя. Это жаль, потому что в другом отношении произведения Азольского интересны. Чуть более спокойный, отстраненный взгляд придал бы его повествованию недостающую глубину.

Когда критика еще только прогнозировала решение жюри, наиболее вероятными претендентами числились двое — Азольский и Антон Уткин. По счастью, беды не случилось, и роман Уткина «Хоровод» все-таки премией отмечен не был.

Вообще говоря, этот «Хоровод» — явление для нашего времени чрезвычайно характерное. Когда бы ни заходила о нем речь, неизменно возникало слово *стилизация* — какая-нибудь «блестящая», «изысканная», «тонкая» и т. п.; критика будто умилялась: вот, дескать, молодой автор, а как внимательно прочитал школьный курс, да как запомнил! Действительно, читаешь «Хоровод» — и словно слушаешь пересказ усидчивого ученика, этакое попури из «хитов» XIX века.

Кого-то, возможно, эта вариация на темы и завораживает — баю-бай, спи, разум, спи, баю-бай, я тебе знакомую песенку спою, слова чуть-чуть другие, но кое-что ты сразу узнаешь, отдыхай себе, не напрягай силы, делать тебе тут все одно нечего. Смею заметить, однако, что для Большой литературы таких штучек явно недостаточно, тем более для жанровой формы, претендующей на звание романа. Писатель от графомана отличается не только тем, что знает, как сказать, но и тем, что имеет нечто к высказыванию, графоман же, на беду свою, обладает одной лишь потенцией письма, множа бессмысленные, с точки зрения значимого целого, пассажи.

Роман Уткина эклектичен. Не в том беда, что в «кавказских» главах неизменно всплывают в сознании Казбич и Хаджи-Мурат, а то и Жилин с Костылиным, а в «русских» уже такая мешанина, что почти не вычленишь отдельных источников. Беда в том, что за всем этим не просматривается никакой сверхзадачи — зачем на исходе XX века или, если сформулировать еще доходчивей, «после Освенцима» сочинять салонную безделку, обходящую все острые углы бытия?

А как иначе назвать заведомо бесппроблемную авантюрно-развлекательную стилизацию, не обремененную иной задачей, кроме *имитации* буквы (но не духа, ибо дух подделывать невозможно) беллетристики сто и более-летней выдержки? А буква — она сама по себе мертва, из букв живые тексты не составляются, плоть такого произведения иллюзорна, она не вибрирует, не увлекает, не сопротивляется, она не выполняет своего главного назначения — жить своей собственной жизнью, как даже самого высшего качества стеклянный глаз передает лишь форму отсутствующего органа, но не в состоянии дать своему обладателю зрения. [...]

Между тем требуется недюжинное читательское благодушие, чтобы, сглаывая приманку уткинских имитаций, не наткнуться немедленно на металлические прутья каркаса, сразу же выдающего подделку. Приведу несколько характерных примеров.

«Кувшины, чашки, блюда и туссы упадают на пол, звеня и подпрыгивая», — ничтоже сумняшеся выводит стилизатор Уткин. Да-да, как же, помню, — умиляется читатель, — именно звеня и подпрыгивая!... <...>Теперь

потрудимся подумать. У классика «звоня и подпрыгивая» катился медный пятак, что совершенно соответствует его металлической природе, здесь же выходит нелепица — если первая троица способна при падении звенеть, то уж никак не подпрыгивать, ибо звон есть для них ничто иное, как лебединая песня, зато хотелось бы мне взглянуть на счастливца, услышавшего звон тусеса, изделия берестяного и оттого, если и годного к подпрыгиванию, то едва ли склонного издавать при этом что-либо похожее на звон. Чтобы образ сработал, требуются сущие пустяки — пережить его внутри себя, а не списать из подвернувшейся книжки. [...]

А каково сопереживать или хотя бы верить на слово герою «Хоровода», только что похищенному черкесами, которого везут неведомо куда и на неведомо какую расправу, описывающему свое страшное путешествие в таких красках: *«Уже солнце позолотило корявые разломы гор, обдавая их нежным своим светом. Я посмотрел вдоль по ущелью и в последней дымке расхлотившего тумана взглядом уперся в розовые трапеции снегового хребта»*. Имело бы смысл расспросить вернувшуюся из чеченского плена бригаду НТВ, доводилось ли им в сходных обстоятельствах выражать свое восхищение красотами Кавказа в столь же витиеватом стиле?

Я привожу эти примеры не затем, чтобы цепляться к словам, а для того, чтобы показать, как и почему не работает прием, избранный автором как единственная художественная задача. Если и она не выполнена, что, простите, остается? Очень много слов — и только. Если автора увлекают авантюрные сюжеты, пусть честно признается себе в этом и пишет, что хочет, не трогая русскую классику. Ей Антон Уткин явно не нужен, отчего же она должна, точно публичная девка, служить его прихотям? А если ему просто нечего сказать своего, а рука все-таки тянется к перу, а перо к бумаге, то пусть лучше чуть сдержит порыв и наберет какого-нибудь хоть более современного, зато личного опыта.

3

С «Хороводом» Уткина внутренне схож роман Дмитрия Липскерова «Сорок лет Чанджоз», который тоже в высшей степени отвечает всем требованиям к современному произведению — он совершенно пустой, выпендренный, с «необязательным» сюжетом, зато с аллюзиями и откровенной претензией на какую-то внетекстуальную глубину. Другими словами, это детище, рожденное в законном браке постмодернизма с масскультом.

Пересказывать фабулу подобных опусов — пустое дело, ибо фабулы, как таковой, собственно, нет, есть совершенно случайный набор событий как псевдореального, так и фантастического толка, из последовательности каких не следует ровным счетом ничего, — никакой мысли, тем более идеи, содержание романа породить не в состоянии. Сильнее всего это напоминает плоскостную аппликацию из заранее нарезанных воспитательницей цветных квадратов и треугольников — я бы здорово удивилась, узнай, что какой-нибудь искусствовед попытался найти в этих детских поделках новое

художественное слово. Для этого требуются хоть какие-то средства к выражению личного взгляда.

Здесь автор всеми силами уходит от творческой задачи породить что-либо изнутри себя (предположим, что гипотетически такая возможность существует). Перед нами эдакий шалунишка, забавляющийся игрой в слова, которые умеют сочетаться при помощи разнообразных синтаксических связей в целые предложения. Поражает лишь запредельная наивность, с которой господа сочинители предложений смело зачисляют себя в разряд писателей. Из этих фразочек не составляется целого, имеющего собственный, если угодно, высший смысл. А ведь это целое и есть конечный продукт писательского труда (иначе зачем вообще время тратить?).

Каким бы нелепыми подробностями ни наполнял Салтыков-Щедрин свою «Историю одного города», она держится не набором случайных сцен, а авторской сверхзадачей (сколь нелепой она ни казалась бы иному современному читателю). История города Чанджоэ не держится ничем, ибо авторской сверхзадачи — ни вычислить, ни угадать. [...]

4

Гораздо лучшее впечатление производит роман Людмилы Улицкой «Медея и ее дети». Однако и он оставляет двойственное ощущение.

Чем дальше читаешь роман, тем сильнее охватывает странная, противоестественная тоска по бывшей некогда и отмененной ныне цензуре. Ибо не случись перестроечной свободы слова, из этого текста мог получиться очень добротный роман в самом традиционном смысле слова. Возможно, свою злую роль сыграла тут легендарная Медея: хотя никакого отношения к событиям романа «Медея и ее дети» эта старая история не имеет, однако роковое имя каким-то метафизическим способом, очевидно, повлияло на текст — и наложило свой смертоносный отпечаток...

Центральное лицо, душа романа — старая гречанка, коренная жительница Крыма, осколок во всех смыслах исчезнувшей цивилизации Медея Синопли. Не сгибая прямой спины, она всю свою долгую жизнь несет доставшуюся ей ношу — быть главой, опорой и духовным центром рассеянной ураганами истории и ветрами случайностей по всем уголкам СССР собственной огромной семьи. Сама Медея, вырастившая младших братьев и сестер, упавших ей на руки после безвременной кончины родителей, собственными детьми обделена — ей предопределена другая задача: быть вечной «хранительницей очага» для всех бесчисленных потомков семьи Синопли. И она хранит его, ежегодно принимая в своем старом доме под Феодосией всех, кто пожелает совершить паломничество к родным корням — заодно отдохнуть на море и поправить здоровье детей.

Самую интересную и достойную внимания часть романа составляет дореволюционная история семьи Синопли, события лихих лет, а затем жизни самой Медеи, ее взаимоотношения с сестрами, братьями, подругой и, наконец, с мужем. Все это написано очень хорошо и убедительно, с

какими-то живыми подробностями, позволяющими свободно проникать в мир героев.

Все перипетии служат на самом деле все новыми и новыми красками к портрету удивительной женщины, живущей по высшим законам, не позволяющим судить других, зато предписывающим себе отмерять в полную меру. Этакое почти монахини в миру, но не из тех, что посвящают себя лишь посту и молитве, а из тех, что первыми входят в чумной барак и последними из него выходят.

Этот образ — особенно на фоне экзотических мест и бурных исторических событий — захватывает и увлекает. Начинает казаться, что современная литература не совершенно потеряла способность к воплощению положительного героя, который, с одной стороны, был бы жизнеподобен, с другой — не совершенно скучен.

И тут происходит страшная и непоправимая катастрофа. Автор переключается на современную (относительно современную, речь идет о годах, примерно, семидесятых) жизнь — и все то чистое и благородное, что уже успело вырасти на страницах «Медеи и ее детей», вдруг словно исчезает под напором пошлейшей мелодрамы.

Возможно, художественная задача виделась Улицкой таким образом, что этим противопоставлением достойного прошлого и мизерабельного настоящего она выносит современной жизни как бы некий приговор, но даже этого, к несчастью, не получилось. Ворвавшиеся в повествование юные родственники Медеи, охваченные, точно кошки в известный период, пылом самого похотливого свойства, напрочь отбивают у читателя всякую охоту воспринимать произведение всерьез. И даже якобы трагическая любовь поэтессы Маши к чудо-массажисту с задатками племенного жеребца (несмотря на любовь-дружбу к мужу-ученому), закончившаяся для бедняжки сумасшествием и самоубийством, не может восстановить рухнувшую картину.

Нельзя усидеть на двух стульях разом — христианка Медея, безропотно несущая любой крест, какой предлагает ей жизнь, и видящая в этой ноше не бремя, а смысл, исполняющая заповеди не по усилию, а по внутренней потребности, перечеркивает собой всю эту мышиную возню вокруг любовников и постельных утех (которые с непонятным безвкусием Улицкая снабжает деталями самого похабного толка), а между тем этим молоденьким сластолюбкам, кажется, предлагается сочувствовать, во всяком случае, автор относится к ним с безусловной симпатией и даже несколько раз настойчиво сообщает, что одна из них была любимицей Медеи, которая всегда все видела, но никогда ни о чем не говорила. Возможно, Медеина способность не судить и должна быть отнесена к числу ее добродетелей, но для чего же еще понадобился Улицкой ее авторитет, как не для оправдания и собственной, надо полагать, любимицы, довольно-таки резвой самки, ухитряющейся (в черед с прочими мужчин) регулярно лазить в постель к роковому массажисту, по которому сохнет любимая сестра-поэтесса?

Накал пошлости достигается не столько даже всеми этими *«шевелищами-бугорками внизу живота»*, сколько общей безвкусицей «современной» части «Медеи». Поэтесса, прямо на непросохших простынях лепечущая стихи собственного сочинения человеку по фамилии Бутонов (даже если бы он не был при этом массажистом с одной извилиной в голове), не имеет права на трагический эффект. Это сцена даже не для комедии — хорошо еще для фарса, а лучше всего — для мусорной корзины. Но ни тени авторской иронии по этому поводу незаметно. Вместо этого предлагается трагическая история из детства поэтессы — нелепая гибель родителей и жизнь с помешавшейся бабушкой, умудрившейся довести ребенка до самоубийства, от которого спасает только счастливый случай. Затем история счастливого и гармоничного (sic!) брака, в каком-то супруги изменяют друг другу, предварительно договорившись о взаимной свободе и радуясь, какие у них замечательные отношения. От этой части несет таким Чернышевским, что принимать ее сколько-нибудь всерьез невозможно.

От действительно трагического, и в своем трагизме благородного, от Медеи и ее мира, Улицкая легким пируэтом переносится в сферу мыльных опер и фальшивых страстей. Зачем ей понадобилось портить этой гадостью хороший роман, знает лишь лукавый. Я же могу лишь повторить: будь жива советская цензура, она вычеркнула бы весь «секс», без него «современная» часть «Медеи» потеряла бы всякий смысл, и Улицкая либо переписала бы ее заново, придав ей, возможно, какой-нибудь более значительный характер, а возможно, и сама выбросила бы за ненадобностью. И это крайне украсило бы произведение...

5

Довольно спорным в отношении избранной формы повествования представляется роман Ольги Славниковой «Стрекоза, увеличенная до размеров собаки». Он нетороплив и тягуч, как застоявшийся мед. События описаны самые обыденные и неприхотливые: история семьи — сначала матери, потом дочери (перебивающие друг друга, переплетающиеся, изобилующие флэшбэками) — история взаимонепонимания и нелюбви и одновременно неразрывной связи, подспудного взаимодействия и отражения, где внутреннее состояние одного, проявленное во внешнем поступке, никогда не находит адекватного отклика в другом, а только множит бесконечный ряд взаимных обид и недоумений.

Каждый персонаж замкнут на самом себе. В тех случаях, когда этим стихийным солипсистам приходится напрямую сталкиваться с чужеродной стихией (другими, не принадлежащими к семейному тандему «мать-дочь»), — это всегда враждебная встреча с почти персонифицированным множеством, воспринимаемым исключительно негативно, чему способствует авторская тенденция живописать массовые сцены как пьяное застолье, глухую гульбу в крайне неприглядных, каких-то неряшливых обстоятельствах. Все эти посторонние мужчины, женщины и дети мало на-

поминают людей, скорее каких-то отупевших полуживотных (хотя и сами героини отнюдь не блещут ни интеллектом, ни уровнем культуры).

Вынесенные за скобки толпы мать и дочь, таким образом, словно оправдываются в своем пассивном неприятии окружающего и вместе с тем в собственном неразрывном враждебном единстве — им некуда деваться друг от друга, поскольку неприемлемая ими действительность отторгает их самих, хотя они по существу тождественны этому миру.

Собственно действия (в традиционном романном смысле) в «Стрекозе» практически нет: если что и происходит, то только на бытовом, крайне ограниченном уровне. Отсутствующее действие автор заменяет огромным объемом до мельчайших подробностей прописанных деталей — обстановки, одежды, пейзажа, психологических состояний, так что постепенно создается ощущение, что именно эти мастерские миниатюры и являются подлинными героями повествования, они настойчиво вытесняют действующих лиц сначала на второй план, а потом персонажи и вовсе становятся чистой условностью, потребной лишь для того, чтобы низать одно за другим описание за описанием, деталь за деталью.

Все нарастающее давление приема, уничтожающее собственно содержание, не проходит (да и не может пройти) для «Стрекозы» даром. Само название начинает восприниматься как не вполне удачная шутка: сопоставление стрекозы и собаки, двух висящих рядом вышивок, ничего не значащих самих по себе, пусть даже изображение стрекозы равно по величине изображению собаки, принимает монструозный смысл, и это непропорциональное, вынесенное в заголовок увеличение насекомого все больше напоминает болезненное разрастание романной подробности до масштабов самоценного целого.

С таким прицелом на «описательный» смысл стоило бы пускаться в написание рассказа, тем более что «поступков» как раз хватило бы на рассказ, для романа же получается, что одного как будто бы маловато, зато другого чересчур. Деталь не может работать сама по себе, ей нужен воздух, пространство, иначе все это описательное изобилие начинает застаиваться, как не имеющая стока вода, и все эти принесенные потоком щепочки-листочки, перегнив, бесполезно оседают на дно, формируя постепенно вязкую болотную топь.

Пишет Славникова хорошо, а вот сочиняет плохо. Поэтому ее роман кажется неоправданно затянутым, «бесконечным». Я не могу понять, что заставило автора с явным даром к короткой форме взяться за столь масштабный замысел. Вполне возможно, что, если бы разделить «Стрекозу» на несколько отдельных новелл, она смотрелась бы куда выгодней — на короткой дистанции повествование не успевало бы задохнуться и выходило бы к финишу более здоровым и свежим, несмотря на весь положенный на него груз «лирических отступлений». Да и сами «отступления» от этого только выиграли бы — ведь бесконечно можно слушать только лесть, впрочем, говорят, и она приедается.

И, наконец, я подхожу к тому тексту, который произвел на меня самое серьезное впечатление. Это «фуга в стиле фьюжн» (как определил свое произведение автор) Юрия Малецкого под названием «Любью»¹.

Когда я (раньше) писала в «Литературной газете» обзор соответствующих номеров «Континента», я, похвалив все остальное, ругнула две вещи — и одной была как раз «Любью». Текстовая «избыточность», об которую я тогда споткнулась, оказалась для меня роковой. Я прямо-таки обиделась: как же так, я, занятой и усталый человек, то есть конкретно представитель всего занятого и усталого человечества, берусь за труд читать (*читать!*), а меня чуть не насильственно обременяют всячески трудно перевариваемыми излишествами, на которые у меня времени нет. То есть давайте как бы стро-го по существу, по теме конкретно.

И не одну меня, как выяснилось, обидел Малецкий. В следующем же «Континенте» — письмо обычной умной читательницы, где она пеняет автору все на то же: *«Боже мой, во сколько одежек со сложными застежками завернута нормальная житейская история!»*

И так, думается мне, прочли «Любью» почти все (кто удосужился прочесть) — за исключением, может быть, самой только редакции «Континента», в противном случае я не понимаю, зачем бы они стали ее (местоимение следует авторскому определению: фуга — она) у себя печатать, столь сильно противоречит этот очевидно модернистский дух общей континентальной концепции.

Теперь о главном. Я взяла и прочла «Любью» еще раз — и это было нелегко. Но в вознаграждение своих трудов я вынесла о ней совершенно другое мнение, каковым и могу теперь ответить и самой себе и всем прочим, кто зацепился за формальные признаки и потому не догадался о главном.

Посмотрим же, о чем сыр-бор.

Первое, что бросается в глаза и бесит ужасно — это четыре разных шрифта. Обычный — для прямой речи героев (составляет основной корпус текста). Курсив — для внутреннего монолога, остающегося неизвестным второму участнику (участнице) диалога (по объему, соответственно, второй). Рубленый — для стихотворных цитат, перемешанных друг с дружкой и в большинстве случаев перефразированных (третий по величине). И, наконец, полуустав — для библейских цитат.

Спрашивается, неужели сейчас, когда всякий имеет при себе услужливый компьютер и может набрать текст хоть сотней разных буковок, нельзя было наиграться втихаря с кнопочками и уже на публику выйти с приличествующим случаем «таймсом» и, ладно уж, так и быть, с курсивом? (Это думает раздраженный читатель.)

Дальше. Зачем опять-таки все эти «з большой буквы» и прочая, когда мы уже своими глазами прочли в аннотации, что ты окончил филфак и, значит,

¹ «Континент. 1996, № 2 (88).

сдал на первом курсе фонетику. Ну, мы тоже сдали, и про озвончение глухих согласных перед звонкой еще помним. А вот это вот? «Здесь на холо — церу-кал и эта — дильнике — перазин. То или то? Сначала церу. Еще из ГДР. Цээрэ из гэдээр». Что нам на это ответить? Дыр бул шыл?

И цитаты-аллюзии, аллюзии-цитаты, да парафразы, да черт-те что (то-то мы их не начитались), да Led Zeppelin, да Хендрикс, да Коулмен (то-то мы их не наслушались) — и тут же «Суди мя, Боже, и рассуди прю мою...» — это ведь всякому же терпенью бывает предел!

И все зачем? Чтобы рассказать «нормальную житейскую историю», как муж с женой ночью поругались из-за того, что ему померещилось, что он любит не *Эту* жену, а *Ту*, прежнюю, и когда он довел себя до истерики, а жену до истерики и сердечного приступа, то понял что, любит именно ее — *Эту*, а не кого-нибудь другого.

Наконец-то мы выходим к предмету обсуждения. Да, для того чтобы рассказать *такую* житейскую историю, вероятней всего, всех этих заумностей и не потребовалось бы. Точнее, они действительно были бы излишними. Но кто решил, что автор такую историю и хотел поведать? Не чересчур ли самонадеянно мы ограничили автора рамками *житейской* истории?

Возьмем на себя смелость предположить, что авторская задача была куда шире — спрессовать *целую жизнь* и уместить ее в рамки двухчасового кульминационного конфликта, служащего одновременно и контрапунктом всех душевных-духовных исканий-метаний-терзаний и поворотной точкой личностного существования. И тогда мы опять же возьмем на себя смелость возразить Алле Латыниной, отметившей в «ЛГ», что хотя «плотность текста куда большая, чем была бы в романе, пожелай его написать автор», но «все же это не роман», — так вот, возразить, что это именно роман и есть, только совершенно новый и потому абсолютно непривычный. Именно тот, которого все ждут, никак не дождутся, но при появлении — не узнают (да простится мне такая аллюзия).

Давайте бесстрашно возьмем старый замшелый словарь литературоведческих терминов и узнаем, что «**РОМАН** — (тра-та-та-та-та-та-та есть не что иное, как) *изображение человека в сложных формах жизненного процесса, многолинейность сюжета, охватывающего судьбы ряда действующих лиц, многоголосие, отсюда — большой объем сравнительно с другими жанрами*». Чего же в таком случае не хватает Малецкому, точнее, его детищу, для присвоения почетного звания?

Пункт первый. Предположим (чтобы не усложнять дела), что такое *человек*, мы априорно договорились. Выясняем, что такое сложные формы жизненного процесса. Классический роман (со второй трети XIX века) — опять же по тому же ортодоксальному источнику — обретает наконец свое важнейшее свойство: «*воплощать всеобщий, всечеловеческий смысл в частных судьбах и личных переживаниях героев*», сюда же относится «*углубленный психологизм, освоение тончайших движений души*». Если я правильно понимаю авторскую задачу, то это как раз то, что мы видим перед собой.

Земную жизнь пройдя до половины,
Я очутился в сумрачном лесу...

Вот так буквально прочитывается первый авторский курсив: «Тьма во тьме темнит, и свет не победит ее. Сердце тьмы — кто? где? Я, слева. Пусты мне сердце. Переместиться вовне...» — и дальше пошло-поехало. Так начинается «Любью». Нас берут и ставят прямо *перед* — смотрите, вот самый черный отчаянный миг, чернее не будет, хотя было гадости сколько угодно и раньше, и после будет, но этот час особый — прошлое, накопленное, собралось в комок и должно взорваться, чтобы стать хаосом и чтобы ты в этом хаосе растерял все, чтобы сам разорвался на куски, разошелся на атомы — чтобы собраться потом заново, в нового себя (если сможешь), потому что дальше со всем этим, что было, что есть, пути нет. А что будет, то видно будет.

И не в том тут даже дело, что люблю-не люблю, и даже не в том, что какие-то там внутренние распри с Церковью, хотя на словах всё герой знает, как надо, как не надо, и пассаж, посвященный церковной проблеме можно хоть сейчас в любой журнал как острый полемический *материал*, нет, тут другое, тут душа разрывается, тут «Боже, Боже, почто Ты меня оставил» во всей полноте отчаянного, почти животного ночного крика... Это что? Личная проблема? Факт персональной биографии? Или мы уже настолько одурели от соцреализма, что видим *всечеловеческое* только в *движении масс*!

Я не знаю проблемы более всеобщей, чем трагедия богооставленности, оторванности, вследствие этого, ото всего сущего, чем трагедия *нелюбви*. Беды всей цивилизации XX века, отторжение человека от человека, неспособность к проникновению в не-я, все эти пустые небеса, этот сугубый индивидуализм с фанатическим поклонением прогрессу и материальному миру, с вечным ужасом перед *небытием* и смертью — вот они, здесь, как на ладони: не верю, не люблю — и сам себе я раб и господин.

А как прикажете поднимать такие вопросы во всечеловеческом масштабе, если такие переживания сугубо индивидуальны? Значит, только один путь — лично, но глубоко, лично, но *широко*. Что касается глубины, Малецкий это сделал. Этого никто не оспорит. А широта как раз и достигается за счет всех вот этих столь раздражающих нас приемов, которые мы принимаем за избыточность и постмодернистские игрища. Всеми этими Колтрейнами и «*Встречай меня в долине Тлен зеленой (Вариант: ...в долине Дагестана)*» нас отсылают к нам же, ко всем, и чем больше этого словесного мусора, то есть чем шире сеть, тем больше уловлено человекoв, нас, хранящих эти знаки *всеобщности* в бедных своих головах. Чья беда, что мы сами растеряли иные объединяющие начала и собрать нас воедино можно только звоня в такие дешевенькие звоночки — Роберта Планта знаешь? А Джойса, Бойса и Бориса Гройса?

Пункт второй автоматически вытекает из первого. *Многолинейность сюжета, охватывающего судьбы ряда действующих лиц*, — это необязательно когда Наташа Ростова любит последовательно всех мало-мальски значи-

мых мужских персонажей «Войны и мира», а с ними за это время происходят разные душевные перипетии, причем идет война и сопутствующие ей движения народных масс (я не хочу обидеть Толстого, просто у меня мало места). Это можно написать и камерно, что гораздо более свойственно современному роману, лишь бы отражение этих судеб (в данном случае ретроспективно-перспективное) обладало неким обобщающим характером. Что я здесь, учитывая вышеговоренную поэтику, и наблюдаю.

Пункт третий. *Многоголосие*. Что есть, то есть. Вопрос исчерпан.

Пункт четвертый. *Большой объем сравнительно с другими жанрами*. 131 страница — формально вроде бы маловато. Но чрезвычайная «плотность текста» (отмеченная не мной!) — а ведь другой, который накает ненужный, и даже лишний *объем*, он плотность-то, пожалуй, как раз и потеряет, да что там плотность, он сам *роман* потеряет — за многословием. И что такое объем? Листаж? Или — все-таки — что-то другое? Может быть, как раз насыщенность — и даже перенасыщенность — текста и порождает какой-то внеположный ему, не измеримый линейкой, но осязаемый каким-то дополнительным чутьем нематериальный дополнительный вес? Опять начинает работать все та же поэтика — словно разбросанные цитаты и парафразы притягивают за ниточки свои исконные контексты. «Любью», словно снежный ком, обрастает не записанными в ней, но родственными — благодаря текстовой трансплантации — эпизодами, главами... И — и вырастает органично, словно в родной дом вернулся, — во всю человеческую цивилизацию с порожденной ею культурой. Так, по крайней мере, видится мне.

И последний раз о художественных средствах. Героя можно описать по-разному. Дать его портрет. Сообщить о нем в третьем лице, что он думает, чего хочет, и так далее. А можно обо всем этом умолчать и просто продемонстрировать, *как* работает его сознание и *какими* реалиями оперирует. То, что сделал Малецкий, кажется мне самым точным портретом современного рефлексирующего человека. Таким я вижу героя нашего времени. А другой, сексуальный кретин, решающий финансовые и прочие сугубо материальные проблемы, честно говоря, мало меня интересует.

Буковской премии Малецкий не получил. Но, по крайней мере для меня, он открыл какие-то новые горизонты. Во всяком случае, благодаря ему мне наконец удалось сформулировать то, что долгое время никак не удавалось, — литература жива, и ничего с ней не сделалось. Неважно, какие формы принимает слово — покуда в нем есть смысл, будет и жизнь, а будет жизнь — будет и смысл. Остальное (в том числе и гибель литературы) — видимость.

2. ЕВГЕНИЙ ЕРМОЛИН

О литературе 90-х

1. Зона премиальности

[...] Упали тиражи литературных журналов, пропали куда-то их читатели, зато появилось много литературных премий. Перипетиям выдвижения, присуждения и вручения посвящаются глубокомысленные статьи, хлесткие комментарии, телесюжеты, радиопередачи... Откуда этот странный поворот? И как связаны премиальные бум, шум и столпотворение — и тишина вокруг, словно ватой обложило литературную среду? [...]

Нам давно говорили, что свобода — это испытание и ноша. Что путь свободы — тернистый путь. И вот литература осталась без надзора. Тут-то и пришлось увидеть, сколь тяжела бывает свобода, особенно с непривычки, какими неприятностями, огорчениями и разоблачениями она чревата. [...] Как бы то ни было, следом за властью интерес к литературе потеряло и общество. Оно словно бы перестало испытывать нужду в диалоге с писателем и его творениями. Как же так вышло, что литература лишилась общественного резонанса и читательского интереса?

Разумеется, читатель и виноват. За последние годы панорама обновилась так разительно, что «человеку с улицы» трудно было поспеть за царским поездом литературы. Читатель устал, утомившись от калейдоскопической динамики имен и названий. Он теперь смотрит очередную «Санта-Барбару» и читает на ночь детективы...

Сконструировав образ публики-дуры, одни высокомерно отказались принимать ее в расчет, другие взялись творить дополнительный шум вокруг своих имен в расчете на любопытство массы. Хороши здесь, скажем, политические скандалы, имидж социально опасной личности. Впрочем, иным литераторам «заниматься скандальной саморекламой воспитание не позволяет». Для таких панацей — премия. [...]

Итак, премия нужна, чтобы привлечь внимание заинтересованных лиц к ее литераторам? Должно быть, так. Но это только часть правды. В нынешней ситуации, когда литература и общество идут порознь, премия оказалась чуть ли не единственной меркой значительности того или иного труженика пера. И здесь таится источник огромной власти, потенциал давления на

уязвимую душу художника. Не знаю, будут ли завтра сочиняться шедевры специально в расчете на какую-нибудь премию. Может быть, и не будут. Но новая форма зависимости писателя появилась, это факт. Так что отсутствие грубых внешних форм принуждения вовсе не освободило литератора от более тонких и даже иногда рафинированных уз.

Если не играют больше никакой роли госзаказ и читательская реакция, то зато непомерно большое значение приобретает мнение узкого круга знатоков, экспертов, ценителей. Неслучайна эта газетно-журнальная шумиха. Включился механизм лоббирования. Процесс присуждения премии уподобился политической, избирательной кампании. И пресса здесь оказалась мощнейшим оружием литературных партий и групп. Заманчивой стала казаться роль эксперта, способного безапелляционно заявить о том, кому нужно давать премию, а кому ее давать не стоит. Критик не на посту и не в лакейской, где хотели бы его видеть (и зачастую видели) в советское время. Критик — на банкете или в предвкушении оного. Конечно, профессия критика всегда была немного сродни гурманству и гастрономии. Но никогда так близко не стояли впечатления от произведений и блюда банкетной кухни от букеровских и прочих шедрот.

Свой вкус и у членов разных жюри, людей часто весьма почтенных. Члены жюри до поры до времени молчат, критики-эксперты довольно навязчиво «предсказывают», кто возьмет верх. А где-то затевается уже и нечто вроде тотализатора. В результате определяющую роль начинает играть, как показал наш опыт, не столько качество текста, сколько логика его взаимодействия с культурными реалиями и агентами. Писатель и произведение должны быть премиабельны. [...]

В 1989 году гамбургский фонд Альфреда Тепфера учредил премию для русских писателей, внесших выдающийся вклад в литературу. Премия получила имя Пушкина, что логично. И вот несколько месяцев назад мы узнали, что очередными ее обладателями за совокупность литературных заслуг стали Д. А. Пригов и Тимур Кибиров. Весьма немногие читатели в России имеют представление о величине и характере литзаслуг этих двух поэтов. Несколько небольших публикаций не дают возможности разобратся, действительно ли так велик их вклад в литературу, чтобы осенять его именем Пушкина. Применит ли на сей раз гамбургский фонд гамбургский счет?

Косвенные данные свидетельствуют о том, что Пригов — человек далеко не глупый. Но в стихах интеллектуальный багаж востребован Приговым только для того, чтобы сконструировать банальную социальную маску — а затем поэт надевает ее и носит, по сути — отказывается от своего лица. Стихотворения Пригова — имитация монотонного примитива. Пишутся они от имени простоватого советского пиита, пропустившего через себя и отразившего в стихе штампы официальной пропаганды. Игра с советскими идеологическими клише и составляет суть пригововского метода. [...]

В этом есть какой-то духовный изъян. Художник в своем творчестве изводит себя на фальшь, умножает то, что является мнимостью само по себе: советскую идеологию и пораженного ею человека, как бы лишившегося сущностного начала. Это мир самодовлеющей лжи, прислужником которой волей-неволей становится поэт, потерявший дистанцию между собой и своим амплуа. Разумеется, автор-«концептуалист» не обходится без тщательного умозрительного обоснования своего приема. Однако фантомность приговских произведений (едва ли не всех без исключения) есть вполне самодостаточный факт. Он очевиден и не зависит ни от субъективной творческой задачи, ни от других личных качеств человека, который величает себя на торжественный лад, полным именем-отчеством — Дмитрий Александрович Пригов. [...]

Премирование шестидесятников часто является способом запоздалого признания их давних заслуг. Есть подозрение, что та же самая логика сработала и в случае с Приговым. Премией отмечена творческая принципиальность поэта (а в его лице и всей андеграудной среды застойных лет): отказ от участия в легальной, подцензурной словесности, от литературного успеха, от творческих компромиссов. Возможно, именно эти добродетели и составили заслугу Пригова перед русской литературой. И тут нечего было бы возразить, если бы... Если бы не стихи Пригова и не его новая культурная роль — роль мастера, метра, законодателя литературной моды.

Когда рухнули пышные декорации советской литературы, из потомков вышли художники *задержанного поколения*, как правило изолированные от читателя в минувшую эпоху. И вот они уже претендуют на ведущее положение в литературе — по причине вышеназванных заслуг, да и просто в силу возраста, нерастраченной жизненной и творческой энергии.

В литературе сегодня неразбериха. Направление литературного движения уловить очень трудно. И все же одна, пусть пунктирно обозначенная тенденция явно стоит за многими критическими оценками, за практикой отбора имен и произведений для поощрения, за упоминаниями и умолчаниями в прессе. И связана она с критериями *подполья*. [...] Литературный опыт поздnezастойного подпольного поколения диктует норму вкуса, и норму далеко не бесспорную. Об этом уже немало сказано в критике. Попробуем и мы вникнуть в болезни модной литературы.

Есть в настоящей литературе веяние истины, которым проникаешься сразу. Истина покоряет, не спросясь. Способность охватить в символическом образе простор бытия — результат подлинного творческого взлета, прорыва к первоосновам. Вот чего вы почти не увидите в модной литературе. Ремесленник высокой марки, конструктор-рационалист — очень характерная фигура в нашей современной литературе. Когда это сочетается с культурной оснащенностью и изобретательностью, появляется мастер, которому открыты не только двери солидных редакций, но и перспективы премирования.

Оба произведения-лауреата британской премии Букера («Линия судьбы, или Сундучок Милашевича» Марка Харитоновна и «Стол, покрытый сукном

и с графином посередине» Владимира Маканина) построены, по правде сказать, в основном на рационалистических приемах и знаковых формулах. Смысл романа и повести исчерпан тем, «что хотел сказать автор»; результат адекватен предварительно заданной программе. В этих произведениях нет дополнительной, независимой от умысла, от субъективного намерения глубины.

Харитонов, напоминая читателю, придумывает такую конструкцию: провинциальный преподаватель Лизавин по бумажным обрывкам, по отрывочным фразам и случайно зацепленным фактам воссоздает житейский обиход и мирозерцание литератора первой четверти XX века Милашевича. Автор старательно выстраивает сюжет разгадывания исторических загадок. Проблема однако в том, что томления и поиски героев, их духовный опыт не имеют большой значительности. Их житейские уроки и запасы их мудрости невелики. Автор, по сути, толчет воду в ступе, превращая роман в изящный стилистический орнамент. Это вещь декоративно-изысканная и утонченно-пустоватая, хотя и созданная с лучшими намерениями.

Подобных изделий на квазиисторическом материале немало. Скажем, возможный претендент на Букера-94 Михаил Шишкин в романе «Всех ожидает одна ночь» с похвальной старательностью воссоздает и лексику, и образный строй русской прозы XIX века, дарит читателю эталонный образчик художественной мимикрии. Очень подробно Шишкин рассказывает о герое-идеалисте, офицере, а затем чиновнике первой половины XIX века, который пытается улучшить жизнь, но постепенно расстается с утопиями юности — и утопает в хаосе и нелепостях российской действительности, пропадает, как иголка в стоге сена. Унылый фатализм здесь не столько художественное следствие выстраданного опыта, сколько результат полной неопределенности авторской позиции, туманности понимания человека и истории, дефицита непреложных ценностных ориентиров.

Роман Шишкина — лавка древностей. По крайней мере — объемистый сундук, переполненный траченным молью барахлом. Здесь огромное количество самоценных подробностей: бытовых мелочей. Декорации роскошны, фон прописан на диво густо. Однако этот ряд наружных подробностей как будто заслоняет собой духовный смысл повествования. Не диво, что персонажи романа вышли вполне заурядными, что главный герой мелок и неинтересен, а обывательская хроника его трудов и дней довольно скучна. Роман Шишкина — как озеро. Или, точнее, — как огромная лужа. Всего в ней много, а глубина — всюду по колено, не больше. [...]

Искусство Шишкина и Харитонова — это прежде всего искусство исполнителя-виртуоза, постоянно подтверждающего уровень своей квалификации, эрудиции и усидчивости.

Олег Ермаков с романом «Знак зверя» долго считался главным претендентом на Букера-93. И неудивительно: молодой писатель — большой искусник. Он начитан в западной литературе, владеет культурой слога, мастерски строит сцену, диалог и т. п., знает жизнь, о которой пишет. Большой

эстет, талантливый подражатель. Но великолепные средства несоразмерны скромной цели. Эстетические изыски, чернушная хроника, мифологические реминисценции, лирические шоки не стянуты ободом глубоко продуманной концепции, мир романа распадается на фрагменты.

Спешу оговориться: это вовсе не требование головной идеи, интенсивно подверстывающей под себя образы. Художник создает не рационалистическую конструкцию, а целостный, завершенный мир, высвеченный изнутри единством нового видения и понимания жизни, проникновения к сокровенным истинам. Рассудку известно, что новых истин не бывает. Но тайна искусства в том и состоит, что извечные формулы бытия обновляются в нем, наполняясь новой плотью. Смысл бытия испытывается оригинальным жизненным материалом, вековая истина проходит радикальную проверку в неповторимом опыте художника, в опыте его героев. Здесь и теперь, как впервые, постигаем мы суть вещей. И только во взаимодействии с этой сутью, с глубиной бытия человек обретает себя, убеждается в своем наличии — не на уровне всевозможных комплексов и стрессов, а как онтологическая реальность. Он встает на прочную почву, с которой его не унесет никаким ветром. Эту возможность нельзя упустить.

Пока однако житейская правда и очерковая подлинность в романе Ермакова не получают духовного обобщения. Не состоялась генеральная проверка человека и найденных им оправданий своего бытия в экстремальных условиях. Волей-неволей Ермаков, подобно Шишкину или Харитонову, приходит к фаталистическому мироощущению. В романе об афганской кампании жизненная данность, которая им изображена, оказывается единственно возможной, безальтернативной. Человек у Ермакова обречен быть пешкой в плену у обстоятельств, орудием социальных монстров. Но этого ли добивался писатель? Сомневаюсь. Не хочется в это верить. Скорее его техника, не обеспеченная четким духовным вектором, сыграла с ним злую шутку, увела туда, куда сам автор вряд ли забрел бы по доброй воле.

Нечто подобное, пожалуй, приключилось и с определившимся букеровским лауреатом 1993 года Владимиром Маканиным. Кажется, в «Столе...» он пытался создать повесть экзистенциального характера, анализировать положение человека в мире. Вышло однако нечто иное. Маканин устраняет сюжет, рассматривая с разных сторон одну ситуацию: разбирательство, дознание и судилище где-то на службе или в связи с нею. Ситуация пропущена через психику персонажа-жертвы. Автор описывает тактику допрашиваемого, его психологические реакции, мании и фобии, а также мотивы поведения, уловки, реплики и манеры «экзекуторов». Маканин все туже и туже накручивает вокруг ситуации беседы-допроса, дознания, паутину психологических переживаний, сомнений, страхов. Повествование скользит по социопсихологической плоскости, не переходя в более важный план, к анализу человеческих взаимоотношений как бытийного феномена. [...]

Виктора Пелевина, получившего премию Букера за сборник прозы, дружные похвалы критиков, пожалуй, обrekli на роль «главного откры-

тия 93-го года». Но что открывает нам сам Пелевин? Это изобретательный фантазер, у него много блестящих выдумок, остроумных технических находок. Но очевидна самоцельность многих изобретений. Всерьез же Пелевин заявил о себе в основном как социальный памфлетист. И человека он заключает в рамки самодовлеющей социальности, обычно ущербной. О чем бы Пелевин ни писал: о советских полетах в космос или об экспериментах Дарвина с обезьянами, о треволнениях насекомых (в жанре «*все мы немного мухи и блохи*») или о воскрешении нацистских летчиков советскими охотницами за женихами — дает о себе знать эта социальная лимитированность человека, пусть и оттененная иногда сентиментальностью, иногда иронией, а иногда чем-то средним.

Некоторые критики угадывают у Пелевина гуманистическую тенденцию, решительно постулируя, что он жалеет малых сих и т. п. Что-то похожее на любовь к герою у писателя иногда замечается. Какая-то даже задушевность. И правда ваша, господа: эти жемчужные зерна так редки в литературе, что хочется им просто радоваться... Отчего-то дрожь в голосе выглядит сегодня как неуместный форсаж, а полет духа попадает под подозрение в высокопарности. Горячиться нет причин, удивляться больше нечему, в мире не осталось предметов высокой страсти. Ибо все относительно.

Снова мы слышим, что литература — это игра, пространство манипуляции. Реализация игровой установки фантомизирует художественную действительность особым образом. В литературном произведении всегда присутствует доля вымысла, оно «выдуманно». Но в хорошей выдумке есть и некая непреложность, есть выражение глубинной истины, есть символическая емкость. Игровая же истина — это только точность манипуляции. В этом квазиритуале абсолютизируется исполнение наперед заданных формальных правил. А придумывает их сам художник. Причем интуиция, воображение лимитируются, заменяются остроумием и находчивостью, творчество подменяется ремеслом. Писатель знает, что художественный шедевр есть прежде всего правильно, тщательно и технично собранное изделие. Дизайн — превыше всего. А смысловая нагрузка знака интересна лишь в той мере, в какой с нею можно сыграть. Писатель апеллирует к культурной памяти знаков, извлекая оттуда интересные ему значения. Он эксплуатирует культурную родословную тех объектов, которые попали ему под перо, даже не помышляя о новой глубине, о духовных открытиях, о прозрении в суть вещей. Мастерская такого писателя похожа на мертвецкую, где разымаются на части мертвые тела и из них изготавливаются препараты и экспонаты.

[...] Отсюда заметная склонность писателей такого рода к историческим сюжетам, нелюбовь их к сегодняшней, становящейся жизни. Если современность и берется предметом изображения, то она наполняется какими-то вторичными, неоригинальными знаками с культурным прошлым. Писатель слишком от них зависим, слишком привязан к этому культурному осадку — как к наркотику. Без него его произведения превратились бы в разновидность абстрактных логических манипуляций.

Созданный таким образом мир лишен опоры и бытия. Зона манипуляции автономна. В игре есть обязательность — но только внутри этой зоны. Вне же ее результаты игры не имеют силы, не могут влиять ни на какой внешний ход вещей. И это в принципе освобождает игровую литературу от ответственности за свое содержание. Ее создатель неуязвим для критики с духовными критериями. «*Изнасилование русской да и священной истории*», — пишет Ирина Роднянская о романе Владимира Шарова «До и во время», извлекая из него какие-то серьезные идеи. Напрасный труд. Шаров только играл, талантливо провоцировал в испытанной традиции литературных кощунств, когда «раскрывал тайны» прошлого, рассказывал о темных делах в институте природной гениальности и невероятном родстве Льва Толстого и его сына-брата Льва Львовича, выводил на авансцену г-жу де Сталь, исполняющую функции универсального медиатора: сия искушенная сладострастница совращает мальчика Федорова, производит на свет Иосифа Сталина, становится любовницей композитора Скрябина, задушевного собеседника В. И. Ленина, связуя тем самым теорию революции с ее практикой...

Каюсь, я, когда писал о предыдущем романе Шарова, по наивности предполагал, что писатель заинтересован в истине. Я ошибся. Созданный Шаровым мир является безотносительной к истине конструкцией. Это мир всецело условный и произвольный, включая и сакральные вещи и понятия. А потому более обидными и болезненными для писателя должны быть прозвучавшие упреки в низком профессионализме: роман нестройный, рыхлый, действия нет и т. п.

Более искушенная в секретах ремесла Татьяна Толстая не дает оснований для того, чтобы принять ее фантазию за действительность, когда в одном из последних своих шедевров, рассказе «Сюжет», сводит выжившего на дуэли (а отчасти и из ума), состарившегося и всеми забытого Пушкина с маленьким сорванцом Володей Ульяновым и извлекает из этой казусной встречи ряд довольно забавных следствий. За проказу Пушкин отлупил Володю палкой по голове, и жизнь мальчика пошла иначе: он сделался консерватором-ортодоксом, монархистом, дослужился до больших чинов и министром уже *«всё не за свое дело брался. То столицу предложит в Москву перенести, то напишет “Как нам реорганизовать Сенат и Синод”... А особо норовил переустроить Смольный Институт: либо всю мебель зачехлить в белое, либо перекроить коридоры»*.

Очевидная неправдоподобность сюжета, полное отсутствие претензий на пересмотр российской истории остановили тех, кто в другом случае не преминул бы обвинить писательницу в кощунстве. Меж тем нужно отдать Толстой должное: она обнажила ту условность, которая часто притемняется и затушевывается в работах многих наших беллетристов. [...]

Мир тотальной мнимости заразителен. Художественные ценности перестают быть исключением. Всегда найдется эксперт, который скажет: а мне нравится! Вот нравится же критику Ефиму Лямпорту писательница Валерия Нарбикова, в чьей прозе он не находит изъянов, выделяя ее из всего списка

претендентов на премию Букера. И, судя по всему, симпатизирует Нарбиковой не только Лямпорт, если ей удалось преодолеть две ступени отбора и только чьи-то подлые происки по формальным признакам устранили ее повесть «Около эколо» из шестерки финалистов. А нехило бы смотрелась лауреатом Букера эта инфантильно-манерная проза о роковых влечениях, которые реализуются в неизбежных плотских актах.

Прием Нарбиковой — иноговорение: обо всем сказать по-новому, о простом замысловато, о банальном затейливо и непростно. Всюду — претензия на оригинальность. *«Борис обнимал свою девочку, которая была уже не девушкой, и то, что он у нее был не первый, и то, что она у него была не первая, во-первых то, что во-вторых у него это была первая любовь...»* — и еще строк пять подобной ахинеи, до точки. В поиске такой оригинальности Нарбикова теряет и сюжет, и смысл повествования, успевая, однако, подробно изложить какую-нибудь мерзкую чушь об «Андрюше», монстре, который вылупится из яйца черной курицы, если туда своевременно влить сперму, чем и занимаются два великовозрастных оболтуса в «Около эколо»... Я бы сказал, что повесть — это авангардный вариант извечной дамской прозы, с ее извечной ограниченностью и с новейшими пороками: полным этическим релятивизмом, апофеозом вседозволенности, поразительной духовной пустотой. Если Нарбикова стремилась обновить жанр таким вот образом, она своего добилась.

Когда взрослые люди без остатка отдаются игре, у них не остается времени, чтобы жить. Условный, эфемерный мир не знает гибели всерьез. Игра не спасает, и в этом ее коварство. Скорее уж она искушает. В игровом мире современной литературы все легализовано и все обнародовано. Не осталось места сокровенному, потаенным глубинам, надеждам, мечтам и чаяниям... Такая игра выворачивает наружу и ее организатора, меняет состав веществ в душе экспериментаторов, а иногда и вовлекает ткача словесной мишуры в авантюры. От художественной провокации недолог и вполне закономерный путь к жизненной игривости. Его уверенно прошел, например, Эдуард Лимонов, известный охотник до всевозможных пряностей. Он в итоге выбрал игровой политический ангажемент. А вот известный апологет постмодерна Вячеслав Курицын пропагандирует неангажированность художника — и в жизни примеряет эту роль. Не становится ли при этом человеческая жизнь ничуть не привилегированной конструкцией среди других игровых конструкций?

Литература ушла в игру. И тот самый премиальный процесс, который стал ее непременным спутником, — не вариант ли игры? Причем, кажется, вариант предельно жесткий. Произведение редуцируется до чисто внешних своих сторон: подвергается формальным манипуляциям, отборочным процедурам, презентациям... А выражаемая им истина и тайна творческого процесса остаются в стороне. Убийственно характерен газетный заголовок к публикации списка претендентов на премию Букера: *«Тайн стало меньше — жить стало веселее»...*

Какое будущее ждет нынешнюю литературную моду? Не нужно быть оракулом, чтобы предсказать ее скорый конец. В сущности, она и сама живет ощущением конца, эсхатологической точки. [...]

Адепты и пропагандисты современной литературной моды усиленно модернизируют крой и фасон, ищут на Западе актуальных аналогов. Увы, и Запад часто живет сегодня инерционной памятью о прежних культурных событиях и потрясениях, так же находя этим усталым воспоминаниям, этому старческому перебиранию иссохших форм и выцветших манер приличное оправдание и наименование. Здесь не начало, не рассвет над полем битвы, не заря небывалого дня, как это пророчат некоторые наши постмодернисты. Здесь — конец культурной эпохи.

Заметим, что и условия существования и формирования нынешнего литературного истеблишмента наложили двусмысленный отпечаток и на его творческое лицо, и на современную литературную ситуацию в России. Рискну утверждать, что *задержанные литераторы* лелеют идеи и мысли, которые вполне были уместны в дружеском кругу, за вечерним чаем, но которые явно оказались мелковаты, когда их вынесли на суд читателя. Как порой ощущается на газетно-журнальных страницах спертость прокуренного воздуха, скованность жеста в тесном помещении, приглушенность голоса, искажения в тоне и ритме, стиль намеков и экивоков! Как пугающе натуральны пролежни давно неактуальных для общества забот и слов!..

Можно припомнить, как давил на человека советский воздух. Под этим прессом движение духовных энергий замедлялось, уходило в окольные русла. Выражение духовного опыта затруднялось, да и сам он, вероятно, искажался. Так и складывался язык и стиль культуры. В литературе сегодня неутаимы эти родимые пятна застойного прошлого: тогдашние конвенции, пристрастия, ориентиры. Но плоды кухонной мудрости почти ничего не говорят современнику. Они страшно быстро превратились в мертвый, или по крайней мере эзотерический язык, в герметическую абракадабру, мало кому интересную и едва ли многим необходимую.

Масштабы определились, и тот же Пригов фигурирует ныне в одном ряду с такими же перемешниками Иртеньевым и Вишневым — и всем им большую фору даст Губерман. Значительность индивидуальной судьбы сокрыта для нас, поэзия же Пригова обернулась не слишком находчивым виршеплетством «крокодильского» пошиба. Стихи оказались чересчур зависимы от ситуации, их породившей. Это — рок поколения, в котором оказалось слишком мало творческих личностей, способных и выразить культурный пафос подполья, и — перешагнуть за его порог, выйти на свет Божий. [...]

Характерен феномен социальной индифферентности многих литераторов этой волны. Я уже говорил об игровом характере неангажированности. Но у нее есть и исторические корни. Пропагандист этой позиции Надежда Ажгихина однажды широковещательно провозгласила: *«Литература наконец мучительно обретает собственно литературную функцию вместо былой*

социально-религиозной». Я совсем после этого поник головой и только все гадал: где же, в чем состоит эта «мучительность»? А потом догадался: это — родимое пятно, воспоминание о подполье, когда неангажированность толковалась иной раз как свобода от идеологических цепей, которой человек добивался не без труда. Часто — ценой добровольного отказа от общественной работы, от своих гражданских прав, а то и обязанностей.

Но цепи давно упали сами. А борьба с ангажементом осталась. Согласно Ажгихиной, Курицыну и К°, время духовной и общественной барщины для литературы навсегда кончилось. Но вот печаль: литература-рукоделье, не нагруженная значительным содержанием, ставшая прихотью мастера, не привлекает внимания. Оказалось, что ею слишком легко насытиться — и пресытиться. Как говорится, делу время, а потехе час. Мелкие и ничтожные забавы художников слова не вызывают у читателей энтузиазма. Оно и понятно. Претензии на самостийность в этой ситуации, может быть, просто фиксируют отщепенство, невостребованность литератора.

Складывается миф элиты. Перестав быть общепартийным и общегосударственным делом, литература становится крошечным междусобойчиком, занятием узкого круга избранных, допущенных, посвященных. А всенародная слава этим жрецам искусства как бы — воленс-ноленс — и не нужна. (Все равно ведь ее не дождешься!) Опять же сказывается и привычка к тесному застолью, где нет чужих.

Сам сегодняшний триумф *задержанных литераторов* порой сомнителен. Победа далась им без боя, успех — без серьезной конкуренции. Есть ощущение, что они удачно попали в историческую яму. Проклятое прошлое закончилось, будущее не наступило. Действительность сегодня слабо сконструирована, неиерархична. Это живой, копошащийся хаос. Гигантский клубок, из которого торчат сотни нитей. Опасный, а то и отвратительный мир мерзавцев, проходимцев и хриstopродавцев. Классический *конец века*: впечатление изжитости, исчерпанности культурных форм двадцатого столетия — и нарастающее желание перемены, обновления.

Литература слабо чувствует и плохо формулирует этот запрос времени. Она вся в прошлом, вся в детских слезах: оставьте нам наши игрушки! [...]

Уже бесконечно старомоден и до смешного провинциален наш литературный «авангард» (он же «постмодерн») — запоздалый, уродливый выкидыш минувшей больной эпохи. Тайная меланхолия гложет его авторов, и нет в этой прозе подлинной веселости, нет простых радостей бытия, нет ощущения полноты жизни и высокой участи, а есть ущерб и порча и гримасы исторического зла. Но кроме истории у нас есть еще в запасе вечность. В свете ее всякое зло, сколько бы его ни накопилось, все же заклеимено и обречено. И только умертвив в себе жажду неба, можно беззаботно и до конца эксплуатировать реальность и культуру, перевода то, что еще хранит память об идеале и несет боль от его поругания, на капризы. Зерно на труху, бедную жизнь — на безделки.

2. На тот свет и обратно

Советский опыт в прозе последних лет

1

После тяжелого, страшного сна не печалишься о пробуждении. А в советской эпохе была эта примесь бесконечного, безвылазного кошмара, в котором ты обречен пребывать вплоть до построения коммунизма безотлучно. При желании можно было даже подсчитать, сколько пятилеток тебе еще предстоит прожить в одной отдельно взятой стране.

Было бы славно забыть или хоть отодвинуть прежний опыт, уложить в архивы памяти ужасные картины, вопиющие факты и убийственные подробности. Но, увы, к нашему неутешительному прошлому мы, кажется, обречены возвращаться снова и снова. (И хорошо, если только в воспоминаниях!) Это удел человека, чья жизнь разрезана надвое сменой эпох. Только прикроешь глаза — и у самых ресниц столбом стоит сон о былом. Мы прикованы к нему, как галерники к галере, и гребем против течения, заворачивая туда, откуда пришли. В страну, которой нет на глобусе. [...]

Старый опыт давит на плечи, но есть ли в нем какая-то польза? Вот ведь для иных наших счастливых современников и соотечественников этого прошлого уже как бы и не существует, словно и не было никогда семидесяти отчаянных лет: советское — значит никуда не годное. Проще начать все с нуля, да и время не терпит... [...]

Нет, мудрость не в том, чтобы похерить прошлое и отречься от себя. Собираясь жить дальше, нужно опознать, понять, уразуметь от начала и до конца тот, упавший на дно сознания материк. Иначе... Духовно не осмысленный, не просветленный опыт прошлого имеет свойство обнаруживать себя самым неожиданным образом.

...Было у нас время, года три, когда приливная волна гласности вынесла к читателю россыпь художественных и публицистических произведений о недавнем прошлом. На белый свет вышла *антисоветская советская литература*. И царство лжи закачалось и рухнуло от этих слов правды, впервые прозвучавших в полный голос на всю страну. Тогда показалось, что дело сделано, что главное сказано — и нечего больше ошалело бродить по минному полю.

Но сказано ли?

Сегодня ясно, что набег на прошлое, предпринятые в первые годы гласности, не столь уж часто приводили к глубокому концептуальному промеру советской действительности, советского опыта. Иное из того, что казалось в конце 80-х откровением, теперь явственно обнаруживает свою ограниченность, неполноту. Взгляд упирается в стену. В тот момент иногда казалось, что старая ложь уже не воскреснет, ее век кончился. А ныне оглянешься — то там, то здесь восстает в нафталинном облаке что-то, вроде бы давно закопанное в землю. И нарумяненные призраки прошлого в новом облике начинают зловещую пляску...

Вид, как говорится, еще тот. Но кое-кому нравится. Есть любители искать величие и красоту в гальванизированном советском мифе. Гостиницей для такого рода путешественников является журнал «Наш современник». Номеров много, а идея одна. Вчерашняя, ухнувшая в бездну эпоха предстает здесь в завершенном, законченном виде — как некая цельность, наделенная вполне определенной значимостью. словно для нее найдено — *империя*. А с ним появилось и искушение уравнивать советский опыт с практикой древних и новых империй. Подобье, конечно, есть. Правда, те-то хоть номинально были связаны иногда с религиозными ценностями и становились какой-никакой формой христианской цивилизации. А за советским государством ничего подобного не замечено. Но что за беда? Под имперскую колодку в спешном порядке подгоняется советская жизнь. В подлой и пошлой государственной политике отыскиваются величественные и торжественные моменты. Не история, а банк «Империал»! Не простота бесспорных истин, а роскошная реклама, — вот цель реанимации.

Таков роман «Последний солдат империи» Александра Проханова, писателя, которого склонность к политическому радикализму давно лишила независимой литературной критики. Проханов накладывает на хладное тело Советской империи (пусть будет!..) высокопарный романтический грим, чтобы поклониться ей, как идолу. Держава — это полюс мощи и силы, надежности и порядка в беспокойном мире. Ей противостоят многочисленные и коварные враги. Государство утверждает свое державное величие на всех континентах, борясь с некими неопределенными и непонятными, но зловещими силами, «другой, враждебной цивилизацией». У этих сил тоже есть центр, где сидят странные люди *«со скрюченными носами, брюзгливо сжатými губами, презрительно умными взглядами»...*

Кого-то мне сразу напомнили эти люди. Я даже испугался: неужели знакомые или, Боже не приведи, приятели? Но тут же и вспомнилось: это же персонажи газетных карикатур пристыпающей правдистской поры, излюбленная мишень Бор. Ефимова! Это ведь с них срывал все и всяческие маски великий советский публицист Юрий Жуков... Выходит, не все еще сорвал, кое-что оставил и на долю преемников.

Главный герой прохановского романа Аввакумов — согласно авторской аттестации, геополитик-интеллектуал. Это гений и сверхчеловек. Он гордо и одиноко противостоит вселенскому разврату и регулярно погружается в воспоминания о том, как представлял державный интерес и *«измерял дугу нестабильности»* в горячих точках планеты (от Анголы и Никарагуа до Эфиопии и Афганистана), а в свой черед предавался там амурным похождениям и ловле бабочек (Владимир Владимирович, разрешите представиться!..). Было времечко.

Дедушка советской экспансии в окружении разноцветных бабочек и бабенок, он там, где проходит передовая линия борьбы с ненавистным, анти-

народным масонством. Корни этого противоборства таинственны. И как-то даже неловко требовать от писателя ясности: за что, собственно, боролись? Какие такие светлые идеалы и негнеленные ценности так непримиримо отстаивает Аввакумов? Эх, профаны мы, профаны...

Возможно, ответы найдутся в произведениях Проханова советского времени? Обратимся, например, к роману «Кочующая роза», опубликованному в середине 70-х годов. Какие-то клеветники из то ли «Монд», то ли «Таймс» в очередной раз опорочили советскую жизнь — и герой-журналист получает задание отправиться в командировку на Дальний Восток и своими статьями дать «достойный ответ» буржуазным злопыхателям.

Прохановский журналист, как водится у нашего автора,— блестящий мастер пера, победительный мужчина, всегда готов выполнить социальный заказ. Вот и тут не заржавело. Едет — и сочиняет гимны, в восторженном захлебе воспекает советскую жизнь, трудовой героизм, ударные социалистические будни простых советских людей, таких значительных в своем дерзании, в своей преданности делу — на земле, где «запахло БАМом»...

Вы не находите, читатель, что слишком как-то однобоко видит и изображает прохановский сервильный писака жизнь? Слишком как-то поверхностно и конъюнктурно?

С него что взять — он в газете на службе. Могут ведь и уволить. Но автор-то, автор-то на что? Тут бы Проханову и поправить героя, углубить видение реальности... Никак нет. Эпизоды из жизни журналиста перемешаны в романе с вышедшими из-под его пера опусами, но взгляд всюду один и тот же. Никакого зазора не возникает, лишней правде жизни не просочиться через эту стену, раскрашенную аляповатыми романтическими цветами. [...]

Возникает шальная мысль: а может быть, именно причастность прохановских героев к большой, мощной власти является главным преимуществом советского режима перед всеми другими? Власть содержит и лелеет романтических гениев, оплачивает их таланты и услуги, делится с ними своими могуществом. И разве не приятно, черт возьми, когда вокруг тебя суетятся секретари обкомов, когда ты видишь, как трясутся поджилки у всяких шестерок от одного твоего взгляда, когда в кармане много бабок, а вокруг клубится рой экзотических мамзелей в нарядных перышках, а то и вовсе без них?! Да тут не только душу продашь — с потрохами себя вывернешь. А дальше — больше. Как в той рекламе: «Марина, и это только начало»...

Вот зачем нужна держава. Империя, если хотите. Все мы в конце концов глядим в Наполеоны. У каждого солдата в ранце маршальский жезл.

Но вернемся к Проханову нынешнему — «Последнему солдату империи». [...] Необходимой предпосылкой апологии советского строя является демонизация окружающего мира, порча его, насыщение его злом и безумием. Именно враги, применив «организационное оружие», использовав чуть ли не магические знания, погубили державу. Атмосфера надвигающейся эсхатологической катастрофы вполне освобождает от необходимости как-

то аргументировать тезис о духовном величии империи. Тут уж не до прозы доказательств.

Тут вступает в действие пиитическая патетика, слышится вдохновенное бормотанье, трубит труба. Се — Армагеддон.

Чем гуще тени, тем ярче свет. Постулированное сгущение в недалеких окрестностях клубящихся гадов позволяет не просто реабилитировать советский строй, но и объявить его оплотом и надеждой лучших сил бытия, всего, как говаривали в старину, прогрессивного человечества.

Эта схема не нова. Советская агитпроплитература, моделируя действительность, тоже делила все мироздание надвое, разводила на идеологические полюса все, что попадалось под тяжелую руку. На новом этапе «борьбы за это» залежалая квазиромантическая ветошь обрызгнута для аромата настоем магии, оккультизма и всяческой чертовщины. Чекистские литературные ноктюрны классической поры (типа: «*По темным улицам брожу один. Враги глядят на меня из витрин и не видят меня всего*») разворачиваются в многословную симфонию предчувствий и предзнаменований, паники и страха, в разнообразно инструментованную манию преследования. [...]

Есть что-то маниакальное и порочное в упорном поиске врагов и заговорщиков, в неутомимой страсти к разоблачению демонических происков. Наличествуют ли в самом деле такие происки — еще вопрос. А вот сосредоточенность на их отражении делает персонажа не только полностью невменяемым, но и вполне определенно демонизирует его самого. Есть болезненно-нигилистический, человеконенавистнический надрыв в угрозах этого стального солдата империи какому-то американцу: «*Наша империя, уходя из истории, утащит и вас в преисподнюю*». Очень может быть, что «нашей империи» в преисподней и место, — но тут мертвый тщится еще схватить живого, потащить его за собой по гладко вымощенной дороге — в ад.

Смерть Аввакумова в финале воспринимается как легализация того статуса, в котором он пребывает с первых страниц романа. Этот «обломок империи», истреблявшей все живое на своем пути, — живой мертвец с казенным «умом». Он насквозь пропитан войной и смертью, как та недавняя эпоха, которая дала на него заказ.

3

Жертвой имперского соблазна стал и автор еще одной современниковской повести Леонид Бородин. Писатель неустанно — и как редактор, и как публицист — печется о христианских ценностях. Казалось бы, советское государство не должно вызывать у него слишком нежных чувств. Как ни крути, а власть-то была безбожная, яростно истребляла религию и веру... Ан нет. Выходит все с точностью до наоборот.

Неблагообразии современной жизни подвигает Бородина к тому, чтобы искать отрадных впечатлений среди прежней номенклатурной знати,

угадывать в этом кругу проблески красоты и благородства. Осмеяв и заклеив сегодняшнюю демократию, он с внезапной симпатией изображает крупного советского барина, заслуженного чиновника Клементьева. В своей комсомольской молодости тот, конечно, чего-то там набедокурил. Но к старости сделался тих, добр и глуп. А главное — обнаружил заботу о целостности-сохранности государства, о державной мощи. И вот уж он — блюститель порядка и хранитель устоев.

Что уж за устои у власти, опирающейся на идеологию, в которой, по меткому словцу основоположника, нет ни грамма этики? Сие не очень ясно. Но хорошо видно, как старательно смягчает или даже устраняет Бородин многие невыигрышные для советской власти реалии, зато выводит на первый план хрупкую, одухотворенную дочку Клементьева — изысканный тепличный плод, оранжерейную позднезастойную особь, которая отважно заслоняет своим тельцем все безобразия и подлости папаша. А тут пришли разрушители, все пограбили-осквернили. Как ощущает это Клементьев, «*страна в неумовимо короткий срок превратилась в неприбранную квартиру*». Вот это и возмутительно. Все было прибрано, ухожено, все сидели по ранжиру — кто в обкоме, кто в ГУЛаге. И мнение было одно на всех — единодушный одобрямс. Нынче же явились прохиндеи, грязи нанесли, бумажек набросали, говорят что кому вздумается. Нешто это лепо? [...]

Такое вот, с позволения сказать, христианство. Не поймешь, то ли автор Константина Леонтьева небрежно перелистал, то ли про Великого Инквизитора вспоминал. Ясно одно: повесть сконструирована в соответствии с наперед заданной установкой. Поверхностное жизнеподобие маскирует господство идеологизированной схематики [...]

4

В сущности, и Бородин, и Проханов работают в традициях испытанного художественного метода: они привлекают беглые наблюдения над современной жизнью в качестве материала, используют их для иллюстрации готовых тезисов. В основном же небескорыстно используют старые, привычные схемы и приемы, которые срабатывают иногда полуавтоматически. Скажем, прохановский Аввакумов — логичное звено в цепи героев соцреализма, нержавеющей винтиков советской державы, отчасти же — целлулоидный голливудский супермен и резонерствующий газетный публицист. В духе новой конъюнктуры это не просто твердокаменный коммунист — важно еще, что он — выходец из купеческого сословия, а не какой-нибудь Иван, родства не помнящий. И, конечно, Аввакумов — глубоко верующий человек. Как же иначе?

Повода обсудить вопрос о том, как сочетаются вера и дела героя, не возникает. Да никак. Не для того он верит, чтобы мучиться по ночам от укуров совести. А для того, чтобы еще крепче стоять за империю. И потому православная вера нисколько не мешает Аввакумову при всяком удобном

случае предаваться плотским удовольствиям со всевозможными европейками, африканками и россиянками. Описано это вкусно. Только маленькая деталь. У замужней подружки героя, забегающей к нему на ночь, «*маленькие острроверхие груди с горячими упругими сосками*». И такими же «горячими сосками» обладает и одна итальянка, с которой герой переспал в каких-то джунглях. Что тот солдат, что этот. Персонажи взаимозаменяемы. В данном случае и та, и другая дама — только атрибуты супермена, свидетели его неотразимости.

Изношенность и стандартность непритязательно позаимствованного там и сям художественного материала бьют в глаза, несмотря на очерковый оживляж. Сама механически-комбинаторная техника писателей — это убедительное доказательство искусственности замысла и мертвенности идей, которыми они вдохновляются.

Меж тем ситуация для художника сегодня исключительная по оригинальности. Прежняя эпоха изведена нами, испытана на собственной шкуре: мы в ней жили. И в то же время, досрочно прервавшись, она внезапно явилась нам вся целиком — и становится объектом для осмысления как законченный и целостный исторический момент, как звено в цепи истории и отдельный, качественно определенный миг в перспективе вечности.

Эта двойственность позиции по отношению к советскому времени дает уникальный шанс. Есть возможность соединить жизненный стаж, осязательный опыт контакта с советской действительностью — и глобальность перспективного видения. Преходящее и пресекающееся измерить непреходящими ценностями и смыслами.

Конечно, требуется отвага и для того, чтобы вернуться в советское прошлое и чтобы не сковать себя заранее шаблоном и схемой.

Мне кажется, надежным путем прошел к постижению сущности советской эпохи Анатолий Азольский. Это писатель вовсе не стремится к публицистическому проговариванию отвлеченных идей или к рационалистическому конструированию. Азольский — рассказчик. У него должность бывалого человека, много видевшего и слышавшего. В повести «Окурки» он и рассказывает бывальщину, из вторых, из третьих рук беря свидетельств и факты.

История изложена со слов очевидца — Ивана Федоровича Андрианова. Он делится воспоминаниями о военной поре. После ранения он был направлен на курсы младших лейтенантов, базирующиеся в лагере посреди степи, — отвечать за склад с оружием и боеприпасами. Здесь-то и развернулись события довольно странного свойства. Сначала пропало руководство курсами: уехали и не вернулись. Это бывает. Но тут появился на «виллисе» полковой комиссар — и, проявив инициативу, отдал нелепый приказ снести фанерную перегородку в столовой между отделениями для курсантов и для офицеров. Отдал приказ — и уехал. Перегородку снесли. Но это никому не понравилось. И пошли толки, слухи о предательстве, а самые идейные курсанты «*стали поговаривать о зреющем заговоре против товарища Сталина*».

Незначительные события — порознь понятные и объяснимые — начали наслаиваться одно на другое, как в снежный ком, и случился обвал. Подозрения, сомнения и разговоры о вредительстве переросли в дела. И вот уже то готовят аресты, то восстают рота на роту, то, никому не веря, слепо блуждают в поисках врага...

В финале повести начавшееся большое наступление вовлекает в свою воронку и курсантов, и их командиров. А в лагере и вокруг него разворачивается вакханалия смершевского следствия, которая поглощает и стирает в порошок всех, кто попался под руку и обнаружил признаки жизни.

Что может быть проще полупротокольной хроники, вместившей в себя события нескольких дней? Но у этой незамысловатой, на первый взгляд, повести — двойное дно. Ее, конечно, можно прочитать и как уже привычную социально-разоблачительную историю об ужасах советской жизни. Однако, если вдуматься, Азольский производит совершенно неожиданный срез реальности, показав, что случилось с человеком, попавшим на орбиту советской идеологии и практики.

Писатель находит человека в самом сердце той бездны, которая разверзлась гигантским кошмаром в XX веке. Страшное пекло войны — печь огненная, поглощающая человеческие массы. Ад, где для суверенного человеческого «я», кажется, больше нет места. И замкнутое пространство: загон, огороженный трехметровым забором. Территория, где человек сам себе больше не принадлежит, где от него не ждут никакой инициативы, а только — подчинения. Лейтенантская школа. Казенные люди.

Военных действий в повести практически нет. Нет противника. Есть покорное ожидание и неясное брожение. Есть фатализм, чувство обреченности, нежелание жить. И есть вопреки всему — слепое и упрямое желание сохранить себя...

Грань между жизнью и смертью смазана. Люди легко уходят из жизни. Целые роты пропадают в неизвестности без всякого следа. Но и пока человек определенно жив, то есть отозвался на переключке, учтен и поставлен на довольствие, — это не всегда легко назвать жизнью. И документы у него проверены кем надо, и все печати на месте — а неладно что-то с ним, хоть режь. Разум и здравый смысл отказывают, и правит всем чья-то неведомая воля, роковая блажь. Тянет куда-то в трясины — и утянет однажды с головой. Каждую клеточку действительности до отказа заполняет собой бред.

...Лагерь находится в глухом степном краю, и местность совсем не пригодна для обучения курсантов: *«ни речонки рядом, чтоб обучать на ней оброне переправы, ни господствующей высоты... ни леса»*. Откуда взялись в пустынной стороне *«клуб с библиотекой, котельная, пекарня, уходящие в землю склады, гараж, движок, от которого ярко горели лампы в помещениях и по забору, столовая, баня с промывной способностью в несколько сот бойцов, четыре караульные вышки с прожекторами, просторные и светлые казармы с комнатами культурно-бытового назначения?»* Какой чудесный строитель воздвиг их здесь и для чего? Об этом остается только гадать.

...Казалось разумным готовить в тылу офицеров из уже обстрелянных на фронте солдат. Но эта рациональность легко опровергнута. Придет час — и почти готовых офицеров заберут обратно на фронт рядовыми. Да и до передовой они, кажется, не дойдут, пропадут всей ротой. Были люди — и нет их.

...Раненый защитник родины майор Висхонь после госпиталя получил отпуск и приехал подлечиться в деревню к родственнице — что тут странного? Но зарождается, как из воздуха, мысль, отливающаяся в форму безапелляционной истины, что Висхонь-то — агент немецкой разведки. И этот самородный бред рано или поздно погубит майора.

...Да и пресловутый курсантский бунт. Ну, что сказать об идейных мальчиках из третьей роты, набранных на курсы из школ и вузов, поэтах и мечтателях, которые уходят, «не докурив последней папиросы», чтобы... заживо сжечь, вместе с деревенским домом, трех беспутных армейских женщин-«парикмахерш», а через два-три дня в свою очередь сгинуть — в никуда и навсегда?..

Истолковать эти странности — значит догадаться: в мире, изображенном Азольским, подлинная реальность почти напрочь упразднена. Есть только реальность сочиненная, мнимая. А сочиняют ее кто как может. Сплетаются в клубок слухи и грезы, политические фантомы и идейные миражи, и в сознании персонажей уже сама собой ткется полупрозрачная ткань мифа. Согласно его прихотливой грамматике разобранная однажды по глупому приказу фанерная перегородка в курсантской столовой приходит в прямую связь со слухом о высадке возле учебного лагеря немецкого десанта... Один случай цепляется за другой, вымысел хватается за бред — и вот этой иррациональной связкой человек уже обрекается на смерть.

Творит свою действительность и власть. Эта рукотворная реальность-самodelка — в лживых сводках Совинформбюро, в сочинительстве следователей из Большого дома на Литейном, в лапы которых попал перед войной Андрианов, наш проводник в этот ад. Тогда, до войны, Андрианов едва выскользнул из объятий смерти, применившись для спасения к логике чекистского мифа. Теперь... Фабрикация действительности идет поточным методом. Почему бы во всемогущем СМЕРШе не родиться и делу о военно-фашистском заговоре на курсах младших лейтенантов? А уж смершевцы делают то, что умеют,— сеют новый посев смерти.

Мир заморожен, заполнен суррогатами, произведенными и властными инстанциями, и простыми советскими людьми. Каждым в отдельности и всеми вместе. В этом сплетении мифов даже нормальный, здравомыслящий человек теряет ощущение подлинности. Он сам уже не отличает иногда черное от белого, явь от морока.

Деревенская девка стечением обстоятельств получила новые имя и фамилию (прежние сделались вдруг опасны) — а с ними и новую версию биографии, согласно которой она, забеременев, едет с фронта в тыл, домой. И вот уже она сама не поймет, то ли она беременна, то ли все же нет... Со-

женные было «парикмахерши» вдруг словно воскресают — чтобы всерьез и навсегда погибнуть, может быть иначе и страшнее.

Тут царство но обеспеченной абсолютными гарантиями реальности, подчас внушенной и вмененной, как приказ. Но, не имея бытийной опоры, эта реальность может рухнуть в одночасье — от сквозняка, от полуслучайного выстрела. Азольский создает картину самодвижущегося абсурда. Он фиксирует динамику этой катастрофы, накатывающейся на человека снежным комом и увлекающей его за собой. Паралогика идеологического бреда приводит на смену рушащимся мифам все новые и новые причудливо-зловещие фантомы сознания, готовые к немедленной агрессии, к истреблению остатков жизни.

Недавно «Знамя» напечатало новую повесть Василя Быкова «Стужа». В ней тоже есть фатум. Есть ощущение опасности и неизбежности. Быков ведет рассказ о надломе изначально хорошего человека, оказавшегося в упряжке советской власти. Его герой, честный и работающий крестьянский парень, был взят в возчики председателем райисполкома и в конце 30-х сделал карьеру, войдя в районную партверхушку ценной доносительства. Доносил не добровольно, а по принуждению, но факт есть факт... Эпоха и среда сломили человека.

Однако Быков прежде всего — моралист. Ему важен урок. И он только намекает на вредоносность советского бытия, а тем временем ищет нравственный позитив. И находит его в уже привычном для себя месте. В первые месяцы войны он приводит героя к доброй деревенской тетке, труженице с непорухенной традиционной этикой христианского корня, чтобы та согрела и выходила героя. Испытанным сюжетным ходом Быков возвращает миру надежный смысл. Только в финале повести в напоминание о зле бытия герою в его новых странствиях достается в провожатые собака по кличке Вурдулака — пес, испивший человеческой крови... Образ эффективный, но, может быть, чрезмерно условный.

Азольский о безумии эпохи рассказывает, не сглаживая ничего, не ища беллетристических развязок. Отсюда, вероятно, и форма бывальщины. Написана повесть о канувшей жизни, то ли бывшей, то ли нет. О почти невозможном, легендарном и запретном, опасном и непонятном происшествии. О том, что тлеет на зыбком краю памяти у двух-трех человек. В способе повествования точно фиксируется качество неопределенности, может быть, даже эфемерности происходящего. Это не традиционалистская проза в ключе «окопной правды», с отчетливым моральным конфликтом и вменяемыми, сознающими себя от начала до конца персонажами. Это что-то другое, выражающее еще не остывший, болезненный и мучительный опыт двадцатого столетия.

Писатель вывел повествование на уровень бытийных обобщений. И — намекнул на главную тайну советской действительности. Она вконец испорчена, ибо — безблагодатна.

Она не растет из глубин бытия, а выводится из фикций идеологии, из произвольных комбинаций идей и правил, которые, конечно, сколько угодно могут претендовать на подлинность, имитировать подлинность — но не достигают ее и даже не приближаются к ней. Скорее отдаляются. Фантомная идеология миражирует некоей квазиреальностью — вот дьявольское изобретение, подчинившее себе мир и человека. Точнее, сочиняющее мир и человека по своему лекалу.

Ткется материя зла. И не просто зла социального. Это-то мы видели в прозе, ориентированной на бытописание и социальный анализ. Социальные разоблачения такого рода в основном уже утратили статус открытия, стали будничным хлебом журналистики. Зло в повести Азольского имеет онтологическую природу. Мир сорван с оси и запущен в круговорот смертей дьяволом.

Сам писатель про это не говорит. Он про это знает. И это знание не требует выговаривания в тех словах и выражениях, которые поневоле приходится употреблять критику. Истина являет себя сама, когда текст приобретает символическую глубину.

Проходит лик мира сего. Еще на рубеже веков некоторые ощутили подзвонную убыль реальности, «агонию бытия». Казалось, что материя вселенной развоплощается. К середине века процесс, кажется, достиг каких-то запредельных величин, ткань органического бытия почти совсем растаяла. Остались абстрактные идеи, рационалистические доктрины, импульсы воли. Целые общества — гурьбой и гуртом — перешли в квазибытие, не просто в иной социальный порядок — в иной, духовно альтернативный существовавшему дотолде мир.

В повести Азольского выведен экстракт советского строя, этой метафизической пустыни, где дьявол сочинял свои миражи, искушая человека. А человек, почти не привязанный к бытийному основанию, раскрывается как фантазмагорическое существо, не умеющее в потоке мифов нащупать дно подлинности. Безумие фиктивной реальности поглощает его. Теряя себя, человек включается в массу — этот зловещий знак аннигиляции духовно-личностного начала. Личное растворяется в созерцающей самое себя массе, с ее рефlekсами и психозами.

Массовое безумие сгущается в повести в железо. В две недели курсанты свихнулись от потери каких бы то ни было осмысленных опор в бытии. Тогда-то вчерашние романтические мальчишки-идеалисты и становятся *«хищной, злобной и жадной до крови стаей»*. Душа бездействует, а телесно человек неслышанно, конвульсивно активен. И за считанные часы жизнь изживается впустую, жизненная сила истощается, выкачивается без возмещения и воздаяния.

Повесть окольцована эпизодами, в которых появляются люди-призраки, от которых осталась только хилая оболочка. В зачине это группа пожилых граждан, в середине 50-х поставленных на учет в клуб ДОСААФ. Они ока-

зались выпущенными из лагерей генералами и полковниками (в их числе и Андрианов). Все старые связи у них навсегда разорваны. *«Жены отrekli давно, дети прокляли, родственники постарались о них забыть»*. Они никому не нужны, и не замечают друг друга — *«тихие, скорбные, отгоревшие люди, которым не восстать уже из пепла»*.

А ближе к концу повести на ее страницы выходит *«бледно-синяя масса людей, похожих на трупы, только что вставшие из братской могилы»* — колонна «разлагающихся призраков»,двигающихся по лесу из ниоткуда в никуда.

Предмет Азольского — действительность, пораженная глубоко и непоравимо. И этот мир поглощает, ломает. Очень трудно выгородить клочок независимого пространства в душе. Здесь человек чувствует себя часто беспомощным. Он не властен ни над жизнью своей, ни над смертью.

5

Судьба человека в миражирующем мире — постоянный проблемный узел и в прозе Михаила Кураева. Вот еще один рассказчик былей советской эпохи. Только Азольский лаконичен, сдержан, прост. Кураев же прихотлив, разговорчив, иногда необременительно болтлив. Азольский ничему не удивляется и ни о чем не вопрошает; он ничего не объясняет и обычно эпически невозмутим. А Кураев все гуманно прокомментирует, даст свои понимание и оценку; увлеченный ассоциациями, удалится в смежные области рассуждений и воспоминаний. Он даже и без нужды присочинит немало *«для большей увлекательности и фантастичности»*, чего от Азольского никак не ждешь. Азольский с головой погружен в описываемую действительность — Кураев дистанцируется от нее, отчасти уже воспринимает игру советских мнимостей как своего рода эстетический объект, как исторический каприз и повод для удивления.

И все же их многое объединяет. Откуда бы они ни шли, но сошлись на сходстве в восприятии советской действительности как мнимого мира. И обоих интересует вопрос о доброкачественности и бытийной реальности человека, сформированного в советскую эпоху. Как сопрягаются мнимость и самость? Как человек сохраняет себя в нереальном мире? Как он побеждает страх и нежить?

До конца это остается неясным. С одной стороны, человеку не за что держаться. Он опасно беспочвенен, его шатает судьбой из стороны в сторону, носит по простору. С другой — вообще все на свете было бы непоправимо и фатально, если бы не заговор простых людей против слетевшей с оси эпохи. Если бы не мудрость опытных и стойкость слабых.

Азольский не случайно назвал свою повесть «Окурки». Его главный герой, Иван Андрианов, прошедший огонь и воду, ГУЛаг и фронт, — затаился в тени бесчеловечной системы. Застегнул глухой ворот гимнастерки, надвинул на глаза фуражку... Спрятался — но не отрекся от себя. Андрианов знает,

что в мире еще есть неиспорченные вещи: женская любовь, тайна смерти, долг солдата, Мало? Мало. Но он еще сумеет пожалеть и побережть ближнего, коль скоро это в его власти. Он надежен в словах и поступках.

Близок ему и Игорь Иванович Дикштейн из повести Кураева «Капитан Дикштейн». Кронштадтский матрос после восстания 21-го года, чтобы спастись от смерти, отказался от имени и биографии (как те «парикмахерши» у Азольского). Начал жить новой жизнью под новой фамилией. В этой подмене чудится символическая глубина. Ведь вся страна сменила себе имя и жила 70 лет сама не своя. Или не жила уже вовсе?

По Кураеву, жизнь все же не оборвалась, существование не прекратилось. Герой создает себя заново. Но этот новый человек — вовсе не советской штамповки. Он осторожно восстанавливает старые человеческие связи — с матерью, женой. Он пытается жить не по матрицам эпохи.

Мы застаем Дикштейна уже в 60-е годы, скромным гатчинским обывателем. Стариком, не выслужившим пенсии, оказавшимся, по выражению автора, «на свалке истории». Кураев описывает героя с ироническим обожанием — и поди разбери, чего здесь больше: иронии или обожания. Игорь Иванович привержен строгим правилам, это подчеркнуто снова и снова. Однако сфера его жизненной активности уж очень мала. Дикштейн — домашний педант, он любит, чтобы все лежало на своих местах. Не менее внимателен Игорь Иванович к своему внешнему виду, и писатель затевает ревизию скромного гардероба Дикштейна, рассуждая о том, что и когда прилично надеть.

Страсть к порядку — не просто старческое чудачество. Во-первых, тем самым Дикштейн как бы оправдывает доставшуюся ему случайно немецкую фамилию, стремясь получше замаскироваться, чтобы скрыться от зорких чекистов. Но и это еще не все. И не мимикрия главное. Автор скажет, что смысл поведения Игоря Ивановича — «онтологичен». В его *«педантичной требовательности к мелочам, в способности в простых житейских обстоятельствах видеть строгую иерархию качеств, всегда отдавая предпочтение лучшему»*, проявилась устремленность к лучшей жизни. Здесь есть упорство выживания, выламывания из фатальных обстоятельств. Есть свобода, хотя и стесненная со всех сторон — не страхом, так принуждением. Есть остаточный, почти изначальный аристократизм.

Соседи не зря назвали Дикштейна «капитаном». Советский мещанский быт надорван и нездоров, хаотичен. И внутренняя дисциплина, честный этический ориентир «капитана» Дикштейна — это какой-то низовой, тихий вызов хаосу обыденности. В этом действительно есть что-то «капитанское», что-то восходящее к незыблемым основам бытия, к культуре. Игорь Иванович даже пиво пьет не как-нибудь бестолково, а превращая обыденное, профанное занятие в почти сакральный ритуал.

Вытоптана память, и не осталось живого места для религии и веры. Но все же попытки ампутировать душу наталкиваются на решительное сопро-

тивление. И безнадежно измельченная и опошленная плазма быта тянется на огонек священнодействия. Хотя бы на отблески его.

Порядок простых житейских форм и правил — это остаток того бытийного Порядка, *«к которому подчинялись раньше даже боги»*, — извилисто скажет Кураев. Это отсвет божественной гармонии мироздания в миражной действительности, где нет ничего надежного и прочного. Дикштейн не умножил мнимости, но отверг их. И это дает основание утвердить значимость *«человека, которого еще, может оказаться, и не было вовсе»*. Кураев опять иронизирует. Если вернуться к его определению местопребывания Игоря Ивановича («свалка истории»), то уместно спросить: что это за «история», свалкой которой является тот мир, который утверждает в себе ж вокруг себя Дикштейн? Затертое, идеологизированное выражение приобретает многозначность. И многозначность эту нам еще нужно раскрыть и понять. Для государства-то Дикштейна точно как бы и не было. А для вечности он не потерян.

Тема продолжена Кураевым в романе «Зеркало Монтачки». Местом действия здесь выбрана ленинградская коммуналка 60-х годов. Ячейка советского общества — и в этом статусе накопитель массы. Но эпоха взята уже ближе к ее финалу, климат смягчился. И писатель фантазирует, чтобы заострить коллизию. В один прекрасный день, после визита в квартиру бывшего генерала МГБ, все ее обитатели теряют свое отражение в зеркалах.

Автор прочерчивает какие-то таинственные линии сверхъестественных сопряжений, но в его приеме все-таки есть почти чрезмерная очевидность умозрения (как в собаке Вурдулаке у Быкова. Звучит в романе мысль об условности, относительности культуры вообще — и это сближает Кураева с релятивистской философией постмодерна. Но параллельно все же писатель ищет возможности убедиться в том, что человек реально существует среди фантомов и условностей.

Роман — каталог судеб. Еще один кураевский капитан, бывший командир подлодки Иванов, герой войны, торпедировавший знаменитый транспорт «Оттомаршен», ныне разведенный алкоголик-одиночка... Музейный работник Аполлинарий Монтачка, отважный собиратель для музея «малых архитектурных форм» из расселяемых старопетербургских домов... Смоленская крестьянка Клавдия Подосинова, разругавшаяся некогда с председателем сельсовета и бежавшая из деревни, работница швейной фабрики... Скромный музыкант из знаменитого оркестра Михаил Семенович Шубкин...

Нет, так представлять обитателей злополучной квартиры нельзя. Как правило, в этих судьбах очень мало личной воли. Эпоха и власть слишком многое определили в этих биографиях. Чужая, жестокая и непреклонная «история» забрала себе не год, не десятилетие — чуть не всю жизнь, а отработанный материал без церемоний отправила в утиль, «на свалку». Жизнь человека в этом мире скудна и клочковата. Кураеву не всегда удается нащу-

пать ее реальную основу, хотя он настойчиво шарит в прошлом своих героев. Там есть два-три момента весьма значительных, несколько анекдотических казусов, необычайных случайностей... И всё.

Мальчиком Гришу Стребулева мобилизовали власовцы: мачеха сдала его взамен своей старшей дочери. В обозе он дошел до западной Украины, где полыхала гражданская война, и только случайно выпутался из военных передряг, насмотревшись всякого. Вернулся в Ленинград, где жили мачеха с сестрой, — и вскоре был арестован, судя по всему — по доносу той же мачехи. Отсидел в лагере, снова приехал в Ленинград, устроился на работу, завел жену, но так и дожил с болезненным заводом до ранней, страшной смерти: пропал бесследно, убитый какими-то архаровцами из мелкой мести... Господи, для чего родился этот человек, для чего он жил? Из всей его жизни автор акцентирует, кажется, два момента. Первый — когда зрелая, опытная баба на дорогах войны соблазняет мальчишку, приобщив его к бездуховным уладам плоти. И второй — когда лагерный начальник в обмен на присланный из дому самоучитель игры на аккордеоне устроил Грише «ночь любви» в женской колонии... И это все?

Персонажи романа живут в ненадежном мире, и жизнь их — кривая и косяя, казусная, нелепая и сомнительная... Да живут ли они? Или только влчат околосуществование? Осталось ли в них что-то живое? Что-то настоящее? Кажется, Кураев и сам не всегда готов ответить на эти вопросы. Но он отважился все-таки завершить роман свадьбой — и описал ее как своего рода праздник братства, звездный миг в котором люди хотя бы ненадолго находят себя (и, кстати, возвращают способность отражаться). Это, может, не окончательное выпадение из мнимости, но уже, по крайней мере, симптом того, что человек все-таки есть, что душа его жива. Сентиментальный философ и меланхолический созерцатель, Кураев угадывает здесь прорыв к жизни и к подлинности. Сквозь щели громоздкого социального бедлама тайно просачивается живая вода человечности.

6

Лет десять назад казалось, что мы обречены жить и умирать «при социализме». Тоскливое и безнадежное было время — воздух для дыхания не хватало даже самому генсеку, и он спазматически задыхался на глазах у всей страны.

Но советский строй рухнул. Удивительно быстро и как подобает: от слова правды, от крестного знамения. И не в последнюю очередь от того, что человек не согласился с ним и нашел в себе силы противостоять всемогущей мнимости. Это чрезвычайно поучительный сюжет — вероятно, главный, в литературе, которая осмысливает советский опыт.

Сегодня все реже встретишь изображение лобового противостояния личности и общества. Возможно, здесь сказывается преимущество исторической дистанции. Завершенность советской эпохи создает расстояние

между писателем и советскими реалиями и позволяет без публицистических заданий, более трезво и пристально всмотреться в панораму советской действительности, по-новому понять и изобразить человека советского времени. Уже не так важны дидактический нажим, личное чувство, исповедальный пафос. Потому и нет достаточного места в литературе для романтических поединков или даже для открытого сопротивления, предваренного экзистенциальным, свободным и вполне ответственным выбором личности, в полной амуниции выходящей на битву с обстоятельствами. Экзистенциальная диалектика советского опыта к тому же, кажется, несколько иная, и проблемы ставятся иначе, чем у Камю или Хемингуэя.

На советском просторе лучше видно, что пресловутая «история», большие события века оказываются словно бы не в размер человеку. Эпоха поглощает человека с потрохами. Мнимый мир наделяет его своей химеричностью, делает инвалидом духа.

О том, как это происходит, рассказал Георгий Владимов в романе «Генерал и его армия», ставшем едва ли не последним крупным событием в литературе. Главный герой романа — генерал Кобрисов. Командарм. Смелый, мужественный, умудренный опытом человек, талантливый военный стратег. Вот, кажется, кто готов и способен постоять за себя, у кого хватит и воли, и власти! Ан нет. Основная сюжетная линия романа связана с тем, что Кобрисова лишают его армии, отзывают в Ставку накануне уже рассчитанного наступления и взятия Предславля (в котором угадывается Киев). А попутно мы узнаем о том, как крепко опутан генерал смершевской паутиной надзора и догляда, как неволен он и в собственной судьбе. [...]

Финал романа — это триумф Кобрисова. Триумф, однако, равноценен поражению, катастрофе. Опальный генерал на подъезде к Москве вдруг оповещается черной тарелкой громкоговорителя, что он — победитель, что его, Кобрисова, армия взяла город Мырятин... И так, армия снова принадлежит ему, да еще и армия победоносная! Пей, гуляй, душа! А душе не очень-то гуляется. Загвоздка в том, что Кобрисов Мырятина брать не хотел, ни к чему его было брать. Лишние жертвы. Однажды генерал рассуждает, что и всего-то в этом городке жило до войны тысяч десять народу — и столько же придется положить, чтобы теперь его взять, — так стоит ли за Россию платить Россией? Для его антагониста в романе, Жукова, таких вопросов вообще не существует. Война по Жукову: *«три слоя ложатся и заполняют неровности земной коры, четвертый — ползет по ним»*. Кобрисов же жалеет солдата и хочет его сберечь. Не удастся. Приказ о штурме Мырятина отдадут и без него. Зато ему не дадут взять Предславль, к чему он уже был готов, все продумал и взвесил. Потому что Предславль должен взять генерал-украинец. Такова директива.

Есть и еще более болезненный поворот в романе. Мырятин обороняют у Владимова власовцы. И Кобрисов знает, что, если брать его, то придется воевать русским против русских. Но придется пойти и на это.

В лучшем случае генералу принадлежит один день. Так сказано у Владимира в финале. Только день — над большим он не властен. Ибо на все воля непредсказуемой и неминуемой кремлевской мойры. Захочет — вознесет. Захочет — сотрет в труху...

7

...И все-таки литература являет нам и опыт выживания человека. Это не исключительные случаи героического, открытого и публичного единоробства с режимом. Это тихое сопротивление духа. Даже если все вокруг поддается — важно не поддаться, не пасть. В романе Владимира чекист Светлоокой завербовал и адъютанта Кобрисова, и его шофера — а на верном ординарце Шестерикове споткнулся. И так его ломал, и эдак — а ушел ни с чем. Кажется, и в чем только душа держится у героев Азольского, Кураева, Владимира? А все же некоторые из них выносят на своих плечах безупречно надежную правду и нащупывают дно, и пытаются встать на ноги. Кто-то выживет, кто-то нет. Но самим своим существованием они сильно мешают мнимому миру процветать.

Эти герои часто очень похожи на солженицынского Ивана Денисовича. Он — их литературный предтеча. Можно в очередной раз изумляться творческой прозорливости Александра Солженицына, предварившего и в чем-то предопределившего литературную эволюцию на много лет вперед. (Я уже однажды писал, что и солженицынская Матрена из «Матренина двора» явила собой архетипический образ праведницы, который затем с разными вариациями воспроизводился в прозе «деревенской школы» и оказался, может быть, лучшим, что эта литературная группа дала.)

Герой «Одного дня Ивана Денисовича» и персонажи Азольского, Владимира и Кураева — люди одной породы. Они не умеют принимать романтических поз; они негероичны в том традиционном понимании, которое ждет от человека яркого, публичного подвига во имя высокой идеи. Но в них есть что-то, что некогда запечатлелось в русской душе и отразилось в лермонтовском Максиме Максимовиче, в капитане Тушине Льва Толстого... Скромное достоинство, застенчивая нежность, неэффективная стойкость. Они — надежный заслон злу. Всесильное и всепроникающее зло натывается на них — и дальше уже идти не может.

Нам еще предстоит оценить ресурсы духа, заложенные в людях такой складки, и отыскать ту связь идей и вещей, которая создает такие человеческие характеры.

Труднее и болезненней в литературе решается вопрос о том, как хорошим, надежным людям найти друг друга. Эпоха лжи и мнимости научилась разлучать, рвать связи, заронила в души вирус недоверия. Уж как близки Кобрисов и Шестериков — а стеной стоит меж ними правда о подвигах генерала на коллективизации. Находят друг друга несколько персонажей в повести Азольского — но сил у них хватает только на то, чтобы попытаться спасти друг друга, да и то неудачно. Конечно, и это — немало.

Но все-таки как горестно хрупка солидарность в просвеченном мире, как короток ее срок! [...]

Логика итогов у всех авторов, о которых здесь шла речь, снова напоминает нам о том, что XX век на исходе. И, судя по всему, уже исчерпал все, чем хотел и смог потрясти. Но наш расчет с прошлым еще далеко не закончен. Не знаю, удастся ли нам окончательно расчесть с этим злополучным столетием в его пределах. Однако мы двинулись к этому. Мы пытаемся понять эту неповторимую эпоху, которая досталась нам для жизни или в наследство. И, понимая ее, учимся узнавать болезнь в лицо, отличать подлинное от мнимого.

Так и выходит: одни литераторы играют мнимостями, составляют новые комбинации из идеологических фишек-фантомов, другие честно свидетельствуют о фантомальности советского мира. Хорошо, что не перевелись писатели, помнящие о том, что в мире есть истина, и не уставшие к ней идти. Даже не самые глубокие произведения таких авторов оставляют впечатление глотка свежего воздуха, особенно в сопоставлении с идеологизированной агитпрозой или с окаменевшей ризомой постмодерна. Как и встарь, писатель в России не только что-то умеет. Он еще и кое-что знает. Он не только «мастер», да и не это главное. Он еще и провидец, и, может быть, поводырь.

А путь впереди нелегкий. И лечиться придется всерьез. Мнимость заведомо обречена и век ее недолог. Но и обреченное зло — тоже зло, способное достигать поразительных эффектов, используя сатанинскую энергию отторжения от высшего бытия. Соблазны пришли и прошли. Но горе тем, кто им поддался. Кто ж помешает злой воле свободного человека к самоуничтожению, к обращению в фантом?

С дьяволом не может быть компромиссов, не может быть соглашений. И изношенную, прогнившую ткань бытия не восстановить косметической шпателью. Она снова расплзется в лохмотья. Быть может, сегодня ее нужно шивать заново алмазной иглой, крепко схватив клочки того, что еще можно спасти для вечности. К этой работе, по сути, уже приступил писатель, рассказавший о советских мнимостях и отвергший их претензии на беспредельную власть над человеком.

1994, № 3 (81)

3. Вчера, сегодня, всегда

Поход на истину в литературе 90-х годов: повод, ход и прогноз исхода

1. Попытка профессиональной саморефлексии

Человек, бывает, живет завтрашним днем — или вчерашним. Критик же прикован к галере своей эпохи. Не эпохи даже — сбавим пафос,— а того исторического момента, в который выпал ему вид на жительство. Суровая действительность неизменно возвращает его к похлебке будней, к простому хлебу и не всегда утешительной литературной повседневности. Рассуждая гастрономически, чем накормят — тому и радуйся. Или огорчайся. [...]

В 90-е годы, насколько помнится, литература и мы вместе с ней вошли с тем оптимизмом, который теперь кажется наивным. Бредилось: вот свергли власть коммунистов, освободились от диктата злокозненной цензуры, вернули народу Платонова и Пастернака, Набокова и Гумилева — и всё теперь (ну не сразу, так через год-другой) в отечественной словесности пойдет, как по маслу. От вершины к вершине. Казалось, на то и демократия, чтобы жить и творить стало лучше, если угодно, веселее...

Ан нет. Именно в 90-е нам приходится переживать чрезвычайно драматический, донельзя решительный момент в литературном движении. Что-то случилось внепланово, и вот снова литература на критическом рубеже. И во всю длину встает вопрос: а много ли осталось серьезных оснований для того, чтоб целенаправленно осваивать литературную целину сегодняшнего дня в надежде узнать что-то новое о мире и о человеке? ...может быть, даже о Боге? [...]

...Но все же есть ведь в ремесле критика что-то такое, чем можно и стоит жить даже сегодня? Пожалуй. Даже если многие иллюзии утрачены, остается чувство заманчивой грани между случившимся и только предстоящим. Прошлое являет образ необходимости, будущее обольщает свободой. Там еще всякое может произойти — и великое, и смешное. Притом — на наших глазах. Может быть, самое интересное нагрянет уже завтра. [...]

Критик — как охотничья собака. Он роет носом, чуя новое, небывалое. Аромат культурной сиюминутности, свежий вкус литературной новости — вот его услада и отравы.

Самодовлеющий интерес литературного гурмана — это много. Когда в последнее время критик Андрей Немзер манифестирует подобные идеи, с ним легко и приятно соглашаться. Но, сказать по совести, этого все-таки мало. «Есть ценностей незыблемая скала», и есть долг искать истину. На мой пристрастный взгляд, критика — ничто, если это не попытка «в одном мгновенье видеть вечность», попасть в нее хотя бы и с черного хода по сиюминутному какому-нибудь поводу. Свести на randevu сегодня — и всегда.

2. Манифесты новой эпохи: реабилитация советского литературного наследства

Девяностые годы уже как будто на исходе. Близок, кажется, и финал очередного литературного цикла, когда практически заново сложилась панорама отечественной словесности и произошла новая поляризация литературных сил, причем проявили себя противоречия почти антагонистического свойства. Пора подумать о том, чем же этот период был специфичен, каковы его особенный колорит, основное направление литературной жизни.

Попробуем сейчас нащупать какие-то вехи, имея в виду в первую очередь опыт современной прозы, но обращаясь прежде всего к рефлексии писателей и к их манифестам, — чтобы осознать, какова реальная духовная основа и прискорбного недомогания, и связанного с ним конфликтного противостояния в литературной жизни 90-х. [...]

Начать с темы, в которой с полной наглядностью раскрылась нагрывавшая именно в 90-х перемена в литературных вкусах. Советское литературное наследство. Не в последнюю очередь происходящие изменения сказались на отношении к нему. Еще совсем, кажется, недавно в сколько-то авангардном литературном кругу не подлежал никакому обсуждению отказ от соцреалистического наследия — целиком и полностью. Презрение к нему диктовалось литературными приличиями, хорошим тоном. И могло показаться, что будущее не оставит места для отжившего, ветхого литературного хлама советских лет. Однако — вот каприз лукавых времен! — не прошло и десятка лет после крушения режима, как он оказался эстетически чуть ли не реабилитирован в гораздо более широком литературном кругу, чем можно было предполагать в разгар перестройки. Меняются расценки, меняются и критерии. Подчеркнем: предметом восторгов становится вовсе не андеграунд, как бывало, а самый что ни на есть густопсовый художественный официоз. И сегодня упирающиеся недоброжелатели советской эпохи представляются подчас просто замшелыми валенками, лишенными чувства прекрасного и неспособными найти его залежи в советских потемках. [...]

Та перемена, о которой идет речь, с предельной отчетливостью обнаружилась совсем недавно, в начале 97-го года, в связи с юбилеем Валентина Катаева, советского писателя-орденоносца, знатного волчары, вполне цинично служившего режиму, как теперь выражаются за бабки, а в свободное время, на старости лет, баловавшегося каким-то невзаправдашним «мовизмом». Талантлив ли был Катаев? Еще как. Но куда употребил он свой талант? На какие жестокие игры и какие эффектные пустяки? Об этом сказано, наверно, многое, хотя и далеко не всё. Однако что же говорят о Катаеве сегодня?

Юбилей — не самый, конечно, удобный повод для обличений («*Бабушка-бабушка! А почему у тебя такие большие уши?*»). Но сам по себе он вовсе не предполагает и автоматических знаков почитания, демонстративно объяв-

ляемого поклонения. Случись, скажем, круглая катаевская годовщина лет пять назад, едва ли бы дождался Катаев слишком громких аплодисментов. Ныне же самые либеральные, отнюдь не замеченные в просоветских симпатиях издания устами известных наших золотоустов посвятили ему настоящие панегирики.

Евгений Попов сообщил, например, что он «на днях» перечел виртуозные «мовистские» тексты Катаева и свидетельствует: «это литература на все времена». Учтем это наотмашь брошенное «на все времена». В газетной статье Попов ограничился «свидетельством», оставив в залог свою репутацию, и с нажимом провозгласил, что клеймивший «отщепенцев» и певший хвалу докладам генсеков «мовист» Катаев — *«великий писатель, еще в литературной молодости разгадавший этот ребус — о гении и злодействе»*. Логика Попова такова: Катаев пел «по-волчьи», но иногда переходил на птичьи трели, каковые его и обессмертили. Однако как быть тогда с «Маленькой железной дверью в стене», с «Сыном трудового народа», да и с наветными письмами?.. Забыть о них?

[...] Как бы забывая о людоедской природе советского строя, отвлекаясь от мрачной исторической реальности, как от страшной сказки, Ольга Новикова и Владимир Новиков в «Новом мире» замечают: пора де *«выставить ведущим писателям уходящего века отдельные оценки за творчество и за политическое поведение»* и оценить у Катаева «культуру чувственности», умение создавать «зримые образы». Давайте-де забудем о политических взглядах писателя — и оценим его искусство, обратимся к элементарной фактуре его прозы. Произведем вивисекцию литературного организма, достанем самодостаточную образность. Отделим к лешему духовную «надстройку», кому она нынче нужна? Займемся исключительно «базисом», мясом самоцельной, самодовлеющей «художественности». Пусть она сама о себе и судит, и рядит..

Вот это-то упорное, у некоторых критиков почти маниакальное стремление во что бы то ни стало отделить «творчество» от всего остального и характерно в особенности. [...]

Напрасно мы браковали насквозь советские, предельно фальшивые опысы Катаева. Выясняется, что его тетралогия «Волны Черного моря» «вполне годится» для детей, поскольку — оцените силу аргумента! — *«литература диссидентско-эмигрантская своих эквивалентов Пети и Гаврика не предложила»*. Кто забыл: «Волны Черного моря» — это не только сравнительно еще невинный «Белеет парус одинокий» с романтическим революционным матросом в смысловом центре повествования; это еще и «Хуторок в степи», «Зимний ветер» и, наконец, «За власть Советов» с апологией генерально-троглодита всех времен и народов И. В. Сталина в финале. А что? Для детей — годится. Пусть наслаждается малышня зримыми образами, учится культуре чувственности, а между делом привыкает чтить великого вождя. А то понаписали, понаболтали о нем кучу вздору. Куда деваться. И не пора

ли рекомендовать для детей, к примеру, тот же «ТВС» Багрицкого, где так рельефно, незабываемо выведен товарищ Дзержинский, или его же вдохновенную «Смерть пионерки» (ведь столь ярко изображенная в самой что ни на есть пограничной ситуации пионерка Валентина не имеет, если я не ошибаюсь, «своего эквивалента» в диссидентско-эмигрантской литературе? Куда ей, этой литературе до таких вершин!)..

Конечно, никто и не подозревает Ольгу и Владимира Новиковых в симпатиях к большевизму. Дело вовсе не в этом, иначе мы имели бы счастье читать оных авторов не в «Новом мире», а, вероятно, в «Нашем современнике» (впрочем, почему нет?). Отмена проблематичного вопроса о политической репутации Катаева стала здесь только частным случаем более общей тенденции. В ее русле при оценке литературных фактов упраздняется не только подозрительный политангажемент. Это еще половина беды. Чтобы исчислить беду целиком, нужно бы учесть еще два момента.

Первое. Если бы все ограничилось предпринимаемой беззаветными поклонниками Катаева попыткой реабилитировать его путем «разделения», отделения волчьего от... соловьиного (?), не стоило бы огород городить. Но так энергично декларированное в самых уважаемых изданиях отношение к Катаеву волей обстоятельств стало, пожалуй, манифестом специфического культурного направления. Речь не только о Катаеве. Речь о литературе как таковой. О всей литературе.

Важнее всего то, что наши критики последовательно обосновывают не слишком оригинальную, но вполне понятную идею о полной автономии литературного дела и продукта. Автономии — от всего «остального».

Когда-то критиком Бенедиктом Сарновым в статье «Угль пылающий и кимвал бряцающий» была вскрыта духовная ущербность «поздней», «мовистской» прозы Катаева. И казалось, что мимо этого тщательного и тонкого анализа катаевских открытий с тех пор при разговоре о писателе добросовестному критику пройти нельзя. Теперь выясняется, что еще как можно. Сарнова забудут. Уже забыли. А Катаев — на все времена. Что бы вы там ни говорили о моральной ущербности и духовном релятивизме писателя, о том, что для него не существует абсолютной истины, а значим только каприз балованного вкуса... Для кого сие ныне важно? И вот декадентского тона эстетическое просмаковывание житейских подробностей в старческих вещах Катаева объявляется значительнейшим литературным событием второй половины XX века.

Литература, мнится мне, — не санузел, «раздельному» толкованию не подлежит. Но суть новейших открытий как раз в том и состоит, чтобы освободить литературное дело не только от политического ангажемента (с чем в принципе довольно часто хочется солидаризироваться), но и от всякого другого служения. Ликвидируется вполне, казалось бы, очевидная связь литературы с нравственностью и — шире и глубже — с духовными опытом и вектором, с ценностным миром и образом истины.

То, что у других в намеке, у лишенного каких бы то ни было «гуманистических предрассудков» сочинителя Владимира Сорокина на языке. Он договаривает непрожеванные, эссеистически небрежные мысли Попова и Новиковых, обращаясь к другому, но аналогичному материалу. Сталинские фильмы для Сорокина — вершина советского кинематографа, *«ничего лучшего ни в 60—80-е, ни тем более в 90-е не появилось. Это относится и к немецкому кино. Например, “Триумф воли” и “Олимпия” Ленни Рифеншталь — просто потрясающие фильмы. Эзра Паунд не стал писать хуже после того, как проникся фашистскими идеями. Мейерхольд и Эйзенштейн чувствовали в то время невероятный подъем и переживали расцвет. Что видно по их вещам. Для меня искусство — не что, а как»*. Без комментариев.

3. Точки отсчета

[...] Если снова вспомнить: чем была и чем брала традиционная русская литература, называемая обычно классической? Во-первых, она совершенно явно что-то значила. И значила что-то крайне важное, насущное и необходимое. Она имела отношение к истине бытия. Именно здесь, на ее авансцене, оглашались и исследовались основные истины — из тех, что становились доступными человеческому опыту. Здесь задавали роковые и проклятые вопросы и отвечали на них по существу. Здесь обдумывались главные проблемы человеческого существования. Литература неизменно была в центре духовной работы своего времени. Она реализовалась как самосознание, как самопознание общества в связи с неотложностью духовной перемены мира. [...]

«Если искусство, — характерным образом рассуждал Бердяев, — имеет религиозный смысл, то смысл этот может быть только в художественном упреждении преображения жизни...»

У литературы был почти сакральный статус. Ее книги сознавались священными, храмовыми книгами. Трудно отказаться от впечатления, что в основном своем замысле и смысле она представляла собой движущееся в потоке истории Евангелие, попытку актуализации Слова Божьего, род причесания или молитвы...

Занятия литературой понимались как исключительное по важности и ответственности поприще. Как особое служение. Не каждый достоин его. (И писателя нередко тревожило сознание своего вопиющего недостойнства.) Писатель наделялся даром царственного священства и авторитетом учителя, апостола, едва ль не пророка. Он знал истину. Каждый настоящий автор дописывал Евангелие. Давал имя безымянному хаосу. Постигая мироздание «разумом и любовью», он свидетельствовал об истине, а значит — о Боге. Литературное творчество в этих координатах выглядит как храмостроительство, как жертвоприношение Богу (пусть иногда «неведомому»).

Из сегодняшних полупотемок доносится писк внутреннего оппонента, не слишком ли много таковская литература брала на себя? Не следовало ли

ей брать на себя поменьше? Праздный вопрос. Пошлый вопрос. И если отвечать на него, то разве только риторически: зачем нужна тогда литература, если она не доискивается до последней правды, если она не выискует окончательного разрешения мировой мистерии и утверждения последнего идеала? [...]

Русская литература в своем сущностном ядре не просто являла нам образ России, но сама Россией и была, оставаясь ею даже тогда, когда ухнуло в небытие почти все остальное, что связывало нас с российской культурной традицией. Русский миф, высказанный в литературе, жил вопреки профанной действительности.

Но впечатление подступающего неблагополучия не обманывало самых чутких наблюдателей и в начале XX века. И как до странности точно по срокам сбылось в конце концов розановское предостережение-предсказание: «...пока еще *“цветочки”*: погодите, русская литературочка лет через 75 принесет и ягоды!» Ибо именно в наши девяностые заявила о себе во весь свой голос эта самая «литературочка». Не знаю, насколько «русская», и не хотел бы вступать в прения о границах русскости. Но — явным образом не похожая на прежнюю, особливая, *другая литература*. Вот именно: литературочка.

4. Манифест новой эпохи: с советским литературным наследством, но без прошлого

[...] Современная словесность, претендующая на представительство «от имени» 90-х годов, не имеет корней — и не хочет их иметь. С минувшим она связана только пустыми формальностями: жанровой и языковой пропиской и т. п. Но чувства естественной, органической преемственности, ощущения живой связи с прежней литературой у нее нет. Больше того, она зачастую не обнаруживает ни малейшей попытки продолжить и развить основную традицию русской литературы, именно ту, о которой шла у нас речь. И об этом довольно откровенно объявляют литераторы новой генерации.

По литературному пространству обеих российских столиц пронеслось веяние эмансипации, и послышался вздох облегчения. Снова и снова мы слышим, что *«время реализма прошло»*. Реализм — бука, та хтоническая замшелость, с которой пора-де расстаться. А вместе с реализмом пусть остаются в проклятом прошлом и грандиозные претензии литературы. Дopotопные вериги ныне сброшены. Оказавшаяся не такой уж неизбежной миссия «ликвидирована как класс». Литература объявлена свободной от груза великой заботы об истине и о спасении человека, от ответственного служения Богу и обществу.

Мне кажется теперь, что основная, вызревшая и даже отчасти уже перезревшая коллизия в литературной жизни 90-х годов связана вовсе не с борьбой литературы элитарной и литературы массовой, как иногда говорят, а вот с этой бесперспективной, но масштабной попыткой революционного

слова традиционной российской литературной парадигмы — с дерзкой, но безуспешной попыткой новоявленных литературных конквистадоров упразднить традиционное представление о задачах литературы, о смысле творчества и утвердить новый взгляд на эти вещи.

В разнообразных декорациях они разыгрывают теперь на авансцене литературного процесса действо, элементом которого оказалась проба отделить непреходимой межой (отнюдь, заметим, не через раненое сердце, а сбоку, вовсе в стороне) литературную современность от основной традиции отечественной словесности.

Эта стратегия знает варианты. Иногда заявления производятся в испытанной манере модернистской провокации — весомо, грубо и зримо: затеваются мнимые поминки по былой литературе и культуре, ее упраздняют как актуальное явление решительно и напрочь, со всеми ее ценностями и смыслами. Берешь в руки очередной номер «Звезды» — и неизменный американский гость Борис Парамонов снова объявит тебе, что *«великая русская литература»* кончилась, стала *«поводом и предметом пародийной игры: если не в сознании самих творцов, то в восприятии читателей»* (то бишь в восприятии прогрессивномыслящего Парамонова). Что сам Солженицын — только стилизатор этой литературы, «мастер постмодернизма» (как сказочно прожорлив, однако, этот зверь — «постмодернизм»: заглатывает в себя все, с чем встречается!). Также откуда-то из Америки поэтесса Марина Темкина бросает дерзкое обвинение толстым журналам в том, что те искусственно, почти насильственно сохраняют *«психо-эстетику развалившейся соцреалистической империи»*, рожденную «патриархальной традицией прошлого века», которая предполагала *«окультуривание населения»*, и являющую *«совершенно интеллигентский разврат»*. По логике темкинских инвектив, не нужно никого «окультурировать», вообще не нужно брать на себя слишком много. Надо быть проще простого.

Иногда же атака ведется с неким изыском, в манере рафинированного приборматывания. Так это получилось недавно у Александра Мелихова в повести «Торжество Правды», как будто нарочно пугающего ежа с ужом. Вся повесть — рефлексия рассказчика, род литературного манифеста в художественной упаковке. Манифестальная ее сторона и представляет для нас интерес. Центральный мотив здесь — отношения начинающего литератора позднесоветских времен с Учителем, маститым сочинителем, преуспевшим в жизни и притом как-то сохраняющим достоинство. От попыток принудить себя к поклонению герой мало-помалу продвигается к неизбежному разрыву. Рассказчик усиленно культивирует свою непростоту, замысловатость. И вот что забавно. По ходу дела сложность эта соотносится с утонченностью, искусственностью, талантливостью, неконформизмом, релятивизмом — а противопоставляется она простоте, отождествляемой с грубостью, насилием властей и гнетом цензуры, приспособленчеством, а также с Правдой, моральной точностью, порядочностью и духовной определенностью. Такой

вот пикантный коктейль. Рассказчик (и не дистанцирующийся, в общем-то, от него автор) констатирует: «*Святая Русская Литература завещала отказаться от Поэзии во имя всенародной Правды*». А потому, по странной логике повести, сочинителю нужно вступить в борьбу с Правдой — ради той самой Поэзии... При кажущихся несовпадениях это, собственно, те же ши, что и у Темкиной с Парамоновым, только приправа позамысловатей. В небрежных капризах вдохновения есть набросок системы. Есть направление дрейфа. Есть очевидная готовность отказаться от «завещанного наследства». И это разрыв, нужно видеть, не просто с художественной традицией, но и вообще с духовным опытом прошлого. Проба обойтись без него, открыто и разом или исподволь разрушив иерархии и упразднив прежние критерии.

5. Абсолютная истина о том, что нет никаких абсолютных истин

Разрушать — не строить. Но и тут надобна сноровка. И нельзя не заметить, что работа сия производится людьми, как говаривали в старину об агентах враждебных держав, изощренными и опытными. Их на мякине не проведешь, они сами кого угодно проведут. Как-нибудь эдак: «*Сами по себе ценности амбивалентны и не могут быть источником тотальности. Но каста жрецов защищает свои святилища, охикивая ренегатов и отщепенцев. Именно религиозное поклонение, возведение их в Абсолют, неизбежно чревато тотальностью и фашизоидностью*».

Главное, нехороших слов насобирать побольше, чтобы убедительнее казался весь этот вздор. Ну, и на корысть «жрецов» намекнуть, конечно. По старинной, советской логике: попы виноваты, попы-захребетники.

Новейшему классику и одному из самых малопривлекательных современных писателей (во всех литературных отношениях) Владимиру Сорокину в интервью с ним намекают, что изображение избыточной жестокости, может быть, «*является руководством к действию*», а он весьма характерным образом лениво цедит, обобщая конкретный повод до масштаба творческого кредо: «*У меня нет ни времени, ни желания думать на эту тему. Еще у Аполлона Григорьева была статья, в которой он на примерах Шекспира и Достоевского, описывавших убийц, рассуждал о том, имеет ли право художник отождествляться с преступниками, не противоречит ли это христианской морали. Это идет от сакрализации литературы вообще. В литературе совершенно нет ничего сакрального. Культурные люди знают, что книга — неодушевленная вещь. Если кто-то думает по-другому, значит, он просто архаический человек. Там нет ни убийц, ни крови — к человеческому телу, как и к этическим проблемам, это не имеет никакого отношения*».

В традиционных координатах «десакрализованная» проза Сорокина, в общем-то, если говорить начистоту, — аморальна. Да что там — неприлична. От нее с души воротит. Высвободив себя из-под власти суровых эти-

ческих проблем, как-то удивительно быстро и ненапряженно впадаешь в блуд слова...

Но ваши недоумения — это реакция «архаического человека», которого ныне очень хочется преодолеть, вместе с его религией и его литературой. А для этого нужно изъять литературу из сферы духа, превратив ее — не в мышонка, не в лягушку, а в неведому зверушку. То есть в нечто совершенно самодостаточное, «несакральное», «неодушевленное» и потому ни в какие контакты с духовными проблемами человека не входящее. Выделить отдельный загон — и упражняться в нем до потери пульса как кому захочется, твердо зная, что «к человеческому телу, как и к этическим проблемам» наши скромные упражнения не относятся.

Уже помянутый здесь Владимир Новиков в последнее время довольно часто и отчего-то весьма всерьез подводит теоретическую базу под новое понимание литературы. Как бы не давая себе отчета в духовной сомнительности новейшей словесности, он акцентирует прежде всего самоценное, самоцельное, самодостаточное мастерство, эту пресловутую модернистскую техническую мастеровитость, с которой мы вошли в XX век и с которой, кажется, некоторые выходят из него, как со знаменем. В статье о «Романе» Сорокина Новиков принципиальнейше уклоняется от ответа о том, что хотел сказать автор, какова содержательная суть вещи: *«Решайте сами. Но главное (слышите: главное! — Е. Е.), что роман выдерживает испытание самими разными трактовками, что он прочно стоит на ногах, располагает к перечитыванию и к всматриванию в детали. При всей исторической переменчивости вкусов едиными для прозы всех времен остаются критерии писательской наблюдательности, интонационной гибкости, умения строить сюжет так, чтобы читатель все время думал: что будет дальше — с генералом ли, с рядовым или даже с совсем штатским персонажем».*

Итак, суть не в понимании смысла романа, а в технической виртуозности автора. [...]

Кто против мастеровитости? Ей-же-ей, я — за. Ведь и в ней (пусть даже сначала именно в ней) дает о себе знать талант, а талант нельзя не любить бескорыстно. Но позволю себе только усомниться в том, что именно ею все и кончается, а прочее — факультативная добавка, необязательный десерт к главному блюду на пиру литературных богов.

И уж если на то пошло, то почему бы в конце концов не положить рядом с «Романом» еще какую-нибудь современную историческую прозу. Не на Шишкине же сошелся клином белый свет. Не отступая даже в 80-е и не привлекая прозу о советском прошлом, вспомним «Зоровавель» и «Заговор сионистов» Юрия Давыдова или, к примеру, из самого последнего, «Не мир, но меч» Игоря Ефимова, где автор не то что «интонацию прошлого века» — дух и смысл века *пятого* рискнул воссоздать... Эффект соположения в этих случаях, подозреваю, был бы другой. Помимо интонаций и у Давыдова, и у Ефимова есть еще попытка в том или ином ракурсе воссоздать настоящую

жизнь духа. Эти попытки небесспорны. Однако тут по крайней мере есть повод для содержательного спора... [...]

Эпоха давит. Ей нужна новая литература, какая-то не такая, другая, чем прежде. Сплошь и рядом самозванными выразителями воли и духа эпохи не различаются закон и мода, каприз и провидение. Давая себе волю играть и забавляться, они приказным образом внедряют эту методу как единственно возможную. Свобода понимается как право на произвол суждений и оценок. Всем же прочим (а особенно оппонентам) отказано напрочь в таковой свободе — в свободе претендовать на что-нибудь безусловное. Новейшее мироощущение густо замешано на почти патологической, печеночной нелюбви к чужой свободе, на высокомерном презрении к ней (при всех возможных словесных реверансах и экивоках). И если один сочинитель либерально разрешит плюрализм в литературе при условии, чтобы никто со стороны не вмешивался в его отношения с истиной, то другой тут же угрюмо промолвит что-то о принципиальной возможности только его пути.

Откуда-то литератор Дмитрий Пригов знает, что истины как таковой нет, то есть сформулировать ее нельзя, что любой (подразумевается неприговский) взгляд — не истина, а «тип конвенциональности», а особенно вредны «системы общности», «тотальные идеологии» (сиречь объединяющие людей верования), и важно, с сознанием собственной значимости эти банальности декларирует — как знание, добытое потом и кровью. Здесь главное, чтобы голос не дал слабину. Потверже, поневозмутимей высказаться, чтобы казалось, что твои откровения самоочевидны, имеют характер аксиом. Наши новейшие сочинители и их симпатизанты из критического лагеря так умеют. Свои объявления эти люди делают так уверенно и безапелляционно, будто самолично вынесли скрижали с Синая или узнали о свершившемся коловращении судеб от дельфийского оракула. Из самых, словом, первых рук. Дают интервью — не пошутят, не сыронизируют на свой счет. На фотоснимках — высокомерно насупившись, с печатью глубоких, многотрудных дум на челе... Что-то знакомое чудится в этой повадке самодовольных апологетов литературной нови. Как-то очень узнаваемо сочетаются маленькая радость оттого, что вышло послабление и отменили ангажемент, — и довольно агрессивное утверждение новой нормы. Нового канона и ритуала, которые, пожалуй, пожелтче будут иных прежних.

6. На потоке у времени. Или у времечка?

[...] В короткие сроки написаны целые библиотеки модной в избранном, непростом кругу литературы («литературочки»), опирающейся на идею полной автономности творчества и его продуктов от любых понятий о истине, добре и красоте. Смотрите: эта новая проза идет теперь потоком (от уже чем-нибудь прославленных Виктора Пелевина, Владимира Шарова, Юрия Буйды, Александра Бородыни, Алексея Слаповского, Валерии Нар-

биковой, Виктора Ерофеева до многочисленных статистов или дебютантов, великих уже одним своим числом). Больше того, иногда начинает казаться, что только такая литература и осталась...

Недавно критик Михаил Золотоносов в очередной раз известил, что время художественного вымысла, сопряженного с нравственной проблематикой, кончилось. Было да сплыло. Его аргумент можно было бы суммарно сформулировать так: литература зависит от социальной ситуации, в этой ситуации не вызревает нравственный выбор, оттого и в литературе не рождается художественность, замешанная на этических контрверзах, литератору суждено заниматься либо коммерцией, либо «игрой в бисер». Таков парадокс общественной ситуации. В этом, конечно, есть свой резон. Однако в нем таится постулат о тотальной детерминации литпроцесса; постулат, объявленный конечным знанием.

Но кто же, что за высший суд назначил литературе в XX веке двигаться именно так, а не иначе? Почему же устарел пресловутый реализм? Почему нет больше места для ангажмента в литературе? И что случилось с истиной, неужели она уже настолько неосвязаема, настолько глубоко сокрыта, что литературной добыче более не подлежит?

Понятное дело: кризис цивилизации, закат Европы, крушение кумиров, онтологическое зияние и тому подобные глобальные неурядицы Запада, выходящего из Нового времени разочарованным, духовно ослабленным и дезориентированным. Уж нам ли про это не знать. Густая тень упала на стогны града. Я поздно встал — и на дороге застигнут ночью Рима был! Куда деваться?..

Кто же спорит, есть в культуре века и такой вектор развития: от поиска и выражения истины — к разочарованию и к разуверению в самом существовании каких бы то ни было истин; от социальных и духовных обязательств — к полной свободе от них. Нет слов, это даже довольно-таки распространенный путь. Но распространен он оттого, что это путь по течению, путь человеческой слабости, путь уступок веку, путь перманентной немощи, сдачи и гибели — не физической, так духовной.

Есть подозрение, что наша новая литература просто-напросто адаптируется: отдается господствующему настроению текущего исторического момента — пустого и жалкого безвременья, с позволения сказать — постсовка, во всем его дешевом варварском великолепии. Старое заброшено, однако новое покуда не состоялось, и на этом пустыре разгулялся вековечный постмодернист — всесветный Соловей-Разбойник: руки-ноги у него растут откуда-то неоттуда, а он знай себе летает, посвистывает удовольствия для (этой былинной аналогией я обязан Татьяне Злотниковой).

Литература, так сказать, сближается с современностью: идет у нее на поводу. Совпадением с наличным моментом, когда направление общего движения задается вектором релятивизма и редукционизма, и сильны наши литераторы. Они передвигаются в современном культурном про-

странстве без трения. Им здесь тепло, уютно. Ниоткуда не дует. Ибо у всякого времечка есть и своя литературочка. У нашего — тоже. А для вящего душевного комфорта нынешний ассимилированный сочинитель позаботится и о том, чтобы абсолютизировать этот текущий момент, вознести его на вершину культурной эволюции как логическое завершение многовекового здания, венец трудов и битв. Сопротивляться тут грешно. И если он скажет «убей» — убей.

Довольно ясно и то, почему новейшая литературная идеология легко сменила штандарт, забыв о борениях с соцреализмом в литературном деле, в процессе которых она, собственно, и обнаружилась первоначально в конце 80-х. Ее окуп, если можно так выразиться, теперь далеко от тех мест. Это и неудивительно. Новейшие критерии и альтернативная шкала понятий вообще не предполагают активного противостояния советскому миру духовных мнимостей. Они нисколько не мешают вполне гармонически сочетать «современный» изысканный вкус с идеями из незабвенного прошлого. Можно, пожалуй, даже сказать, что происходит некое смыкание двух этих «школ», отвергающих реальную основу человеческих ценностей, отталкивающих от твердой почвы бытия.

7. Нет альтернативы? И есть, и будет!

...Признаться, я и сейчас не без усилия выговариваю жесткие приговоры. По старой, что ли, памяти, мне и сейчас некие вчерашние литературные соратники (пусть мнимые) кажутся почему-то ближе, чем вчерашние антагонисты, вместе с которыми меня списывают ныне в утиль. И на это есть, вероятно, резоны (как сказал бы критик Н., тут есть чем поживиться психоневрологу). Процесс духовной обесценки провоцируется теми, кто заявлен и объявлен элитой, авангардом, с кем нам предлагается связывать представление о сегодняшнем и завтрашнем дне российской словесности. И процесс этот зашел так далеко, что ведь и точно трудно отделаться порой от ощущения: новая литература с ее специфическим мироотношением и есть самое последнее и самое адекватное слово эпохи — всерьез и надолго.

Но жизнь продолжается. И когда смелые люди в литературе с комиссарским напором упрямо и неостановимо продолжают упразднять то, что составляет для тебя смысл и суть литературного дела, — тут уже нельзя, наверное, отмолчаться.

Да, иногда в самом деле трудно избавиться от наваждения, провоцируемого адептами новейшей словесности, нашими постмодернистскими волхвами. Кажется, и точно: домой возврата нет. Родина потеряна. Поезд ушел. Храм рухнул. Вехи сменили, а старые изломали и сожгли. И начинает крошиться почва под ногами. Ослабевает чувство связи с духовным опытом, сконденсированным в русской культурной традиции. Отсыхают корни — и вдруг начинаешь воспринимать себя одиноко и потерянно, сухой пылью на

ветру. Как выразился относительно России Дмитрий Пригов, «*Господь здесь пожелал пустое место*».

Но откуда сей великий литератор знает про пожелания Господа?!

В том-то и дело, что здесь важно устоять на ногах. Не поддаваться гипнозу модной позы и роскошной фразы. К претензиям новейших витий, в сущности, нельзя отнестись без юмора. Не так еще упростилась жизнь и не настолько поглупели мы с вами, чтобы искренне верить в то, что духовный запрос и жажда идеала навсегда уже останутся не востребованными. Да и сегодня есть, всегда была и будет в мире такая полнота бытия, которая неподвластна указивкам новейших мудрецов. Много простора в мире. Только предельно плоскостное мышление, в котором детерминизм соседствует с релятивизмом, способно дойти до вывода, что нет никакой альтернативы Вячеславу Курицыну или там тому же Владимиру Сорокину. И есть, и будет. Уверю вас.

Самое впечатляющее, на мой взгляд, в современной российской литературе — это попытки встать против течения, обрести родину и веру.

Происходит это по-разному. Немало тупиковых путей, и нередок в литературе плач на реках вавилонских, который значим только сам по себе, но мало обещает в будущем. Так Лев Аннинский ежемесячно выпевает в своей рубрике «Эхо» в «Дружбе народов» почти одну и ту же песню: целили-де в коммунизм, а попали-де в Россию. Между тем и коммунизм был неплох — и многим как родной...

Где-то в этом кругу зачастую вращаются и мысли, скажем, Леонида Бородин или Владимира Крупина (не говоря уж о прочих захиревших кумирах былых времен). Крупин, к примеру, в своих прозаических сочинениях бывает до невероятия плаксиво-ворчлив, он будто никогда не уходит с поминок, и среди окружающего его безобразия и распада находит остаток России, кажется, уже только в собственной душе (ну, еще, пожалуй, в храме Божьем, да и то не всяком).

Но реальный духовный поиск в литературе — вовсе не анахоретство, не эпигонство. Не слепое подражание неким пронафталиненным оригиналам. Он корреспондирует именно с наличной культурной ситуацией. Может быть, главная исходная посылка здесь — как раз чувство невозможности просто продолжить готовую, данную прямо в руки традицию.

Опять и снова: порвалась связь времен. Это общее чувство. Мы изъаты из цепи поколений, и новейшие создания муз лишены возможности органического произрастания из унаследованного гумуса культуры. Только это не повод для паники или капитуляции. Это реализация выбора — вопреки тому, что кажется самоочевидным. И личное дело художника — погружаться или не погружаться в мюнхенскую оцепенелость, впадать или не впадать в истерику по случаю состоявшихся и еще предстоящих катастроф.

Литератор сам создает ту землю, на которой он мог бы встать, не теряя достоинства, — или хотя бы пытается нащупать надежную опору в мире, где

ткань бытия ползет и рвется. Традиция же существует для него лишь как самые общие, неустраняемые и неотменяемые ориентиры духовной работы, как жажда веры, как стремление помочь читателю жить и выжить. В том числе и жизнеподобие, на которое предпринято в последнее время столько теоретических атак, отнюдь не является обязательным требованием. Да и смешно сводить только к правде быта хотя бы даже реализм, он все-таки немножко разнообразней...

Кто-то должен заниматься восстановлением связи с высшей реальностью, с абсолютным измерением бытия. Для этого, правда, нужна сущая малость: быть убежденным в том, что истина существует и что стоит еще ее искать, о ней говорить, за нее бороться. Путь к истине у каждого свой, да так и должно быть, для того и нужна литература, чтобы писатель открывал нам истину так, как мы сами не могли бы ее открыть, опознать. Мой читательский (да что там — человеческий) опыт расширяется, обогащается за счет того знания, которое доносит до меня художник.

И если взглянуть на ход литературы непредвзято, то совсем нетрудно будет назвать тех, кто продолжает делать вечное дело уважающего себя писателя. Пусть литература 90-х в этом отношении не так богата, как бывало это в лучшие времена. Я не всегда в равной степени удовлетворен конечным результатом, но неизменно ощущаю прирост бытия, встречаясь с новой прозой Виктора Астафьева, Александра Солженицына, Фазиля Искандера, Бориса Екимова, Иона Друцэ, Георгия Владимова, а из нового поколения — Сергея Бабаяна, Олега Павлова, Андрея Дмитриева. Настоящими, реальными, на мой взгляд, событиями несезонного масштаба в нашей литературе стали в минувшем, 96-м, году новые повести Юрия Малецкого и Анатолия Азольского. При всех различиях их объединяет один, вообще очень значимый в современной литературе мотив: на руинах быта, в хаосе и мраке окрестного бытия герой-одиночка ищет здесь выход к чему-то настоящему и соединяющему его с другим человеком. Драма исканий, невозможность гармонического совпадения и мощное усилие к преодолению этой невозможности — таков нерв этой прозы. Из нее бьет током самой животрепещущей современности.

И последнее сильное впечатление: рассказ Екимова «Проснется день...». Казалось бы, что такого особенного? Старики, мальчик. Дом и двор со всякой живностью. Зима на Дону. Поездка с хутора в поселок за хлебом... Но такой жизненной подлинностью, такой почти осязаемой бытийностью полон рассказ, что с какой-то внезапной болью в душе дочитываешь последние строки — не хочется уходить из этого мира, трудного для жизни, но согретого самородным теплом человеческой любви...

Нет, жизнь литературы не кончилась к середине девяностых.

Оказавшись в рабской зависимости от кризисных явлений в обществе, модная литература сама заразилась кризисом. В этом случае очевиднее всего правдивость мнения, что время распада и разброда рождает карликов, не

гигантов. Духовная немощь момента определила горизонт творческих свершений. Спору нет, среди литераторов этого направления есть люди весьма небесталанные, хотя бы опытные. Они много умеют и знают. На уровне детали, эпизода они способны поразить и всерьез впечатлить восприимчивого читателя. Но духовная значимость их творчества ничтожна. Оно в конечном счете имеет смысл и важность симптома, знака времени — но и только. Это памятник эпохе, точнее — одному из ее культурных векторов. Памятник по духу своему. А нередко — и по фактуре, по остаточной содержательности (не таковы ли некоторые недавние опусы А. Берникова, В. Пелевина, В. Пьецуха, В. Нарбиковой, А. Бородыни, А. Рондарева, М. Арбатовой?).

При немалой обычно искусственности авторов в секретах своей игры, при большой технической оснащенности — это вещи удивительно все-таки несерьезные, малосодержательные. Пустышки. Забавы праздных людей, род кружкового хобби. Они словно бы не имеют смысловой тяжести, висают в воздухе, будто невесомые. Происходящая в них жизнь эфемерна. Это бледный призрак реальной, драматической и противоречивой жизни человека наших лукавых дней.

«Безыдейная» литература довольно агрессивно осваивает ментальное пространство, заполняет журнальные страницы, вываливается на прилавки книжных лавок, претендует если не на внимание широких читательских масс (для чего у нее, как правило, ресурс не тот — да и не очень-то ей нужны эти читательские массы), то уж во всяком случае — на благоприятный имидж и престижные премии... И уже так громко о себе заявила, что, кажется, о ней сказано всё, что только можно сказать. Каждое новое слово выглядит избыточным, необязательным, ненужным. Сюжет исчерпан. Мне кажется, эта культурная революция близка к полному провалу. Новая оптика оказалась явно бракованной. И я, как завзятый контрреволюционер, не мог бы и не хотел бы скрывать свою глубокую удовлетворенность таким поворотом интриги. Но, возможно, об исходе действия еще рано судить.

[...] Трудно представить себе человека, который возьмется перечитывать что-то из подобных экзерсисов. Читатель, подозреваю, вообще сильно приустал от бессодержательности прозы, представленной как самое распоследнее слово прогресса. Читайте лучше Борхеса, Кортасара или Эко...

Мало-помалу снова становится ясно: либо литература выживет, либо она отомрет, не умея соперничать с новейшими выдумками изобретательного человеческого ума — компьютерными играми, виртуальной всяческой реальностью. И выживет она только в том случае, если ответит на неотменимую, вечную потребность человеческого сердца. Если еще раз опровергнет наветы и домыслы скороспелых ниспровергателей и докажет, что слово — не эфемерида. Оно ведь и в самом деле по-прежнему способно сообщать человеку правду об его бытии, о сути всех вещей.

4. Горизонты свободы

90-е годы в русской литературе — краткий обзор и отбор

Еще лет пятнадцать назад нам достаточно было «глотка свободы», чтобы почувствовать себя счастливыми. И тогдашняя словесность ценилась прежде всего в меру того, насколько она способна была дать это чувство, создать неподвластное официозу пространство духовной свободы. Литература оказалась наиболее доступной за границей. То есть местом, где действительно и реально можно было жить, а не прозябать, как прозябали совграждане в унылых потемках утопической цивилизации, связывавшей человека по рукам и ногам нелепыми идеологическими условностями и рутиной монотонного быта.

Тощотворные советские будни стимулировали компенсаторный спрос на искусство, открытое миру и Богу. Та литература (как подцензурная, так и «нелегальная»), которая подобным качеством хотя бы в какой-то мере обладала, могла с полным правом считаться *современной*, пусть даже создавалась она десятилетия назад. Солженицын, Булгаков, Ерофеев, Набоков... Каждая бесцензурная встреча с ними была желанна именно как повод раскрыть новые, вольные измерения бытия, свободные от насилия и принуждения, от казенной лжи и фальши. Да просто как повод пожить на воле. Общение с текстом пьянило самой возможностью свободно мыслить, иметь свободные чувства и ощущения; и это зачастую было первично, а не само содержание вольных идей и образов. Иными словами, какая-нибудь «Лолита» впечатляла даже не особой пикантностью рассказанной истории, а тем, кажется, что ее автор — запрещенный в СССР писатель, что действие происходит в Стране Свободы, что герой романа отважился на все, чего втайне желал. Наконец, что сама книжка, которую вам принесли на одну ночь, издана за границей и неведомым способом попала за железный занавес...

С тех пор много всякой воды утекло. И ржавой, и настоящей.

Гибель советской квазимперии не повлекла за собой, как это когда-то, помнится, бывало, создания значительных литературных произведений, роскошно оплакивающих судьбу новой Атлантиды. Чего нет — того нет. Рискну предположить, что таковых вещей и не появится. Не тот предмет. Не та империя. Неубедительны попытки Александра Зиновьева и Эдуарда Лимонова доказать, что «у нас была великая эпоха». Настоящее величие таким не бывает.

Крушение советской цивилизации стало великим в литературной жизни праздником и долго еще переживалось как праздник, который всегда с тобой. Праздник — это значит: делай что хочешь. Пиши что хочешь, печатай что хочешь, читай что хочешь. Нет цензора. Начальство ушло. В итоге жизнь и усложнилась неимоверно, и упростилась в чем-то очень явно.

Все желающие нахлебались свободы досыта, иные даже до рвоты. И если поначалу она, свобода, все-таки приходила к нам опять же с литературой («возвращенной»), то постепенно острая нужда в литературе отпала, поскольку возникла возможность не читать по ночам нелегалыщину, а жить.

Причем жить даже не по литературным рецептам, но лишь на свой страх и риск, без указки и подсказки...

Так литература отчасти завершила ту миссию, которая на нее возлагалась. Поняла ли она сама, поняли ли сочинители, что случилось? И да, и нет. Когда на протяжении всех 90-х годов мы неоднократно слышали от разных сочинителей, что литературе не пристало заниматься общественными делами, этот тезис явно свидетельствовал о начавшемся процессе переоценки литературной миссии. [...]

С литературы решительно снимали общественные нагрузки, поскольку (как нам объясняли) проблемы социума теперь можно было обсуждать и решать в других местах. И это действительно так. Хотя о чем-то, наверное, говорит и тот факт, что почти ни одной принципиальной проблемы за десять лет обществу так решить и не удалось.

Каждый взял свободы, сколько смог. Каждый сам по себе получил возможность стать автономией с полным суверенитетом, с собственной конституцией, армией и полицией. С собственной культурой и литературой. Общественных свобод свалилось на нас столько, что голова пошла кругом.

Но тут же оказалось, что политическая свобода — отнюдь не все, о чем мы мечтали или могли мечтать. Для одних, как выяснилось, свобода ассоциировалась с лондонским Гайд-парком, а для других, напротив, — с публичным домом в амстердамском квартале красных фонарей. А третьим вообще хотелось глумиться, глумиться и глумиться (и не только над всем советским, но и вообще *над всем*, над всем великим).

Отсюда — декадентский привкус, столь ощутимый в современной словесности: смакование всевозможных излишеств и наслаждений, преступание всех и всяческих границ, погружение в весьма сомнительные бездны. Пребывая в эйфории, немногочисленные, но весьма активные сочинители провозгласили, что литература русская до сей поры занималась совсем не тем. Слишком де была озабочена. Слишком серьезна. Этого не нужно. А нужно — только играть. Нужно — наслаждаться посредством литературы всем тем, что дарит наслаждение. Литература подчас воспринималась уже не столько как средство сублимации, сколько как способ мастурбации (простите за физиологию).

В русской прозе 90-х были реанимированы и реабилитированы самые замысловатые прихоти и пороки. Почтенные европейские господа де Сад и Захер-Мазох пришли в русскую словесность как хозяева. Приятные, вежливые и ласковые в жизни, сочинители впадали в форменное неистовство, стоило им только взяться за перо. [...] Начался великий аморальный агон. Умелые садовники принялись взращивать русские цветы зла, такие, коих якобы еще не водилось в нашей литературе. (На самом-то деле приходило в русскую словесность зло и покруче того выморочного, убогоногого злишка, коим соблазняют нас новейшие мнимые первопроходцы.)

Одним из наиболее изысканных способов духовного глумления стала деконструкция русской традиции высокой словесности. Религиозность и

идейность как специфические качества этой традиции стали популярным предметом циничных насмешек и двусмысленных игр. Сама художественная ткань классической традиции в ее личностном преломлении снова и снова препарировалась в намерении показать, что она, эта ткань, может существовать и без тех великих идей, с которыми она срасталась в неразрывное целое у Толстого и Тургенева, Чехова и Достоевского. Самозародилась целая колония литераторов, сделавших себе на этом имя. [...]

Параллельно иные критики утешали возбужденных и возмущенных читателей тем, что литература все равно уже потеряла свое великое значение. Пускай, дескать, балуются, разные там литературные мазурики; кому от этого хуже? И как-то очень органично в панораме литературного процесса такое скромное назначение срослось с детско-подростковыми вкусами, с влечением к страшилкам и обнаженке, к фекальному юмору и крутому порно унисекс. Бурный процесс нездоровой инфантилизации литературы — это тоже черта текущего момента. Это — специфическая, маргинальная словесность: для правящей бал на авансцене литпроцесса околотитулярной тусовки, для влиятельных «прогрессивных» критиков-либералов для эксцентричных членов премиальных жюри, для молодых и молодящихся модников, живущих теми рецептами, которые вычитали они в последнем номере глянцевого журнала.

По сути, этот малосущественный артистически-тусовочный вектор литературного движения вполне детерминирован условиями массового демократического потребительского общества, его плюралистической атмосферой, позволяющей расти, цвести и пахнуть всякому злаку и тернию. [...]

Другая крайность — опыты чуть ли не полного отказа от своей свободы, стремление к сугубой ангажированности. Так рождается идеологизированная, партийная литература наших дней. Литература «Нашего современника», «Молодой гвардии»; литература острой тоски по несвободе, по оплаченному социальному заказу и партийному приказу. Забавно, однако, что и эта словесность возникала в 90-х как эхо свободы. Она была «оппозиционной» по отношению к власти, к «антинародному режиму». Безотносительно к мотивам такой оппозиционности это положение создавало у литератора и читателя-единомышленника ощущение некоего вызова. Он тоже переходил границы, ломал заборы и строил баррикады, тоже заявлял свою *свободу от*.

На целое десятилетие растянулся этот разнообразный праздник непослушания. В литературе самовоспроизводилась и эксплуатировалась карнавальная ситуация надевания и срывания масок, пестрых перевертышей, сплошной игры без всякого реального риска. (Ни Проханову, ни Белову, ни другим профессиональным патриотам в литературе так и не удалось всерьез пострадать, хотя они, может статься, о том только и мечтали. Пораниться на баррикаде возле Белого дома.)

За всеми этими коллизиями как-то терялось из виду, что в свободном обществе все подобные вызовы и эскапады — лишь крик в пустоту, лишь

реплика в многоголосом хоре, где изначальные претензии на право быть услышанным могут в мгновение ока лишиться основания, если не обеспечены по-настоящему значительным актуальным духовным и художественным творчеством.

В литературе, как и повсеместно, рухнула советская система привилегий. Должность в литературном истеблишменте в первую очередь перестала иметь вес. Как мыльные пузыри, лопнули все эти марковы и ивановы, и даже Бондарев с Айтматовым вполне вкусили горечь ненужности. А затем произошла переоценка литературного значения и тех литераторов, которые в подцензурных условиях выглядели вполне достойно. Оказалось, что реальный масштаб многих из них в критике несколько завышен. Залыгин и Бакланов, Белов и Распутин, Ким, Гранин и Трифонов... Эти авторы потихоньку откочевывают в историю литературы, но теряют актуальную значимость для современного читателя. Впрочем, и иные заграничные знаменитости подверглись подобной уценке. Миф о некоторых из них оказался интереснее и ярче, чем их литературные создания. Проза Б. Кенжеева, Ю. Милославского, Б. Хазанова, А. Цветкова оказалась «культурной», но недобоваримой...

Наконец, исторический перелом просто заставил замолчать (или примолкнуть) некоторых литераторов. Или обернулся явным творческим регрессом [...] В дебри маргиналий и примечаний скрылся Андрей Битов. Не молчит Владимир Войнович — но и не нашел, чем ответить на вызов новой эпохи, не предложил сатирического ей эквивалента, конгениального «Чонкину». Тихо слиялся с авансцены Руслан Киреев. В явном упадке Василий Аксенов...

В 90-е годы русская литература XX века была выстроена заново. [...]

В целом литературный процесс оказался исключительно разнообразным. Куча авторов. Целый пучок направлений, течений, авторских позиций. Много шума, много событий. Жаль лишь, что иные из этих событий как будто не имеют продолжения. Что многие авторы остались в памяти авторами одной-двух интересных вещей. П. Алешковский, Габышев, Головин, Ермаков, Зуев, Иванченко, Исаев, Кабаков, Каледин, Королев, Палей, М. Харитонов, Хургин, Шишкин...

Но было же в литературе 90-х и что-то по-настоящему важное? Было. Хотя не в таком уж изрядном количестве. Точней сказать, количество зависит от избранного масштаба. Скажем, не опоздавший с обзором прозы десятилетия А. Немзер (в первом номере «Нового мира» за 2000 год) избрал гуттаперчевый масштаб, отчего насчитал несметное количество достижений, список которых своим появлением обязан лишь прихотливому вкусу критика. Есть, вероятно, и читатели, которые этому вкусу доверяют. Не знаю, завидовать ли им.

Пойдем иначе. И масштаб, и критерии для понимания современной словесности задает русская культурная традиция (как органическая часть великой христианско-гуманистической традиции средиземноморско-атлантического Запада). Есть великая русская проза: Пушкин, Лермонтов,

Гоголь, Тургенев, Лесков, Толстой, Достоевский, Чехов. Есть великая проза первой половины и середины XX века: Андрей Белый, Горький, Розанов, Бунин, Платонов, Булгаков, Бабель, Зощенко, автор «Тихого Дона», Кржижановский. Есть, наконец, писатели, которых и мы застали (иных хотя бы в младенчестве), наши современники, которые определили лицо прозы позднесоветского (послесталинского) времени: Пастернак, Гроссман, Шаламов, Солженицын, Аксенов, Искандер, Битов, Абрамов, Владимов, Кормер, Ерофеев, Максимов, Войнович, Горенштейн, Довлатов, Саша Соколов (добавьте к этому еще два-три имени по вашему усмотрению — едва ли выйдет больше; и это притом, что есть еще богатый второй план.)

Вот на этом фоне и стоило бы взглянуть на прозу 90-х.

Что в ней останется? Останется великое. Или то, что хоть по каким-то меркам приближается к величию классической традиции. Уровнем постижения человека, эпохи, России.

(«А как же новизна литературных приемов?» — спросит читатель, испорченный модернистской филфаковской выучкой. А так, отвечаю, что значительное содержание своей новизной определяет самобытность средств его выражения. И никак не иначе.)

И тогда. И тогда на первый план выйдут вещи немногие. Рискну сначала предложить самый краткий отбор, акцентируя внимание прежде всего на именах авторов, а уж потом на произведениях.

Анатолий Азольский: «Окурки» и другая его зрелая проза.

Виктор Астафьев: «Прокляты и убиты», «Веселый солдат».

Дмитрий Галковский: «Бесконечный тупик».

Юрий Малецкий: «Любью».

Евгений Федоров: «Бунт».

Это — на мой взгляд, самое несомненное. Вещи редкого качества. Вещи надолго.

Пожалуй, все-таки нельзя равнять и эти произведения с русской классикой первого ряда. Духовидение и человекознание русских гениев — Гоголя, Достоевского, Толстого — остается непревзойденным. Но сопоставлять наших современников с другими писателями «из школьной программы» можно. И не только можно, но и интересно. Может быть, и до этого когда-нибудь дело дойдет. А пока ограничусь попыткой дать сводную *формулу смысла*, «духа» лучшей прозы каждого из них.

Азольский. Новые сведения о качестве человека советской эпохи. Писатель ворошит черные недра советчины, воспринятой как мир абсурда, царство смерти. Бог молчит. В разгуле демонических стихий человек хочет выжить и хочет сохранить в себе человеческое. Но как трудно соединить одно с другим! Зло рождает зло, и задача физического выживания слишком часто подменяет задачу спасения в вечности.

Астафьев. Война как образ торжествующего мирового зла. Мрачная бездна безбожной, отрекшейся от Христа эпохи. Туман и мрак обезбоженной души. Достоевские трихины. И к этому — израненное, обливающееся жи-

вой кровью сердце, страдающее за всех и за вся; пафос сострадания и обличения. И исшед вон, плакася горько.

Галковский. Человек-примечание. Сначала казалось, что примечание это — к отсутствующему тексту. Потом текст появился. Но суть осталась прежней. Его книга — исповедь обиженной и огорченной души. Правда тупика. Конец рода. Конец народа. Конец страны. Конец культуры.

Малецкий. Исповедь души богатой и пестрой, самолюбивой и сокрушенной. Бездна эгоизма. Ад — это другой. И вместе — опыт актуально вызревающего покаяния. Сегодняшняя встреча с Богом.

Федоров. Рай в аду (лагерном), роман-симпозиум, ориентированный на полет духа и поиск истины вместе с героями и читателем. Личностный смысл обретенной истины. Зарождение в недрах враждебного бытия человеческого начала и воспитание самосознающей, ответственной личности, рождающей истину «сквозь себя».

Конечно, при некотором смещении системы координат в лист почета можно было бы включить и других авторов.

Александр Солженицын, Фазиль Искандер интересны всегда. Лишь на фоне созданного ими прежде их проза 90-х выглядит более локально. Но, безусловно, она относится к лучшему, что написано в это десятилетие по-русски.

Игорь Ефимов: «Не мир, но меч» («Пелагий Британец»). Эта уникальная попытка художественно воссоздать раннехристианскую ойкумену и на равных войти в контекст христианских религиозных споров, встав в них на сторону Пелагия, дала противоречивые результаты. С автором можно и нужно спорить. И все-таки перед нами один из самых умных, самых одухотворенных романов десятилетия. Нечто подобное в близком будущем обещает разве лишь Ион Друцэ (судя по опубликованным в «Континенте» замечательным фрагментам его повествования об апостоле Павле).

Георгий Владимов. Его последний, крепкий и красивый роман «Генерал и его армия» венчает тридцатилетнюю традицию гуманистической (скажем так) военной прозы. По трезвом размышлении надлежит сказать, что он все-таки слишком плотно укладывается в русло этой традиции, основы которой заложены в русской литературе еще Гроссманом, Быковым, Баклановым, Окуджавой и иже с ними, а на Западе имеют, кажется, самое близкое подобие в сочинениях Хемингуэя и Ремарка.

Юрий Давыдов: «Бестселлер» и другая проза 90-х. Новый Давыдов, свободно плетущий нити повествования, но по-прежнему упорно и не банально размышляющий об уроках истории, об опыте русской интеллигенции конца XIX — начала XX века.

Борис Екимов: рассказы и повести. Удивительно яркий и плотный, свободный от идеологической предвзятости образ современности, образ сельской южнорусской глубинки. Фиксация тупика. И притом — сочувствие к человеку, постоянный поиск выхода из этого тупика, поиск героя, который мог бы дать надежду. Не могу не сказать, что рассказ Екимова «Фетисыч» обладает хрестоматийными достоинствами.

Людмила Петрушевская: «Время ночь». Вершина творческих свершений писательницы. Душевный хаос и бытовой раздрой в квадрате и в кубе. Экзистенциальное содержание духовного опыта героев и автора поглощается у Петрушевской могучим приливом привычной, перманентной истерики.

Владимир Маканин: «Лаз», «Андеграунд» и другая его проза 90-х. Писатель работает продуктивно, но уж очень неровен, бросается то в одну, то в другую сторону (не пытаюсь ли — пусть бессознательно — ответить на модный спрос?). В его сочинениях много современной нервности, но их духовная глубина — относительна.

Кто еще? Михаил Кураев (если оставаться строго в пределах прозы 90-х; ранние его вещи лучше созданных в последние десять лет), Андрей Дмитриев (с безупречным «Поворотом реки» и спорной, малоудачной «Открытой книгой»), Анатолий Найман («Б. Б. и др.»), Виктор Пелевин («Жизнь насекомых», «Generation “П”»), Нина Горланова, Светлана Василенко, Юрий Буйда, Алексей Варламов, Владимир Шаров, Олег Павлов, Александр Бородыня, Анатолий Курчаткин, Сергей Бабаян, Григорий Петров...

Благодаря этой прозе десятилетие не было пустым для души. По разному пытались насытить и разным взволновать другие авторы. Но это им удалось меньше. Диапазон их истин оказался скромнее, беднее.

Произведенный здесь отбор заставляет предполагать, что лучшие литераторы 90-х все-таки, кажется, еще слишком ушиблены своим советским опытом. Преимущественно к нему они апеллируют, о нем судят и рядят. Наверное, это неизбежность. Никуда от этого стажа и опыта не деться. Но скоро это должно перемениться. Ведь есть и другие горизонты. Есть иная полнота бытия.

Уже сейчас, в 1999 — 2000 годах в текущей прозе явно преобладает современная тема. Так и должно быть. (Хотя современность пока плохо поддается глубокому постижению, не дает писателям повода для истинно оригинальной и содержательной мысли. Или они его не берут?)

На пороге нового века и нового тысячелетия мы не только подводим итоги. Мы вправе обратиться к литературе с заказом: дай нам великого знания, глубокого опыта.

А кто будет этот заказ выполнять? Есть ли надежда на новые *события* в литературе?

Я не сомневаюсь в том, что есть. Отнюдь не исчерпан еще ресурс писателей старшего поколения. Хочется ожидать чего-то и от тех, уже не слишком молодых прозаиков, чья творческая самореализация отчасти уже принесла яркие плоды, а отчасти пока еще не дала бесспорно значительных в назначенном нами масштабе результатов. Эти ожидания можно и персонифицировать: Малецкий, Дмитриев, П. Алешковский, Павлов, Уткин, Пелевин...

Здесь я обрываю список, потому что он в принципе не может быть исчерпан, и остаюсь с сестрой-надеждой. Той, что умирает последней.

3. Зона постмодерна

1. ЕВГЕНИЙ ЕРМОЛИН

Между кладбищем и свалкой

Постмодернизм как паразитическая версия постмодерна

Много острых перьев затупилось в прениях об отечественном постмодернизме. А все не верится в него — хоть убей. Отложишь в сторону какой-нибудь новый постмодернистский литературный опус, выйдешь на воздух прогуляться — и уже мнится, что весь этот хитроумный постмодернизм — только пестрая закладка между страницами старой, давно знакомой и любимой книжки.

Да и владеет ли постмодернизм собственной, незаемной вещественностью? Или существует отражением отражений, как брошенная хозяином или вышедшая из повиновения тень? Будто новое продолжение старинных гофмановских фантазий, он того и гляди исчезнет. Поблазило, померещилось, мелькнуло — и пропало. Поминай, как звали. [...]

1

Чтобы появилась тень, нужен источник света. И нужен объект (или субъект), бросающий эту тень. Может ли таковым считаться модернизм, историческим преемником и наследником которого является постмодернизм, если верить его автоаттестации?

Начать с того, что есть постмодернизм — и есть постмодерн. В текущих разговорах эти понятия существуют рядом, то и дело подменяя друг друга. Путаница тут не нужна, и лучше сразу отделить одно от другого. В конце концов, это не первый случай, когда слова звучат похоже, а значат не одно и то же.

На мой взгляд, есть прямой резон термином *постмодерн* обозначать ту особую культурную эпоху, которая наступает после модерна, — эпоху, которую отличает культурная ситуация, не входящая в культурную номенклатуру Нового времени. А термином *постмодернизм* — локальный и специфический культурно-художественный вектор в пределах этой новейшей глобальной ситуации.

Объяснимся.

Новое время пришло к самоотрицанию. Об этом много уже написано, но в нашем контексте нелишне все же кое-что и напомнить.

Начнем с того, что главный замысел Нового времени, как это согласно все сегодня формулируют, заключался в самоутверждении человека. Началось-то, правда, все, насколько помнится, с богоподобия, открывавшего человеку необозримые творческие горизонты. Но постепенно вера в абсолютное бытие, в трансцендентный Источник человеческого существования скудела, и логика историко-культурной эволюции привела в конце концов от сомнений к убежденности: Бога нет, «Бог умер». Одни от такого открытия заплакали, другие — рассмеялись. Но как бы то ни было, в результате ушло то, что до сих пор организовывало духовный опыт и житейскую практику, и мир, иерархически организованный посредством веры в Бога, на глазах стал распадаться, расплываться. Наиболее отважные человеческие особи уже начали играть им, как мячиком, — между побудкой и чаепитием.

Однако тоска по осмысленности заставляла-таки снова и снова его собирать, сращивать расщепившиеся части, сшивать лоскутки. Но уже вручную. Стальной иглой. Путем абсолютизации человека. Так веру в Бога заместила истовая вера в человека. Она звучала гордо и претендовала на организацию человеческого существования. И Новое время длилось, пока была эта вера в человека, в его творческие силы и возможности, в его разум и интеллект, в его благородство, достоинство и способность к возвышенной чувствительности.

Однако человек — не только главная задача модерна, но и его главная проблема. Эпоха, сделавшая ставку на человека, хотела не просто верить, но и убедиться в том, что вера истинна. И когда главный вопрос о взаимоотношениях человека и Бога начал сходить на нет, на первый план вышли, естественно, новые и по-новому принципиально важные вопросы о самодостаточных взаимоотношениях человека с природой, с другими людьми и обществом в целом. Это время бесконечных экспериментов: что есть человек? на что он годе? на что способен? что в его силах? как соотносятся безмерность человека с безмерностью окружающего мира? может ли страстная сущность человека находиться в гармонии с внеположным ей долгом? есть ли пределы у разума? каковы prerогативы воли?..

В разные культурные периоды ответы, как мы знаем, давались разные. Но подход к проблемам был единым: человек (индивидуальность, личность) помещался в центр мироздания и становился точкой отсчета во всех последующих спекуляциях.

Между тем одновременно с самоутверждением человека происходило и его саморазвенчание. Постепенно все яснее обнаруживалось, что модерн в самом себе содержит противоречие, оказавшееся неразрешимым и в конце концов подорвавшее его изнутри. История модерна может быть прочитана как история постепенного, растянувшегося на века, но неуклонного разочарования в гуманистическом идеале самодостаточной, абсолютной человечности. Попытка взять человека за основу мироздания оказалась не слишком

удачной. Приходилось считаться с очевидностью. Во-первых, не все оказалось в человеческих силах. Человек может до поры до времени поддерживать жизнь или прерывать ее, но не может ее вернуть и продлить в вечность, победить болезни, одиночество и смерть. А во-вторых, хотя человек и способен на всё, но явным образом не только на все хорошее, но и на все дурное.

Человек как таковой в своем самодовлении оказался не способен к устойчивому самоосуществлению и самоутверждению в качестве абсолютной величины.

XIX век сделал попытку превратить в ось бытия романтического героя, ведающего истину: художника, полководца, ученого... Но к концу столетия оказалось, что гениев слишком много и разобраться с теми истинами, которые продуцирует каждый из них, нет решительно никакой возможности. Общая иерархия бытия распалась на частные, а отсутствие устойчивых критериев истинности и гениальности позволяло считать свою субъективную правду и веру мерилom вещей, и в результате к XX веку истина обесценилась. Она оказалась значимой и авторитетной лишь для ее обладателя и продюсента — для прочих же являлась только мнением. Это была истина *звезда у меня в сапоге*. Истина доступна каждой кухарке, — так объявили социалисты. Но у каждой кухарки сплошь и рядом оказывалась собственная истина — беда, что случайная и банальная.

Мир и человек потеряли твердую цену, не говоря уже о подлинности, незаменимости и бесценной значимости, которые гарантировал некогда Бог. И если раньше про это знал один Вольтер, то в XX веке стало известно всякому сапожнику. Человек лишился высшего критерия, сакрального центра бытия, служившего точкой отсчета для всего, что есть в мире.

Истина есть Бог и Бог есть истина, а если Бога нет, то что же такое истина?

Истина есть человек — извещает модерн — и человек есть истина. Но если человек уносит свою истину в могилу, а пока жив — бывает злым и опасным хищником, то что же делать и как с этим знанием существовать?

Разочарование в человеке стало чуть ли не общим вектором культурных процессов. Реальный, наличный человек был низринут с пьедестала, красноречиво разоблачен законодателями интеллектуальной моды. Заново проблематичным оказался мир, в центре которого такой человек себя утверждал. В этой реальности никакой гармонии быть не могло. Истина ушла из мира, он потерял ценность — и не только ценность, но даже и достоверность, стал зыбким маревом, местом грез, знамений и предчувствий.

О духовном неблагополучии этой ситуации свидетельствует весь опыт искусства рубежа XIX—XX веков.

Художник всегда исходил из убеждения, что где-то есть некоторая бытийная истина — либо в посюстороннем, земном, мире, либо вне его. В традиционном христианском понимании подлинно быть — означало быть с Богом и благодаря Богу. Искусство как способ быть и существовало как орган выживания этого бытия художника с Богом. Причем орган, специально для этого и предназначенный: природа искусства в раскрытии человека в его

отношении к Богу и к миру; искусство — способ выявления божественного Логоса в триединстве истины, добра и красоты. Неизменно и ежемоментно актуальным является в искусстве именно вечное — именно оно промеряет и испытывает реальность дольнего мира.

Обезбоженная же человечность Нового времени оказалась неспособна к тому, чтобы обеспечить надежность бытия и гарантировать достоверность человеческого знания. Едва ли не все истины стали выглядеть сомнительными и недостоверными, едва ли не все идеалы обесценились, едва ли не все инструменты познания были отброшены за неадекватность. И в конце концов стало казаться, что у художника вообще ничего не осталось в запасе, что реальность ускользнула от него и вовсе исчезла.

Согласно такой логике, традиционный реализм, отражающий жизнь, анализирующий ее, стал казаться наивным и грубым. Его познавательные ресурсы оценивались теперь крайне низко: ведь искусство и вообще было готово отказаться от познания жизни ввиду отсутствия надежных критериев подлинности. Какое уж тут познание, если невозможно определить, где в мире и в человеке настоящее, а где — подделка и где грань, отделяющая одно от другого.

Но если так, то чем же тогда заняться художнику?

И вот в пределах модерна была предпринята последняя, крайне радикальная попытка найти место человеку в ненадежном, недостоверном, очень недоброкачественном мире. Формируется парадоксальное, пограничное культурное явление: модернизм.

С одной стороны, в своем самоутверждении человек здесь действительно достигает полной и окончательной степени самодостаточности. И это действительно весьма оригинальный культурный выбор. Утрата культурной обеспеченности стала предпосылкой и оправданием самой радикальной практики — конструирования новой жизни, не считающегося ни с какими обычаями и традициями, обыденными нормами и стабильными ценностями. Конструктор-модернист является сочинителем новой жизни и новой истины — своего рода художником, на каком бы поприсе он ни реализовал свои таланты. От подражания жизни, от учета ее собственных глубинных интересов происходит переход к созданию ее заново — будто на пустом месте, с чистого листа.

Так на культурной сцене первой половины XX века появляется и начинает господствовать человекобожеский и богоборческий модернизм, адепты и практики которого уверены, что из остаточного шлама и мусора обесценившейся допотопной реальности можно и нужно сотворить иную, рукотворную гармонию, создать небывалую и покуда отсутствующую истину. Один из ранних вариантов такого модернизма — теоретический проект русского богостроительства, творцы которого вербализовали, договорили то, чем душевно вдохновлялась маргинальная революционная кружковщина.

Справедливости ради нужно сказать, что была и религиозная версия модернизма: строительство тотальных религиозных утопий. Ярчайшим

выражением такого рода деятельности можно, пожалуй, считать русский религиозно-философский синтез рубежа XIX—XX веков, осуществленный Владимиром Соловьевым и его продолжателями. Этот идеальный проект предполагал всеобщее преобразование бытия и реализацию метаисторического замысла Богочеловечества. И, казалось, человечеству по силам эта грандиозная задача: ведь предполагаемое содействие Бога в ее решении вполне как будто бы гарантировало, что именно творческий подвиг человека может привести в конце концов к искомой цели.

Любопытно посмотреть, однако, как в обеих этих версиях модернизма изживало себя Новое время и как самые грандиозные амбиции личности влекли за собой ее упразднение в качестве культурной единицы.

Религиозный модернизм сам по себе, одним фактом своего существования уже являл антигезу ведущей тенденции Нового времени, по-лапласовски упразднившей Бога «за ненужностью». Бог возвращался, и оказывалось, что Он, в общем-то, никуда и не уходил... Но что показательно: в позднем опыте Соловьева о творческих перспективах человечества и человека говорить стало почти уже невозможно. Прогресс к Богочеловечеству сменился на апокалиптику.

В искусстве же начали с сочинения нового языка. Старые языки оказались никуда не годными. Бог-Логос больше уже не гарантировал полноценный смысл слова; время таких гарантий, показалось, кончилось. Модернистам представилось, что язык омертвел, что от него остались только мертвая плоть и дурной запах. Если он куда и годится, так разве только для выражения каких-нибудь шаблонных значений. Перестал удовлетворять и образ, основанный на жизнеподобии, даже на зрительных впечатлениях импрессионистического типа. И вот учреждаются словесно-звуковые и звуко-красочные синтезы, сочиняется новая, «сущностная», визуальность. Модернист, как некий демиург и спаситель, творит и «воскрешает» язык, добиваясь небывалой его годности к выражению бытийной сути — то ли существующей, то ли еще только назначенной к существованию...

А продолжили уже в жизни — сочинением такой новой реальности, которая вознамерилась претендовать на самое настоящее социально-историческое бытие. Весьма абстрактные и не посягавшие на вторжение в жизнь Утопии сменились агрессивными Инониями, масштабными политическими проектами, которые обзавелись и собственной исторической практикой. Модернизм поставил на поток создание новых объектов веры, новых истин, новой реальности, нового мира и нового человека. Новой религии, наконец.

И здесь он пришел к полному отрицанию основной сверхценности модерна — человека. Происходит отказ от масштаба конкретной личности, индивидуальности. Модернистская эпоха мыслит уже некими гиперличностями: народ, нация, класс — антицеркви с антипапами-вождями. Вождь — это завершающая модернистская метаморфоза романтического гения. Ему по традиции принадлежит истина. Но он уже представляет собой какую-то надчеловеческую, сверхчеловеческую и метафизическую силу. Вождь чис-

лится воплощением исторической закономерности, инкарнацией мойры. Реальный человек, конкретное пространство и историческое время становятся материалом нового модернистского искусства, социохудожественной индустрии, использующей рядовых художников на инженерных должностях.

3

Эпоха постмодерна — это такая ситуация в культуре, когда кризис модерна стал очевиден, когда Новое время исчерпало свои духовные и творческие потенции.

Обнажилось дно. Стало ясно, что человек не самодостаточен. Король гол, и это — предпосылка, которая и определила направление новых культурных процессов. Конечно, эпигоны модерна еще долго не переводились — и не переведутся. Но разрыв совершился, и в своем актуальном смысле и значении Новое время от нас уже отрезано.

Новая культурная логика, новое человеческое самоощущение имеют, в общем-то, кое-какую родословную. Оппозиция модерну тлея в его просторных недрах, нередко выплескиваясь на поверхность и архаическими бунтами толпы против самовольства отдельной личности, и в опыте именно отдельных личностей, получивших от эпохи законное право заявлять о себе и использовавших его для того, чтобы противустать ведущим культурным идеям и силам своего времени.

Самая, наверное, полная духовная антитеза модерну была предложена еще в XIX веке Федором Достоевским. Знаменитый призыв: «Смирись, гордый человек!» опирается у него на прочный художественно-философский фундамент. Человек у Достоевского раскрывает себя во всю свою ширь — так, как ни у кого из его нововременных предшественников. И именно в процессе такого самораскрытия он натывается на бытийные ограничения, выходит на конечные координаты своего земного бытия, на ту грань, за которой либо вечность — либо баня с пауками. Человек совершенно суверенен и свободен в выборе, но несвободен в том, что выбирать-то ему приходится что-нибудь одно и что жизнь его в конечном счете, сколь бы длинна и разнообразна она ни была, истончается до этой острой грани выбора.

Конец Нового времени — это историческая данность, отмеченная как общеизвестными знаменательными вехами, так и становлением нового чувства истории. Если в XIX веке история была безосновательно абсолютизирована как процесс прогрессивного развития, то век XX-й отменил этот абсолютизм линейной истории и упразднил веру в прогресс и научность. Будущее оказалось потеряно, история как бы прервалась. Началось броуново движение, брожение, поиск человеческого места за пределами и в пределах основных идей и проектов Нового времени. Открылся диалог с модерном как с некоей культурной целостностью, границу которой мы перешли и с которой вступаем в отношения отчасти партнерские, а отчасти враждебные. Возобновился и диалог человека с вечностью (он, конечно, никогда не пре-

крашался, но, было время, отошел как будто на второй план). Ситуация такого полилога и обусловленного им культурного плюрализма — это и есть «эпоха постмодерна»: самое новое, еще небывалое, неизвестное время. Культура эпохи как будто двинулась сразу во все стороны.

Эта культура чрезвычайно разнообразна. Есть консервативный путь: возвращение к старым, испытанным истинам, качество которых, однако, весьма различно. Реакционный путь: дистилляция одной из старых истин вне традиционного контекста. Эсхатология: предчувствие, предощущение конца и, может быть, явления Истины. Декаданс: абсолютизация личной истины текущего момента, настроения или впечатления...

И если бы только эти пути! Много в культуре спелось и смешалось, что дает впечатление хаоса и бестолковости, царящих в мире Запада в XX веке, но, в сущности, отражает реальный процесс поисков духовного обетования, спасения из тупиков Нововременья.

Когда линейная последовательность культурной эволюции сменилась на разновекторное движение, одним из локальных путей культуры и стал постмодернизм.

Что-то такое в намеках брезжило уже в начале века — на башне Вячеслава Иванова, в эссеистике Ортеги-и-Гассета... Но наиболее отчетливо эта тенденция заявила о себе именно в последнее время: пошла в тираж, начала распоряжаться в культуре. И у нас — по нашей склонности особенно чутко внимать всему новому, когда оно огласилось достаточно внятно, — постмодернизм был воспринят уже и вообще как последнее, высшее слово современной культуры. Хотя, с другой стороны, никак, конечно, нельзя отрицать, что он является действительно важным знаком духовной ситуации второй половины XX века. [...]

4

Специфическая примета постмодернизма — умение жить без истины. Качество вполне оригинальное. Есть, правда, предположение, что модернизм и постмодернизм — родные братья, а различия между ними — чисто косметические. Но так ли это?

В течение столетия новые модернистские религии и инициированные ими сверхличности сошли с исторической сцены. Однако если отвлечься от судеб модернистского тоталитаризма и их провиденциального смысла, то придется признать, что модернизм был убежден в своих истинах и верил в обеспеченность своих, подчас довольно кровожадных проектов. [...]

Постмодернизм не знает никакой истины. Он ничего не берет на веру, потому что потерял веру напрочь. В этом месте здесь дыра. Модернистская убежденность в относительности и изжитости культурно-исторических ценностей, идеалов и концептов распространилась теперь и на ту метаисторическую область, в которой строили истину модернисты. Ни Бог, ни черт, ни человек, ни нация, ни народ, ни светлое будущее не вызывают у постмодернистов доверия. Нет никаких оснований верить во что бы то ни было.

Это мирозерцание скептическое: равнодушный, холодный, сухой и самодовольный агностицизм. Скепсис продуцирует релятивистскую безучастность к миру. В мутной воде нейтрализма без остатка растворяются твердые вещества принципов, убеждений, веры. Беспристрастному наблюдателю открывается здесь очаг поразительной, еще, быть может, небывалой духовной пустоты. Но в постмодернистской когорте об этом еще никто не горевал. Орган веры атрофировался, и место это не болит. Оказывается, можно прожить и без веры. Не нужно ее искать, и без нее хорошо устраиваются в жизни. За это даже платят гонорары.

В энергичном утверждении этого житейского кредо особенно преуспел эссеист Вячеслав Курицын, самый последовательный идеолог отечественного постмодернизма. С завидным постоянством он декларирует и демонстрирует обретенный способ духовной жизни, являясь миру существом почти что райским — по степени свободы от чувства греха и вины, от необходимости и долга.

Как уже было сказано, постмодерн — это ситуация, когда человек встретился с чем-то надчеловеческим, столкнулся с тем, что не он сегодня в мире главный, не от него ведется отсчет времени и пространства. От того, как конкретизируется абсолют и как самоопределяется относительно его человек, зависит вектор того или иного пути в культуре века.

Постмодернисты — абсолютизируют игру, которая приобретает у них самоценный характер. Кто, однако, здесь играет, кому это доверено ныне? У индусов, помнится, играл брахман, у Шиллера, да еще и у Хейзинги — человек... У постмодернистов, судя по всему, игра играет сама по себе и сама для себя, как ни абсурдно это звучит.

Казалось бы, постмодернистский автор — полный хозяин в своем сочинении. Однако сочиняемое незаметно подчиняет и даже начинает пересочинять номинального сочинителя.

Предположим, что человек больше не ищет истину, не претендует на тайноведение. Он — игрок, манипулятор. И его искусство — игра, наподобие подкидного дурака. Она подчинена неким вполне условным правилам, которые не имеют никакого отношения к подлинной бытийности. В процессе такой игры автор без явной цели (игра во имя игры) конструирует свой мир, а использует он главным образом средства рассудка, то есть логику, в которой «личного остатка» почти не осталось. Все съедено технологическими схемами, арифметическими вычислениями. Рационалистический игровой прием господствует, лимитируя содержательность произведения ресурсами довольно ограниченными. Ведь даже полный произвол как игровое задание только прибавляет хаоса, но не увеличивает смысловой объем артефакта.

В принципе обозрим и запас игрового материала.

Недавно Вячеслав Курицын известил публику, что он не читает тех сочинений, которые рецензирует. Да этого, по его мнению, и не нужно.

Пишут многие и помногу, за всем не уследишь, всего не перечитаешь. Легче усваивать и адаптировать искусство по «метатекстам»: рецензиям дру-

гих критиков, оглавлению журнальной книжки, телефонным разговорам со знакомыми... Проще всего отнестись к этому как к анекдоту: *не читал, но знаю*. Но Курицын достаточно гибок, чтобы не щеголять совсем пустым эпатажем. Интерпретация не текста, а контекста — важный концептуальный штрих. Она становится возможной, если ничего самобытно-уникального в мире больше не осталось.

Все уже было. Глубина и тайна жизни сошли на нет. Постмодернист умерщвляет все, с чем сталкивается. Это какой-то особый, новейший случай некрофилии, не описанный Эрихом Фроммом. Элементы культуры освобождаются от связи с единым, животворящим принципом бытия и становятся элементарными, условными смысловыми единичками — этикетками или фантиками, которыми легко манипулировать, меняя один значок на другой. Эрудиция или отсутствие таковой определяют багаж художника, понатащившего к себе домой плюшкинскую кучу дармового добра со свалок и кладбищ. Колода игральных карт, набор дорожных знаков, вавилонская библиотека — разница только в количестве, емкость же каждого знака исчерпаема и заведомо конечна. Если критик осведомлен об этой элементарной смысловой определенности каждого из знаков и о способах игры с ними, то ему действительно достаточно двух-трех наводящих сигналов, чтобы продолжить игру.

Критик Владимир Сальников по поводу переведенного на русский язык сочинения, *«насыщенного революционными (садистическими) любовными практиками»*, замечает, что мир его фантазий для русского «малодоступен» — *«и по причине иноприродности русского языка: почвенности и невысокой абстрактности его, недостаточной нейтральности по сравнению с современными французским и английским, давно уже превратившимися в средства коммуникации»*. Язык как Слово Божье, как средство выявления сокрытой истины обладает мистической способностью называть вещи своими именами, вставляя их в абсолютную систему координат. Но если считать, что эта система — только мнимость, то логично отнестись к «сакральному остатку» в языке как к предрассудку. В смысловой глубине слову отказано, смысл его вынесен на поверхность. Одномерное слово-ярлык иссыхает, как мертвый лист, упавший по осени с древа жизни.

«Другой» в постмодернизме — это фишка, марионетка. Персонаж игры детерминирован на уровне авторского рационалистического замысла. Он может быть вовсе лишенным свободы данником принципа, рабом заданного ему положения — либо имеет беспредельную свободу, непредсказуем и неуловим ввиду отсутствия малейшего контакта с реальным проблематизмом жизни. В любом случае ему не дано подлинной жизни души в сопряжении свободы и необходимости.

Все кубики постмодернистской мозаики равны, поскольку изъяты из качественной вселенной и стали только «средством коммуникации». В этой связи испытываешь некоторую признательность художникам-пост-

модернистам за их почти полное равнодушие к Богу. По крайней мере, они не делают читателя соучастником богохульств¹.

Роль и задача постмодернистского искусства предельно ограничивается — и в то же время сфера искусства расширяется до безграничности.

С одной стороны, настаивают на автономии искусства, даже на полной его независимости от реальности (реальностей, квазиреальностей...) Искусство освобождается от необходимости отражать и анализировать, учить и воспитывать, исправлять нравы и указывать на общественные язвы. Предостерегая от социальной терапии реалистического толка, один из литераторов толка постмодернистского, Анатолий Королев, утверждает, например, что *«современный текст не должен иметь никаких последствий для человека. Он не должен быть ни уликой, ни приговором против него»*. Вполне характерны и суждения Виктора Ерофеева: *«Роли пророка и учителя жизни исчерпаны <...> Я думаю, это цинизм — использовать литературу во внелитературных целях»*.

С другой стороны, вся жизнь рассматривается как пространство игровой манипуляции — и границы искусства и жизни тут начинают стираться. Раньше это, говорят, было свойственно художникам, которые брали на себя ношу истины, право обладать истиной или строить ее. Теперь, сбросив эту ношу, можно творчески жить налегке, жить играючи.

Игра по собственным правилам или вовсе без всяких правил — известный и испытанный суррогат рая, дающий субъективное впечатление полной свободы и счастья. Другое дело, что свобода и легкость бытия покупаются за счет искусственно, условно, понарошку снятого груза человеческих проблем и задач.

5

Постмодернизм нельзя считать случайностью, выдумкой или бредом. Это отклик на реальные духовные проблемы века.

Нас действительно нередко посещает сегодня острое чувство относительности культуры. Исторические катаклизмы, кажется, лишили ее той тяжелой основательности, прочности, надежности, какую находили в ней люди XIX века где-нибудь в викторианской Англии. Оказалось, что культура нетрудно потерять. Это что-то легкое, хрупкое, полувоздушное. Она уходит без возврата.

Постмодернизм и передает ощущение культуры, находящейся словно бы в подвешенном состоянии, без опоры или фундамента. Это дом на песке, мираж, принцесса Греза. Поэтому здесь все возможно, допустимы любые метаморфозы и ничего, и никого не жалко. Подчас литераторы разворачивают поистине апокалипсические картины. Так, уже упоминавшийся Анатолий Королев пишет: *«По телу культуры, по романному телу пошли глубокие трещины»*. Тут и *«недоверие к прогрессу, шок перед неисправимостью челове-*

¹ Впрочем, бывают и исключения. Таковы *исключительно* похабные сцены с участием Бога в романе Виктора Ерофеева «Страшный суд».

ской натуры, убедительные факты о явном ухудшении исторического человека: человек — божественная грязь и только». [...]

Но так ли уж страшна и беспрецедентна современная культурная ситуация, чтобы реанимировать архаические мифы о человеке и страшать честной народ, указывая на трупные пятна культуры? В принципе культура почти всегда пребывает в кризисе, поскольку почти никогда не может решить те задачи, которые задает ей человек. Разница, если она есть, — только количественная и... субъективно-психологическая. Иногда хочется предположить, что кризис зачем-то нужен: на кризис легко списать чью-то творческую и духовную немощь. Оказывается, можно уютно устроиться в щелях и трещинах кризиса, сжиться с ним, даже использовать его.

Довольно показательно, что постмодернизм имеет такой успех именно в постсоветской России, где на смену эпидемиям оспы и чумы пришла эпидемия духовной невменяемости.

Если культура — во-первых, условность, а во-вторых, при смерти, как будто «закончилась», исчерпалась и развивать ее некуда, то не остается ничего иного, кроме как панорамно развернуть старую, случившуюся культуру и работать с нею. Художник-постмодернист, готовый все на свете включить в свой релятивный контекст, претендует на широкую осведомленность. Этой своей прозорливостью и всеядностью постмодернизм внешне напоминает то состояние мира, которое мы назвали постмодерном. Но то, что в панораме нашей эпохи полно живой жизни и борьбы разных идей, идеалов и вер — далеко не изжитых и не изъеденных сомнениями и колебаниями, — в постмодернизме имеет характер имитации, муляжа.

Метод постмодернизма — эксплуатация культурного фонда, паразитирование на культурной памяти, на вере в то, что слова и реалии имеют несомненный смысл. Культурные факты извлекаются из исторического и метаисторического контекста, холостятся и используются в качестве сырья. За счет прошлого нередко питался уже модернизм, эксплуатировавший традиции ради и во имя своих сверхцелей. Сверхцели отмирают, метод — остается.

Исторический процесс подошел к какой-то критической точке, к важному (хотя, может стать, и промежуточному) итогу — и отсюда культура минувшего очень хорошо видима не в линейной динамике, а панорамно-статически, типологически. Мы можем выйти из исторического потока и взглянуть на него «извне», оглядеться широко и далеко окрест. Однако эта возможность опять-таки не отличается суперновизной, ее просто актуализировало ощущение тупика нововременной культуры и цивилизации. В общем-то всегда любой желающий мог взглянуть на культуру прошлого и настоящего с точки зрения вечности, пусть это и не обходилось без риска и соблазна.

В самой культуре, в искусстве есть преходящее, музейное — и есть непреходящее, печать вневременной истины. Первое вызывает любопытство, второе — связывает прошлое с настоящим и с будущим цепью живой духовной преемственности, общностью проблем и идеалов. Прошлое нельзя отрубить, нельзя его умертвить, выпотрошить, чтобы поставить чучелом на

полку. Достоевский современнее сегодня многих наших календарных современников.

Ключевой вопрос — есть ли в мире что-то настоящее? Есть ли онтологически подлинная почва для культуры, обеспечивающая ее полновесность? Постмодернистам, пожалуй, не удалось найти убедительных аргументов против существования — в принципе — истины. Не удалось им и расторгнуть союз истины и искусства. Искусство, хочется думать, по-прежнему значимо постольку, поскольку добывает смысл, сообщает и открывает какую-то да истину. Истину божественного бытия, истину о природе человека, о демонических силах и энергиях. Человек открывает в искусстве себя и расширяет горизонт своего бытия до пределов мироздания и, может быть, за его пределы.

Истина одна, но путей к ней столько, сколько людей на свете. Искусство расширяет наш опыт истины при участии художников-профессионалов по добыче истины. Ночевала ли истина в искусстве постмодернизма? Если это истина о состоянии мира, то — да. И об этом уже было здесь сказано. Если это истина о духовном опыте автора, то — да. И это тоже нетрудно увидеть.

Ощущение, что кровь, которая некогда текла в жилах культуры, охладела. Типичный постмодернист в своем творчестве — весьма хладнокровное существо, явно обделенное энергией преодоления. На фоне современных эсхатологических предчувствий, политических и религиозных страстей, охвативших человечество, он выглядит комично и жалко. Он не умеет давать достойный ответ на вызовы эпохи и вечности — и умеет только наложить пикантный макияж на старчески расслабленную душу. Практика наших постмодернистов, как правило, так относится к их заявкам и амбициям, как игра в домино вечером во дворике к «игре в бисер» в утопии Гессе. [...]

Не стоит отдавать постмодернистам на откуп всю эпоху постмодерна. Она неизмеримо богаче исканиями, открытиями и перспективами, чем это может показаться постмодернистским мудрецам. Если же отвлечься от претензий постмодернистов на ведущее место в культуре современности, можно приискать для них один культурный аналог, если угодно — нишу. Это провокативное, игровое и ироническое скоморошество, баюнство в манере Абрама Новопольцева, Куприянихи или, самое верное, Степана Писахова — литератора, который сочинил сам себя, от фамилии до внешности, возраста и творческой маски. Новые баюны-сказочники тоже желают жить в сказке, в условной, сказочной вечности, где инфантильно хочется остаться навсегда. Правда, выдумка у постмодернистов далеко не всегда увлекательна, веселья — мало. [...]

Можно предположить (и нередко предполагают), что читатель постмодернистской литературы вступает в игру с автором, договариваясь с ним об ее правилах. Автор сочиняет кроссворд, читатель его разгадывает, ловит, так сказать, кайф, подобный радости удачливого игрока. Самая смелая идея состоит в том, что смысл текста не задан автором; произведение — только повод для читательской интерпретации, а автор — лишь один из читателей своей книги. Идея, исходящая из предположения, что читатель не хочет ни о чем узнавать (да ему и не дано узнать ничего нового), он хочет только по-

вторять то, что ему и так известно, воспроизводить на основе каждого произведения самого себя... [...]

6

Когда-то нас учили, что надстройка соответствует своему базису, человек есть совокупность социальных отношений, а история — это борьба классов, в которой каждый из нас объективно занимает место по ту или другую сторону баррикады. Потом выяснилось, что на белом свете все обстоит несколько иначе. Мы учились понимать и ценить свободу.

Однако никуда не делся и детерминизм — как соблазнительная возможность упростить бытие, представив его механической конструкцией, задачей с готовым ответом. Новейший апологет подобного рассудочного извращения, Вячеслав Курицын, оповестил публику, что постмодернизм — это наша судьба: мы волей-неволей воспроизводим его в своих опыте и практике. Время диктует человеку логику его самореализации — и если скажет «солги» — солги, и если скажет «убей» — убей... Вдобавок в интерпретации Курицына постмодернизм выглядит как если не высшая, то уж точно последняя стадия культурного процесса. Дальше ехать некуда.

Было бы весьма грустно, если б это на самом деле было так. Хотя бы потому, что в том варианте эпохального синтеза, который лоббирует Курицын, нет, как показал опыт, места для человека, ищущего полноценного духовного самоосуществления. Ему здесь нечего делать. На языке литературы, поверившей Курицыну (а также, вероятно, Деррида, Лиотару, Бодрийару...), об этом сказано с полной определенностью. Как уже говорилось, в ней просто нет человеческого измерения, оставлены без внимания «существенные потребности человеческого сердца», выражаясь в старой доброй манере (по Гегелю). Нет повода для серьезного противоборства, для напряженного драматизма, сшибки противоречий, вообще нет острого, насущного проблематизма.

Но по трезвом размышлении трудно ощутить себя хоть в какой-то мере связанным детерминистской логикой. Можно считать, что культура — явление относительное, поскольку относится к чему-то высшему. А можно считать, что все вообще относительно (как, кажется, склонны предполагать иные постмодернисты). В любом случае нет никаких оснований превращать культурно-исторические явления в некий абсолют. Добровольно замыкать себя в сфере постмодернизма — просим покорно. Скажем иначе: постмодернизм — самая духовно убогая версия постмодерна. Если искать ему аналог в культуре Нового времени, так это то ли рококо, то ли декаданс...

Думая о перспективе, можно, конечно, представить себе эпоху махрового постмодернистского расцвета. Новейшие технологии создадут для человека возможность полного погружения в фиктивный мир, «виртуальную реальность», и он перестанет отличать реальное от мнимого, безмятежно затеряется в игровых мирах и забудет о себе. Мерещится иногда эдакое синтетическое безвремяе, с которым шутки плохи. Есть, однако, надежда, что человечество пройдет мимо этого соблазна. Да надолго его и не хватит. [...]

Сегодня нам рекомендовано ничего не ждать, а «жрать, что дадено»: новых де блюд история уже не подаст. Но, кажется, будущего у нас никому не отнять. Эпоха слишком напряжена и слишком драматично набухли ее вены. Этот эпилог к Новому времени едва ли долговечен. Будущее — непредвидимое и непредсказуемое — срежет, как ножом, моду и злобу текущего дня. Хотелось бы, конечно, чтобы не в пустых, утомительных играх завершился исторический цикл. Чтобы из Нового времени мы вынесли какой-то важный урок. Но сегодня мы знаем только одно: будущее предстоит.

В поисках аналогий на исторической спирали не раз уже выходили к позднеримским временам. Но есть тут принципиальная разница. Тогда мир жил предчувствием новой истины, И Истина явилась. С тех пор она уже есть. Предчувствия нашего времени могут быть чаением нового творчества, новой религиозной эпохи. Безопорное существование культуры не может длиться долго. Ей нужно получить основание в первозданной реальности, опереться на веру. Речь идет о духовном выздоровлении и обновлении человека и общества.

Постмодернизм, да и не он один, свидетельствует о исчерпанности Нового времени, об относительности его культуры. Мы чувствуем дистанцию по отношению к культуре, не справившейся с духовными задачами. Исторический и культурный выбор назрел. Конечно, ввиду некоторых литературных событий даже неловко как-то говорить об ответственности искусства и художника перед временем и Богом. Но, может быть, выбирать все-таки придется. И, может быть, выбор уже происходит. Во всяком случае в русском постмодернизме можно отыскать контрабандный товар истины.

С одной стороны, литература этого толка, потеряв сакральное измерение, лишилась и всего вообще откровенного, тайного, таинственного (имитации — не в счет). Все обнаружено и обнажено, все загадки разгаданы, все чудеса — это только фокусы писателя-артиста с обязательным последующим разоблачением. Эта литература поразительно нецеломудренна. Одно из главных занятий сочинителя здесь — поднятие всех и всяческих покрывал, задиране всех и всяческих юбок. Но характерно, что этому придается подчас еще и особое качество тотального вызова, когда из «зла» умудряются сделать религию, внедрить культ и аскезу кощунств, назначить героев и мучеников... Показательны вообще и попытки создания новой религии. Можно, наверное, искать здесь тоску по новому откровению, опыты нового богоискательства. Но Бог является человеку в судьбинные моменты его, человеческого существования не по заказу. [...]

Игра жизненных сил и творческих потенций — ее немало было в искусстве раньше — будет и после. Но как знать, не потребуются ли и иное, помимо забав. Не вернемся ли мы к преодолению тяжелого, косного вещества падшего мира творческим, духовным усилием. И вправе ли мы надеяться на пусть временные, но приобретенные не по дешевке, не в сэкондхэнде победы духа, триумфы свободы над необходимостью?

2. ЕВГЕНИЙ ЕРМОЛИН

Примадонны постмодерна, или Эстетика огородного контекста

Литературная критика в газете «Сегодня» и в «Независимой газете»

1

Середина 90-х. Хмурое утро неясного дня. Полюс холода упразднен. На время или навсегда в края оцепеневшего холода пришли тепло и свет. Лды сошли, снега растаяли. Обнажились грязь и копоть, смрад и бред миновавшей эпохи. Только день никак не разгуляется. Старое, кажется, кончилось — а новое так и не началось, несмотря на все уговоры. И вдруг из этой тошнотворной обыденности вы попадаете в совсем не будничный мир, в чудесную оранжерею с экзотическими растениями, диковинными цветами...

Таковы страницы культуры и искусства в газетах российской столицы. Здесь наиболее примечательны «Сегодня» и «Независимая газета». В них ярче и последовательней, чем в других изданиях, заявила о себе новейшая генерация критиков, пишущих о современной литературе. Автору этих строк эти критики — почти ровесники. И потому, наверное, я не могу не прислушиваться к их голосам, не могу не сверять их с моим собственным. От сочувствия к недоумению, от недоумения к досаде — а теперь вот набрался духу вынести на суд публики наши разногласия. [...]

Дело это не личной симпатии или антипатии. Критика «Сегодня» и «НГ» — некий знак, симптом. Здесь дают о себе знать широко распространенные, но не всегда уловимые духовные веяния современности. Будем считать знакомство с нашими критиками не самоцелью, а попыткой постижения духа эпохи, ее недомоганий, ее противоречий.

Прежде всего бросается в глаза, что страницы культуры и искусства в «Сегодня» и «НГ» вовсе не рассчитаны на заинтересованное внимание сколько-нибудь широких читательских масс. Скажу больше: здесь делается все, чтобы оттолкнуть обычного, рядового читателя. Остаются только близкие по духу и, так сказать, культурному развитию. Чужие здесь не ходят. [...]

Отборное общество эрудитов, экспертов, талантов. Ослепительная публика, объединенная сознанием собственной отмеченности, принадлеж-

ности к культурно-авангардному бомонду. Мягкий, уютный климат. Ничего казенного. Ничего чересчур обязывающего и принудительного, ничего излишне сурового и патетического. Нет правил, которые нельзя нарушить. Нет нарушений, которые нельзя объявить правилами...

В этой своейской атмосфере критик совершенно раскрепощается, позволяя себе непринужденно изрекать все, что взбредет в буйную головушку, в уверенной надежде на понимание и поддержку обитателей соседних дортуаров. Можно глубокомысленно бормотать, а можно молоть вздор. Можно ругать, а можно петь осанну. Можно слегка поглумиться — хотя бы и над Солженицыным; и даже потоптаться на нем. Можно объявить классиком сотрудника своей редакции. Можно всё.

Свои понимают друг друга с полуслова, с полунамека. Им ни к чему форсаж чувства. Прозрачность смысла, открытое выражение страсти едва ли уместны. Но хороши изморозь невозмутимых фраз и небрежная, пижонская многозначительность.

Вообще поводы для многих волнений упразднены. Критик Вячеслав Курицын как-то заметил о поэте советских времен: *«Губанов писал, а, вероятно, и жил очень нервнично, теперь, слава богу, к такой жизни поводов у нас стало меньше»*. Очень характерна эта уверенность, что нынче Губанову волноваться было бы не о чем. Зачем, в самом деле, поэту сегодня нервничать?

Замечательно и это вскользь брошенное «слава богу». Переболели всякими пустяковинами, так называемыми большими тревогами века, излечились — «слава богу». Теперь живем — не тужим, исправно получаем гонорар и твердо знаем, что *«жалеть человека — пошло. Корить коммунистов за то, что они козлы, — пошло»*.

Наверное, пошло и договаривать за Курицына: фантазировать, утрировать, спрямлять... Дело ведь не в гонораре. Дело в победительном чувстве превосходства. Никакие губановы Курицыну не ровня. Их борьба и заботы — это такой вчерашний, такой надежно похороненный день, что все причины и поводы этой борьбы можно спокойно поменять местами, разыграть в орла и решку. Никакой разницы — был Губанов коммунистом или антикоммунистом, даже пошло об этом спрашивать.

Так, наверное, какой-нибудь великосветский лев в старину беззастенчиво, в упор лорнировал попавшегося на глаза нелепого разночинца, презрительно разглядывал его, как некое диковинное насекомое, и, наконец, с кислым видом пренебрежительно отворачивался, отцедив сквозь зубы нелестный приговор.

Вот еще одно показательное рассуждение Курицына:

«Пройдут десятилетия, и вопрос о политической ориентации Говорухина будет не более важен, чем вопрос о сексуальной ориентации Чайковского. Ориентацию свяжут с контекстом и объяснят ею конкретные жесты. [...] Вопросить, с кем мастер культуры Г., оставим демкомиссарам. Главное, что все новые и новые дети будут смотреть, как Жеглов и Шаранов лепят Горбатого, с той же радостью, как на Д'Артаньяна и Портоса, дыбающих подвески.

Пусть толпятся, гомоня, тонкошеие правозащитники: честные, чистые, хрустальные. Пусть ломает ветер их благородные голоса. Мы с ними согласны, мы, может, сами правозащитники, но если случится полюбить, то не их, а мужика в кожанке, сообщающего с гениальной хрипотцой: “Вор должен сидеть в тюрьме!”»

Диву даешься, наблюдая, как критик на пустом месте построил дворец из воздуха и пара. Как он добивается подавляющего преимущества исключительно словесной эквилибристикой, задешево покупая интонацию непоколебимого превосходства. Такого не бывает случайно, вдруг. Тут угадывается какая-то беспрюирышная логика. Критик как будто выгородил для себя отдельный огород, построил систему координат, в которой при любых обстоятельствах может пребывать над головами голов, над мирами миров, в астральной сфере, где не холодно — не жарко, не грустно — не весело. Оттуда все противоречия, конфликты, борения долнего мира кажутся только мелкой рябью на поверхности бытия. Их гасит неподвижная, неистребимая вечность...

2

Вечность, впрочем, вполне рукотворная. И называется она волшебным словом *контекст*. О чем речь?

Упомянутые Курицыным киношно-фольклорные персонажи Глеб Желтов и Володя Шарاپов — завсегдагаи полосы «Искусство» газеты «Сегодня». Их именами подписана и рецензия, где мы находим такой пассаж: «[...] *Жест бесхозен, жест сир без механизма концептуализации, жесту недостает контекста... <...> Ходами никого не удивишь нынче. Контекст — как раз умение их в пространстве и времени размещать*».

В критическом хозяйстве отдела искусств газеты «Сегодня» *жесты* как раз оприходованы, надежно осмыслены, включены в новую, особую реальность-самоделку — взамен то ли отсутствующей, то ли неудовлетворительной. Созданный в редакции контекст — это гарантия независимости от внешнего мира, способ совладать с его давлением путем совершенно свободного самоопределения в культурном пространстве. Как будто открывается пятое измерения бытия. Тот, кто ушел в него, — неуязвим. Вот почему наши критики никогда ни в чем не сомневаются: они обитают в своем контексте. Они познали истину этого контекста, и она сделала их сильными и свободными.

Хотелось бы сообразить, каковы законы этого прекрасного нового мира? Иными словами, что нынче не пошло? На что опирается, что ищет, к чему стремится, что утверждает новая критика? Что такое этот ее контекст? Дать ответ на эти вопросы не так легко. Иные статьи похожи на игру-угадайка. Текст бликует намеками на какие-то обстоятельства, теории, имена, идеи, верования. Эти намеки-экивоки, смысл коих понятен немногим счастливым, указывают на что-то значительное, что-то заманчивое и увлекательное. Ан — непокупной товар. Поди пойми, где тут собака зарыта. Ускользящий это контекст. Но что-то все же понять можно и без семи пядей во лбу. [...]

Самый простодушно-безапелляционный из критиков новейшей формации Ефим Лямпорт откровенно выступает с декларациями против критики-публицистики, гражданских доблестей и распространения идей под видом критических статей. Цель критика, говорит Лямпорт, — просто передавать впечатления о красоте. Причем довольно ясно, что это за красота. Начало всех начал здесь — самодовлеющее личное впечатление. Прихоть вкуса, каприз воображения.

Внимание критика привлекает то, что будит его чувствительность, щечет его нервные окончания: сюжет ли, герой, автор, или публика, нюансы стиля, или нечто из литературного быта, обихода, эксцессов околхудожественной жизни. Произвол импульсивного выбора и моментального впечатления здесь — синоним творческой свободы, раскрепощенности, знак упразднения всего, что может связать, обязать, принудить. В том числе — размывается и традиционная граница между искусством и неискусством. Персонажи становятся авторами критических заметок. Литературное произведение описывается и рецензируется на равных с каким-нибудь околлитературным событием. А если событие обладает качеством скандальности или пикантности, то оно и выводится в центр внимания.

Особенно падка на анекдоты из писательской жизни критика «Независимой газеты». В собственно же литературных текстах успех часто имеют также какие-нибудь пряности, экзотические маргиналии, капризные странности. Впрочем, в этой критике условием профпригодности является умение работать с любым литературным материалом, независимо от качества, которым на худой конец можно и пренебречь. Ибо произведение здесь — не столько объект, который требует адекватной оценки, сколько повод. Оно дает толчок для совершенно суверенного творчества критика-виртуоза. Первичное впечатление, не становясь стимулом к действию, к моральному суждению, к духовному переживанию и осмыслению, открывает простор для полета воображения, для игры культурными ассоциациями. [...] Впечатление разворачивается павлиньим хвостом прихотливых индивидуальных ассоциаций критика, преобразаясь в случайным образом связанный с первоисточником творческий продукт.

Когда-то так писал один Лев Аннинский. Теперь в «Сегодня» и «НГ» его многоголовое потомство создает тексты, которые, подозреваю, невозможно анализировать. Невозможно даже пересказать. Их можно только показать. Попробую все-таки дать пересказ.

Вот Вацлав Птенц (статья не только прозрачным псевдонимом, но и стилистикой пробуждает воспоминания о Курицыне Вячеславе) пишет о поэте Владимире Соколове. Для начала признается, что делает это нехотя и через силу («лезу в чужой монастырь», «вступаю в область языка, который понимаю плохо»), и многословно осуждает тех, кто берется писать о далеких по духу литераторах (Рассадин о Пригове, Кенжеев о Сорокине). Затем переходит к Соколову, которого навсегда прописывает в советской литературе: «Конечно, он советский поэт, но из той драгоценной когорты советских поэтов, что

общегосударственные требования к яснописанию и определенной структуре смыслов ... тематизировала в русле русской традиции». И несколько ниже — снова: Соколов соглашался с «ментальной структурой» советской культуры, потому что писал о главном, высоком и святом, не очень определенно фиксируя их, но неизменно их приемля, что характерно и для «коммунистов». Мы узнаем также, что поэт эволюционировал от стремления слова́ и планы превращать в города и сады — к осознанию невозможности этого. [...]

Вот, пожалуй, и все, что сказано в рецензии. Да, еще скороговоркой: «Чувство пути: национальная культура за спиной. Верность естеству: весна и осень как герои десятков стихотворений. Достойная гражданственность. Совестьливость, подлинная поэтическая чуткость», — это как бы от имени «среднего советского рецензента».

Жалко Соколова. Так равнодушно и поверхностно о нем давно не писали. Надо ж было, чтоб тебя выдвинули на Пушкинскую премию, а «Вацик Птенц» тут как тут: вскрыл твоё насквозь советское нутро.

По сути же, если вчитаться, Соколов использован Птенцем для репродукции своих (не сказал бы, что слишком глубоких) мыслей о советской культуре, которая остановилась на полпути в своем стремлении к преодолению всечеловеческих и гуманистических ценностей; «даже слишком общечеловеческой была эта система». Нужно было как-нибудь это сказать — почему бы не воспользоваться и Соколовым? Забавно, что попутно критик берется судить, кто может писать о Славковском и Пригове, а кто нет..

Творческий произвол, в сущности, не лимитирован никакими резонами. Критик не берет обязательств и не платит долгов. Он забыл об их тяжести, ценой чего и купил легкость в мыслях поистине необыкновенную, возможность совершать феерические полеты во сне и наяву.

Символом текущего момента неслучайно стали три бабочки Сергея Мавроди¹. Безответственность мотылька-однодневки, красавца, порхающего по чистой прихоти здесь и там, является слишком заманчивой житейской стратегией и для наших критиков-гедонистов, ждущих от литературы удовольствий и произвольно сопрягающих тексты и контексты.

Таков, говорят, фатальный закон нашего столетия: золотые рубли вечно размениваются на медные копейки. Аристократическое хобби Набокова, этого великого махона русской литературы, сделалось достоянием масс газетных критиков, мавродианствующих напропалую: кто как умеет.

К примеру, Борис Кузьминский умеет весьма. Он ткёт статьи-арабески из прихотливых ассоциаций, пунктир которых, кажется, рвется, чуть только тронь. Словесные узоры значат всё — и не значат ничего, часто находясь на грани орнаментальной бессмыслицы. Критик присваивает рецензируемое произведение в личную собственность. Обживая его, он пересочиняет, пе-

¹ Сергей Мавроди — создатель МММ, крупнейшей в истории финансовой пирамиды. Логотипом компании были три летящие бабочки, девизом — строка Арсения Тарковского «Из тени в свет перелетая...» — *Прим.ред.-2011.*

решает за всех, о ком пишет, без оговорок мешая свой голос с голосом автора и голосом персонажа.

Пример: фразы о поэте Сергее Соловьеве, участнике тусовки. Внимайте: *«Он поэт, как Данте, Софокл (боже упаси проводить вертикальные параллели). Он вслед за спрашивающим: где ты подевался между словом и вещью? где ты, наконец, ощущаешься меж объектом и сигнификатом? — как Данте, урожденный стихотворец, проходит по улицам обреченного (чумного) города. Среди них есть обетованная — Гибеллинов. Только он об этом не знает. Он вклеен в общий (извините, частный) обзор, он поэт, но, как Данте — у Медичи, вынужден вопрошать за что меня?»*

Умри, Соснора, замысловатей не напишешь! Музыка сфер.

Отталкиваясь от всего, в чем подозревает шаблон и стереотип, банальную «формулу истины», Кузьминский по-настоящему не интересуется ни духовной логикой текста, ни авторской мыслью, ни идеологией, ни поэтикой. При всей своей как будто бы культурной изощренности критик предпочитает конкретные детали-жесты, обладающие неповторимой и неподражаемой «осязательностью». И если переварить все непонятные красоты, отточенные небрежности, ученое шаманство (все Барт да Витгенштейн), — останется несколько непосредственных впечатлений Кузьминского — и только.

Вот характерное суждение из рецензии на повесть Фазиля Искандера «Пшада»: *«Композиция абсолютно провальна. Грубо, суетливо притянуты за лацканы: Сталин, Горбачев, гадкие нравы нынешней молодежи, грузино-абхазский конфликт, рыночная экономика и даже, клянусь Бенедиктом Сарновым, засилье антикультурной литературы. Остаются точечные, не впрямую связанные фрагменты, оправдывающие и сам текст, и нечто гораздо большее, чем 30-страничная повесть. Глубокая борозда, вырытая каблукom пристреленного немца. Женщина и мужчина, проводившие ночь вдвоем, не касаясь друг друга. Медовая подлость раскулаченного пасечника. Капли крови на морде овчарки. Смуглые предсмертные косточки».*

Не слишком ли скромный итог критического анатомирования? Произвольное суждение капризного вкуса, полагающего себя безупречным, оставляет от литературы только верхки и корешки. Смуглые предсмертные косточки.

Не составляет никакого труда воспользоваться впечатленческим редукционизмом как универсальной отмычкой. Прийти в мировую литературу, как в булочную, и сказать: накопайте мне изюма. Да не всякого, а только с синеватым отливом; я только такой обожаю.

Что там до нас с Кузьминским писали про «Войну и мир» графа Толстого? Народная война, Кутузов и Каратаев, декабристы и Наполеон и даже, клянусь Вадимом Кожиновым, масоны... Все это притянуто за лацканы. Провалы вкуса, философия на мелких местах. А оправдывает всю эту галиматью и глобалку только короткая верхняя губка маленькой княгини с чуть чернеющими усиками!

Цельность художественной идеи нашим критиком не улавливается и не осознается как значимый критерий. И тогда остается утешаться вкусными образными десертами. Был такой писатель Валентин Катаев. Он любовался в сцене смерти пятнышками крови на белом снегу, находя в них большое сходство с ягодами рябины. Скажите, чем отличается катаевский эстетизм по ту стороны добра и зла от впечатлений Кузьминского, который сводит емкий смысл ключевой для Искандера сцены убийства пленного немца к каблук и борозде?

3

Такой подход выглядит как-то уж чересчур легковесно. Поэтому впечатление и воображение нередко берут себе в союзники теорию. Тот же Вячеслав Курицын непрерывно творит миф о постмодерном характере современной культуры. В его устах слово *постмодерн* звучит как магическое заклятье и предлагается миру как панацея и индульгенция. Иногда критик похож на дикаря, перебирающего свои побрякушки — вчера презентованные заезжим коммерсантом стеклянные бусины, зубочистку и дешевую брошь. [...]

Революция совершилась. Постмодерн победил. И ситуация постмодерна воспринята как карт-бланш для критического произвола, как средство легализации и узаконивания критики, свободной от долга, от обязательств, от *«нервноорганизованных святынь и злобы дня»*, — от всей и всяческой обузы, мешающей самовыражению и наслаждению.

Может быть, в этом есть новизна. Но немало и старины, хорошо забытой, но интуитивно угаданной и воспроизведенной. [И возникает] мода на декаданс Серебряного века, на связанную с ним практику человеческой самореализации. В том мироощущении есть что-то жгуче современное. [...]

Бедное положительными итогами и мучительное столетие кончается. Большие проблемы XX века, сводившие некогда с ума, упраздняются и отмирают. И мы почти спонтанно возвращаемся в Россию, которую было потеряли — и вот вдруг нашли. В «НГ» и «Сегодня» — это Россия «интеллектуального босячества», где раскрепощенные гении капризно утверждают себя и знают только один закон: собственные произвольные хотения и мимолетные вожеления.

Стиль и терминология слегка подновлены и освежены — суть от этого не пострадала. Более того, наши критики, безусловно, вышли на новый, небывалый уровень панэстетского произвола, оставив далеко позади своих предшественников, которые поголовно, от Акима Волынского и Юлия Айхенвальда до Корнея Чуковского, не смели избавиться от всевозможных предрассудков идейного свойства. Есть чем гордиться!

Вот только как мне избавиться от встречного впечатления, что все-таки Борису Кузьминскому далеко до молодого Корнея Чуковского, а Вячеслав Курицын едва ли открывает своими манифестами такие же яркие и разнообразные культурные перспективы, какие открывали некогда Аким Волынский и Дмитрий Мережковский? И, рассуждая о связи наших кри-

тиков с культурой декаданса, я ловлю себя на ощущении несоответствия взятых для сравнения величин. Там было много тлетворного, но немало и великолепного, разыгрывалась трагикомедия романтизма, отмирала грандиозная аристократическая эпоха... Здесь — сплошная епиходовщина. Словно бы лакей Яша, не доехав до Парижа, вернулся в Москву и сделался литератором.

Промежуточный духовный опыт нескольких десятилетий при этом воспринимается через инфантильно-впечатлительную призму. Скажем, патологическая абсолютизация приема в литературе модернизма принимается как норма — но не столько ради приема как такового или, тем более, стоящих за ним глобальных проектов, а просто для улады пресыщенного сноба. Именно так, очевидно, нужно понимать еще одно красноречивое высказывание Курицына: *«Когда массовому читателю рассказывают, что писатель хорош своей любовью к нравственности и гуманизмом, это значит, что либо писатель бесконечно плох, либо читателя обманывают. Писатель хорош не месткомовской характеристикой, а умением сочинять истории, шутить шутки и красиво ставить рядом слова»...*

И еще один, почти анекдотический штрих. Все приедается — вот и постмодернизм уже не так шекочет глотку. И некоторые критики, особенно озабоченные новизной впечатлений, занялись, кажется, изобретением постпостмодернизма. Во всяком случае, некоторые намеки на это появились в прессе. Не удивлюсь, если года через два возникнет и постпостпостмодернизм.

4

Среди литературных критиков «Сегодня» первую скрипку играет Андрей Немзер. Он пишет много и успевает высказаться чуть ли не по всякому поводу, чем, кажется, немало гордится и на что не забывает время от времени указывать в очередном своем комментарии. Так создаются репутации. И вот журнал «Столица» свидетельствует: *«Немзер — наш, вне сомнения, главный критик. Писать про него — все равно что нырять в сухой бассейн: все вычерпано. Немзер — камертон интеллигента: если хвалит — значит действительно хорошо; если ругает — все равно хорошо, потому что обратил внимание»* (Николай Малинин).

Рискнем шеей и головой, ибо истина дороже. Скажем и про Немзера. [...]

Лицо критика имеет несколько расплывчатые очертания. Один раз Немзер хвалит Солженицына и Астафьева, другой раз — Слаповского; этого даже горячее. Гибкость подхода? Широта взглядов? Аморфность мирозерцания? Азарт первооткрывателя? Не знаю. Но вижу: подарив себя газете, критик подчинился духу корпорации, общетусовочному ситуативному подходу к литературе, гипертрофии впечатлительности. Даже если не в пример многим бесцеремонным коллегам Немзер оборачивается моралистом, часто совсем не ясно, для кого он морализирует и во имя чего тратит пыл. [...]

Резкое неприятие у критика, в основном, вызывает непрофессионализм. Его мораль — это, главным образом, мораль литератора, претендующего на роль специалиста-знатока, ненавистника дилетантизма.

Из явно критических отзывов выделяется боевитостью рецензия на повесть малоизвестного Льва Рошаля «Новые времена, или Биржа недвижимости». Характерно, что Немзера прежде и больше всего волнуют профессиональные качества Рошаля-литератора, причем в изложении Немзера анекдотически мелкие промахи явно заслоняют главные изъяны повести. Венцом же непристойности становится для критика то, что плохая повесть Рошаля, обыгрывающая мотивы трифоновских московских повестей, напечатана в «Дружбе народов», где некогда публиковался и сам Юрий Трифонов. [...]

В этом «воинствующем профессионализме» нет ничего дурного. Кроме разве ограниченности. Ну и что, что в подходе Немзера к литературе есть холодная горделивость знающего себе цену мастера и даже какой-то спесивый сальеризм («*Мне не смешно, когда маляр негодный Мне пачкает Мадонну Рафаэля...*»)? Они не всегда очевидны, иногда побеждаются остроумием или иными добродетелями. Зато как выигрышно смотрится критик, выходящий на смертельный бой за обесчещенного, по его мнению, покойного писателя! Остается пожалеть, что рецензия на опус Рошаля — скорее исключение среди дежурно-равнодушных откликов, вроде того высокомерно-поверхностного сусловия, которым отделался Немзер от романа Чингиза Айтматова «Тавро Кассандры». Он коротко пересказал содержание, небрежно поблуждал вокруг да около, бегло обозрел, что о новой вещи Айтматова написали другие, — и холодно удалился. Называйте это сознательным приемом: критик не касается сути, потому что ничего хорошего сказать не может. Пусть так. Однако кто освобождал его от выговаривания «плохого»?

Но слишком часто критик употребляет формулу умолчания — либо (крайности сходятся) софистически забалтывает тему. Если это не страх разговора по существу, то, может статься, отсутствие представления о существе?

Нельзя не огорчиться, заметив, что критик пренебрегает отчетливостью в выражении своего духовного кредо. Используя школьную (простите-извините, университетскую!) выучку, Немзер уверенно поверяет алгеброй гармонию. Но он же скандально невнятен или даже двусмыслен, когда необходимо применить не только технические навыки, но и духовные нажитки. Иногда кажется, что критик мировоззренчески прошел мимо почти всего XX века (исключая разве что модернистскую апологию ремесла), — до такой степени «старорежимны» его крайне неопределенный гуманизм, его степенный оптимизм, его полнейшая душевная безмятежность и благородство намерений а Ia Степан Верховенский.

Эка загнул, скажет мне какой-нибудь Николай Малинин, — да разве это нынче порок, что нет у человека убеждений. Зато есть хороший вкус — мерило интеллигентности.

Вот поистине новая идея. Интеллигентность — это не боль за человека, не социальная забота, не готовность к равноправному диалогу с оппонентами, а «хороший вкус»!

Что ж, давайте учиться вкусу у Немзера. На первый взгляд, вкус у него воспитанный, культурный, тщательно выверенный, настроенный на работу без сбоев. Немзер — человек меры. То, что критик почти никогда не возвысит голос, не желает обнажать душу, — это еще полдела. В отделе искусств это не редкость. Мера Немзера — это последовательно проведенный конформизм, умно вычисленный компромисс, принципиальная эклектика, избавляющая от опасного риска. Свой среди «постмодернистов», в кругу модной литературы, он может позволить себе в духе этой тусовки и вкусовой эссеизм, и фамильярность, может с удовольствием порассуждать о себе любимом и по душевной склонности объявить плодovitого беллетриста Слаповского надеждой российской словесности... Но при случае он охотно взглядывает и в сторону литературоведческого академизма, толстых томов в синем колленкоре. И тогда демонстрирует соответствующую выучку, которая сообщает его статьям долю унылого, но солидного занудства, профессорской важности. Много вспомнишь давно позабытое, встречаясь с сочетанием тусовочной неряшливости — и респектабельного академизма, волапука советско-имлийского литературоведения — и новых для газеты слов «*бытийственные вопросы*», «*экзистенциальная проблематика*».

Кто еще сегодня так внушительно скажет о своем протезе: «*Я этот роман выдвигал на премию; я убежден, что языковая мощь Володина, его вовлеченность в стихию длящейся российской истории, его потрясающая пластичность в описаниях, его богатейший интонационный диапазон, заставляющий вспоминать великую нашу поэзию, должны быть услышаны ценителями отечественной словесности*»? Сказано — как о Шекспире. Да один этот период не то что Букера в Лондоне — Нобеля из могилы способен поднять, чтобы посмотреть на живого классика, незаметно проживающего рядом с нами.

Даром, что этого «классика» критик хвалит опять-таки почти исключительно за мастеровитость, обходясь без четкой характеристики духовного значения эстетических свершений Владимира Володина. Тщательный виртуоз-стилизатор, до навязчивости болтливый рассказчик, поверхностный бытописатель — новый Гоголь явился? [...]

Видит Бог, я не против авансов молодым и бездарным литераторам. И здесь опять готов понять Немзера, которому — кровь из носу — хочется открыть гения в своем поколении. Но что-то раздражает, ей-богу, в этих привычно гладких оборотах речи. Разве так, думаю я, делаются открытия? Разве такими словами выражается восхищение, разве этими обтекаемыми банальностями можно явить публике гения?

Наверное, я не прав. Но когда экспертный псевдообъективизм скрывает завышенность оценки, то становится чуть-чуть неловко за «камертон интеллигента».

5

Впрочем, все познается в сравнении. В отделе искусств «Сегодня» разлита атмосфера легкой пресыщенности и усталой снисходительности. Кри-

тики там похожи на блаженствующих богов Эпикура. Иной характер у отдела культуры «Независимой газеты». Здешний салон усвоил опыт советской кухни и подворотни.

Правдоподобна одна автоаттестация этого кружка, хотя она и замышлялась, кажется, как ироническая. В тот раз заведующий отделом культуры Игорь Зотов рассуждал о господстве в литературе «роев», «стай», «племен». Есть-де мафиозная, дорвавшаяся до власти, до раздачи стая — а есть *мы*: «бродячая стая».

Это «стайное» мышление, конечно, не открытие Зотова. Но прописать себя на помойке удавалось не всякому. Бродячие хмурые псы заходят иногда в коридор «НГ», писают на столбик кто прозой, кто в рифму — и страшно гордятся: ах, какие мы дрянные! И здесь немало досужих разглагольствований, наивного кокетства, претенциозной похвальбы. Но в нос бьет прежде всего запах сплетни. Кого-нибудь облаять, а если удастся и покусать — вот мечта иного «независимого» критика. Разрывать лапами грязное белье — и тут же жеманно фыркнуть: фи, какие ароматы!

Единственные козыри такой критики — сплетня и скандал. Рецензенты «НГ» пишут обо всем подряд. Корабль движется невесть куда, без руля и без ветрил. По ведомству литературы рецензируются случайные книги, переиздания, западные детективы и триллеры, публикуются юбилейные и мемориальные статьи — без всякой системы. А главное — вяло, многословно, без блеска. По большому, серьезному поводу критикам «НГ», кажется, нечего сказать. Или, точнее, для них не существует серьезного повода. Да и откуда ему взяться, если жизнь — это калейдоскоп моментальных впечатлений, а литература — задворки гастрономического магазина? Все это производит впечатление и на стороннего наблюдателя. Впечатление заурядного бедлама с угрожающими позами и вспышками немотивированной ярости, с тоской и скукой в осадке.

Настоящее оживление на странице «Культура» возникало, если тут удавалось раздуть какой-нибудь скандалчик. Были и скандальные сериалы с планируемым эффектом. Мастер такой провокативности — Ефим Лямпорт. Бесконечно самоуверенный, бесцеремонный критик пришел и с комфортом разлегся посреди литературы. Он чешет за ухом, сморкается, ловит блох — и между прочим изрекает в весьма развязном тоне весьма суровые приговоры. Это остроумный фельетонист, для которого литература — главным образом повод, чтобы раздуть веселый коммунальный скандал. [...]

6

В столице почти не осталось газет, где о литературе говорили бы серьезно, с той мерой глубины и ответственности, которая является удостоверением настоящего качества и знаком уважения к писателю и к читателям...

Критик — это идеальный посредник. Он прокладывает пути и строит мосты. Связывая писателя и читателя, человека и человека, человека и Бога, критик не может существовать в совершенно автономном статусе. Между

тем, именно такой проект, кажется, пытается реализовать критика наших газет. Самоизолировавшись от мира, она отдается словопроизводству, не обеспеченному высшей целью, лишённому вектора серьезной и ответственной воли. Автор монолога, летящего в пустоту, не знает своего долга: долга критика перед литературой и читателем, долга гражданина перед обществом, долга человека перед Богом. Нет ни смятения, ни сомнений, ни колебаний. Целая вселенная вращается вокруг этих полос-зеркал, в которых нарциссически созерцают себя их авторы. В атмосфере духовной размягченности умножаются симптомы звездной болезни, достигают предельных величин богомненно-столичная спесь и провинциальный апломб, капризный эгоцентризм, инфантильное потакание своим позовам. Недержание речи влечет потоки слов и инфляцию смысла.

Это критика, опасно ослабившая связи с бытием. Человек, мнящий себя интеллектуалом и чуть ли не аристократом духа, элементарно заигрывается в эту игру мнимостями, опасно рискуя впасть в слабоумие и дойти до кошунств. Если существует какая-то «чистая культура» — *«спонтанное передвижение амбивалентных знаков»*, то почему бы не проиллюстрировать такого рода фантомную динамику, взяв в пример... ну хоть храм Христа Спасителя. Так и делает Вячеслав Курицын: *«...сюжет гениальный: Храм — Дворец — Бассейн — Храм. И хочется верить, что на этом дело не кончится, что во время какой-нибудь очередной революционной переделки какие-нибудь водополонники непременно вернут на историческое место Бассейн»*.

Эти красавцы, таланты и поэты бывают впечатлены и настоящими духовными ценностями. Но то и дело они впадают то в дешевый цинизм, то в ироническую беспринципность. Огромное искушение — сказать по-русски то, что до тебя еще никто не говорил, во всяком случае с газетной полостью. Вот так, например: *«А что касается агрессии и разгула... то разговоры о Нравственности, Устоях, Традициях и прочем еще страшней своей скрытой и часто даже откровенной фашизоидностью. За вечные ценности в России воюют по-настоящему. Так что когда я слышу о вечных ценностях, культуре и ответственности, догадываюсь, что пора заготавливать корнеплоды и покупать бронжилет»* (Андрей Ковалев).

Что скажешь критику, повторяющему зады легкомысленного западного интеллектуального фрондерства? Что ни скажешь, с него все, как с гуся вода. В ваших словах найдут (или не найдут) лишь новый повод, чтобы впечатлиться. Мы еще умеем пока отличить идеи и практику фашизма, отнимающего у человека свободу, — от свободно и сознательно выбранного и осуществленного долга, от надежной и крепкой веры. Ну, а для кого-то все эти слова — только игрушки. Поиграл — и забросил в угол, когда надоело. [...]

Неужели у подобных критиков имеются где-то в заводе нешутейные убеждения? И неужели этот вкус нужно считать отменным? Зачисленные в штат отдела искусств Глеб Жеглов и Володя Шарапов — неужто это всерьез? А ведь, кажись, всерьез, если хотя бы на миг поверить Курицыну, который,

помните, пропел осанну человеку в кожанке и предпочел его всем правозащитникам.

Поневоле вспоминаешь, что самые сильные впечатления в XX веке дали художникам именно люди в чертовой коже... [...]

Здесь ли заводить разговоры о доблестях, о подвигах, о славе, ставить вопросы о человеческом уделе, о путях России, о красоте и художественной правде? Стоит ли вообще принимать эту критику всерьез? Тихие, спокойные люди, безопасные в быту. Никого не зарежут, не ограбят. Пороха не изобретут ни при какой погоде. Сидят, починают примус. Что с них взять? Ужи не кусаются, они только на вид змееподобны. Да и узок круг этих революционеров, таковым и останется. «Мы безвредны», — провозгласил недавно один из них.

Примерно понятен генезис новой критики. Для наблюдателя, который ищет всюду социальную подоплеку, ее нынешний вид — следствие житейского запора, неспособности преодолеть последствия затянувшейся внутренней эмиграции, благополучной отстраненности от проблем эпохи, от несчастий родины, от народа, который то ли есть, то ли... В новых условиях, когда эмиграция становится добровольной, не навязанной, охота ткать паутину, сочинять небылицы, пересказывать сны — не проходит. Жизнь жестока, груба и беспощадна — так подалее ее.

А чтобы мотивировать свой эскапизм, сгодится и миф о постмодерне. Нужды нет, что реально постмодерн — это скорее сигнал тревоги для Запада. Это знак изжитости многих культурных традиций, исчерпанности многих идеалов и ценностей, знак усталости культуры, усомнившейся во многих целях и смыслах, и в то же время примета непрерывного поиска выхода из тупика. Постмодерн нужно понять как симптом недомогания, чтобы это понимание стало залогом движения и творческого преодоления исторической немощи. Но вот наше российское несчастье! С привычкой бежать впереди паровоза у нас восприняли постмодерн чуть ли не как вождьенное светлое будущее. Как нечто позитивно-стабильное, даже окончательное и неизбежное, обязательное и необходимое для употребления.

Постмодерн призван, в сущности, открыть перспективу, распахнуть горизонты. У нас же замороженные постмодернисты скорее склонны в очередной раз перспективу закрыть, оставив только ту полосу, которую за столбил главный адепт и эксперт отечественного постмодернизма Вячеслав Курицын. [...]

Тупиковость культурного опыта и отсутствие значительной аудитории определяют и перспективы, и возможности новейшей критики. Они едва ли велики. Но тут есть и острый культурный сигнал. Незримыми нитями настроений и житейских ориентации наша критика связана с некоторым числом лиц, которые могут вовсе не читать газет, но по духу схожи с завсегдаями художественной тусовки. И нужно бы еще осознать потенциал этого числа.

Слишком многие на исходе нашего века перестали отличать настоящее от фальшивого. Нет критерия, нет меры, нет ценностного центра. Культу-

ра — да и жизнь в целом — воспринимаются как царство условностей, мнимых величин, как пространство игры без наперед заданных правил.

В этой игре личность, отвечающая за себя и вступающая в диалог с Абсолютом, не востребована. Ей здесь нечего делать. В игру задействован бесконечно пластичный, капризно-впечатлительный, легко меняющий настроения и мнения аноним.

Когда из жизни уходит подлинность, газетное поле и поле жизни заполняют псевдонимы. Раньше, говорят, маски прирастали к лицам. Теперь лицо не находит себя на потешном маскараде, в круговороте забав. Человек перестает понимать, где пролегает грань между его неподдельным Я и маской-псевдонимом. Где подлинность перетекает в фантомность условной позы, взятой напрокат формы. Позволительно на миг опешить: кто же существует на самом деле: Андрей Немзер, Аделаида Метелкина, Глеб Жеглов? Судя по изредка публикуемым фотографиям, Немзер все-таки до сих пор существует. Хотя... Может, и Немзер сочинен?..

Личность дробится на вспышки впечатлений и вожелений. Декаданс как житейская практика — самоистребителен. Однако неврдно вспомнить, что декадентский нарциссизм и релятивизм в начале XX века немало способствовали культурному распаду. Лишенный надежных ценностных оснований человек оказывался беззащитен и постоянно духовно уязвлялся тлетворными идейными поветриями. Декаданс конца XX века (под псевдонимом постмодернизма) сегодня закрывает для нас путь к духовной трезвости и ясности, создавая удобную среду и для интеллектуальных провокаций, и для социального надувательства. [...]

История не кончилась. Она продолжается и создается у нас на глазах и при нашем участии. Пресловутый конец века — еще не конец истории. Будущее открыто, но его открытость тревожна. Одних эта тревога мобилизует, других... Другие невозмутимо разыгрывают ежедневную комедию на газетной полосе. Актеры сноровисты, но тема их мелка. Нет подлинного духовного синтеза, есть только его игровые эрзацы; знаки упадка, немощи.

Гляжу, вздыхаю в душе. Поколение, кажется, не состоялось. Их не выбивало железом, они потихоньку изгибают сами по себе... Кто-то смеется: вот чудак, нашел повод для печали; еще вырастет когда-нибудь новый лес, упрется вершинами в небо.

Сам понимаю, а все же жаль. Ей-богу, жаль.

1995, № 2 (84)

4. Литература «нулевых»

1. ЕВГЕНИЙ ЕРМОЛИН

Не делится на нуль

Концепции литературного процесса 2000-х годов и литературные горизонты

Кончатся «нулевые» годы. Иссякает «нулевое» время — период, который, с одной стороны, определен календарем, а с другой — своим названием вполне выражает и свое наиболее характерное культурно-общественное содержание. Мутно небо, ночь мутна. Для России время на редкость бессмысленное, убийственно пошлое, потраченное на синицу банального комфорта, на патетику державной стабильности, девальвированную уже в конце 2008-го. Для русской культуры — часто время разоружения и капитуляции перед злом. [...]

Что-то исходно фальшивое и двусмысленное залегло в основание этой короткой, как выдох, эпохи (может быть, ее правильнее называть *сезоном?*). Она как будто перемножила на нуль все или многое в жизни и литературе. И получила нуль в ответе. Как при умножении на нуль теряется любое количество и качество, так и у нас случился культурный и литературный коллапс смыслов и ценностей.

Метафизический нуль составляет основное содержание и советской эпохи. Однако более чем понятно, что советская эпоха — она же и антисоветская. Это опыты сопротивления, стоического героизма, опыты серьезной, содержательной жизни *вопреки* торжествующему небытию.

Вот такой резистантности в современной русской культуре очень мало.

Гламурный век. Глянцевое *просперити*. [...] «Нулевые» годы — это эгоистическое время, сосредоточенное на себе самом. Время, превратившее прошлое в безопасный и уютный миф. Забывшее о завтрашнем дне и о дне вечном. Его мейнстрим, по сути, в большой перспективе маргинален: сорное зерно в закромах вечности.

Место литературы в этом тухлом болоте угадывается плохо. И неудивительно, что ее кочка зависла над дичью и топью социального ландшафта как-то так, что крайне редко попадала в фокус общественного внимания. Может быть, потому что она не делится на нуль, как бы кто о том ни думал.

Литературный процесс «нулевых» очень немногие пытались осмыслить. Трудов стоило дать и какое-то определение основному литературному вектору этого момента. Тем не менее иногда это пробовали делать. И вот что получалось у наиболее вдумчивых исследователей.

Война двух лагерей и их прискорбное ничтожество

Мария Ремизова предлагает такой, апробированный еще в 90-х, способ истолкования современной литературной жизни: силы четко поделены на два противоборствующих лагеря — «модернистов» и «традиционалистов». Они же «постмодернисты», «авангардисты» — и «реалисты»¹. Для литературы из первого лагеря характерны умозрительные конструкции, интеллектуальная игра, текст как условность («*все в нем случайно и свободно заменимо*»). Для литературы из второго — вторичность по отношению к большой реалистической традиции и мелкотравчатость: нет больших идей, философского осмысления жизни, взамен — обвал дидактики.

В восприятии Ремизовой *«общая беда обоих направлений — почти полное отсутствие реально достигнутых высот»*. На *«могущественнейшее идейно-философское поле»* русской прозы прошлого века (я не исключаю, что речь идет о веке XIX-м) *«ни один современный писатель — любого направления, любой генерации — не вхож, как бы ни тщился»*. Утрачена, полагает Ремизова, *вертикаль*. Причем *«человечеством вообще, в мировом, так сказать, масштабе»*. [...]

Литературная демократия: расцветают все цветы

Наталья Иванова выдвигает иную версию упорядочения литературного процесса нашего времени. В ее понимании, *«русская литература к концу/ началу века после мощного культурного взрыва конца 80-х годов обобщила опыт “предыдущей” словесности, отвергла авторитарность и тоталитарность, утвердила плодотворность множественности, антилинейное мышление»*². К началу XXI века *«литературный империализм сменяется литературной демократией, упраздняющей понятие маргинальности. В критике предлагаются модели сосуществования множества литератур внутри русской литературы»*... И *«вышеизложенное приводит к парадоксальному видоизменению традиционного положения и функционирования литературы — при значительном расширении ее эстетических возможностей одновременно сокращается ее общественная влияние»*.

Разводя и сводя понятия современной литературы — литературы постмодерна — постсоветской литературы, Иванова утверждает, что в конце прошлого века сложился постмодернизм как метастиль русской литературы. *«Литература постмодернизма из маргинальной в течение 90-х годов переходит в ранг актуальной и (или) модной. Литература, продолжающая классические традиции, вытесняется наступлением, с одной стороны, массовой, с другой — постмодернистской словесности, принципиально не различающей*

¹ Ремизова М. Только текст. Постсоветская проза и ее отражение в литературной критике. М., 2007.

² Иванова Н. Ускользящая современность. Русская литература XX–XXI веков: от «внекомплектной» к постсоветской, а теперь и всемирной. — «Вопросы литературы», 2007. № 3.

“массовое” и “элитарное” (проект “Б. Акунин” Григория Чхартишвили)». А в новом веке она находит в литературе постмодерна «как постмодернистскую литературу, так и литературу иного эстетического и мировоззренческого выбора, как ее ни назови — неоавангард, гипернатурализм, продолжение модернизма, постреализм и т. д.»

Постмодернизм себя отнюдь не исчерпал. И далее критик поясняет: «Характеризующие поэтику литературы “постмодернистского поворота” “перерабатывание первозабытого” (Ж. Ф. Лиотар), то есть интертекстуальность, восприятие мира как текста и текста как мира, децентрация, фрагментарность, игра с симулякрами, резонантность, “двусмысленность”, двойное кодирование, временное запаздывание, корректирующая (“подвешенная”) ирония, смысловая неразрешимость, пародийный модус повествования и другие постмодернистские черты и особенности <...> иррадируют в иные литературные явления, включая реалистические, влияя на общее пространство литературы постмодерна, являющее собой сегодня сложную, но не сложноподчиненную, отнюдь не иерархическую, конкурентную систему». Как видим, и у Ивановой в ее бесконфликтном литературном разнотравье все же контурно и робко намечены условно модернистский и реалистический полюса. Но не более.

Дает Иванова и более дробную, но при этом предельно свободную, пластичную и открытую классификацию постсоветской литературы как единого этапа. «В нее входят: 1) массовая литература — с расцветом жанров современного бытового детектива (Александра Маринина), псевдоисторического детектива (Б. Акунин с его серией книг о сыщике Фандорине и монахине Пелагии), политического детектива (Лев Гурский, Эдуард Тополь), триллера (В. Доценко), фэнтези (Ник. Перумов), любовного романа и т. д.; 2) высокая словесность, в которой активно работают прозаики и поэты разных поколений, от Александра Солженицына до Людмилы Петрушевской, Владимира Маканина, Олега Чухонцева, Максима Амелина и др.; сюда входят по направлению — кроме реализма — постмодернисты-концептуалисты разных поколений, соц-арт, входящий отчасти в понятие концептуализма, но не до конца с ним пересекающийся, необарокко, ярче всех представленное в прозе Андрея Битова, Саши Соколова, Татьяны Толстой, прозоэссеистике Дм. Галковского; 3) беллетристика, самой успешной представительницей которой стала Людмила Улицкая. Реалистическую традицию продолжает неонатурализм (“чернуха” в прозе Сергея Каледина, “новая женская проза” Светланы Василенко, Нины Горлановой, Марины Палей, драматургия Николая Коляды), сопряженный с неосентиментализмом (Алексей Слаповский, Марина Вишневецкая) постреализм, формирующийся как новая художественная система (например, “новый автобиографизм” пьес и прозы Евгения Гришковца), “новый реализм” молодых (Олега Павлова, Романа Сенчина, Сергея Шаргунова), гипернатурализм новой русской драмы — М. Угаров, братья Пресняковы и др.»

Возникает, правда, вопрос: если и в литературе время иерархий кончилось, то каковы же вообще критерии оценки? А если нет и критериев, то как

отличить факт литературы от любых и всяких событий текста? А если все это в тумане, то зачем вообще нужен критик? Разве что для того, чтоб подписать акт о полной и безоговорочной капитуляции...

Универсальный компромисс

В принципиальных вещах, как можно понять, солидарен с Натальей Ивановой Сергей Чупринин. Он предложил свое объяснение логики литературного процесса «нулевых». Она, по Чупринину, подчинена двоякому компромиссу³.

Во-первых, это компромисс между нетрадиционными приемами повествования и привычным стремлением писателя говорить «о действительно, взятой в ее наиболее типичных или наиболее ярких, крайних проявлениях. ...Избавившись от цензуры (политической и, что не менее важно, эстетической и моральной), русская литература прошла искушение вседозволенностью, радикальными языковыми, тематическими, жанровыми экспериментами — и сумела вобрать их в себя, инкорпорировать в традицию. Или, по крайней мере, достичь компромисса между преданием и новизной». Среди примеров компромиссной стратегии у Чупринина и взаимная диффузия реализма и фантастики в жанре антиутопии, и мода на литературные биографии.

Во-вторых, это компромисс между высокой словесностью и массового розлива беллетристикой. «...Первенствующим трендом в «нулевые» годы стала стратегия уже не противоборства, но компромисса — между собственно

³ «Литературная борьба в нулевые годы, как и во всех остальных сферах российской общественной жизни, уступила место стратегии мирного сосуществования или, если угодно, поколенческого, идейного и эстетического компромисса. И в том же ключе, с видимым благодушием: Еще десятилетие назад все это было бы так же невозможно, как невозможны были задушевные беседы с Юрием Поляковым на страницах “Новой газеты” или Александр Проханов в роли дежурного оракула “Эха Москвы”. Причем, и это важно отметить, приглашая к компромиссу, никто никого не просит капитулировать, мимикрировать или поступиться принципами — кроме, может быть, принципа художественной, идеологической и моральной бескомпромиссности. Как тут не признать торжество добрососедства и политкорректности по-русски? Мировоззренческая и эстетическая борьба девяностых, их революционный азарт и ножевое столкновение крайностей сменились мирным сожигательством того, что вроде бы дру с другом несомненно, а вот поди ж ты — приобвыкло, пообтерлось и как-то уживается... Подобно тому, как либеральные фиоритуры, унаследованные российской властью из “проклятых” девяностых, бесконфликтно уживаются сегодня в ее риторике (и практике) с великодержавными заклинаниями, умело позаимствованными у самой непримиримой когда-то, а ныне вполне себе убагоговоренной оппозиции. И подобно тому, как российское народонаселение, послушно приняв облик электората, ужилось-таки с властью, нашло с нею компромисс и признало ее своею». (Чупринин С. «Нулевые»: годы компромисса. — «Знамя», 2009, № 2).

художественными интересами авторов и требованиями рынка. Во всяком случае, того сегмента рынка, который поставляет не бульварное, сугубо развлекательное чтиво, но книги, адресуемые людям сравнительно образованным, в общем-то начитанным, но не располагающим ни досугом, ни вкусовыми ресурсами для того, чтобы стать ценителями литературы, высокомерно настаивающей на своей “элитарности” и “аристократизме”. <...> именно такие книги образуют в русской уже современной словесной культуре сферу, которую одни критики называют “новым беллетризмом”, а другие “миддл-литературой”. То есть литературой, включающей в себя как “облегченные” варианты серьезной словесности, усвоение которых не требует от читателя особых духовных и интеллектуальных усилий, так и те формы массовой культуры, которые отличаются высоким исполнительским качеством и нацелены отнюдь не только на то, чтобы потешить неразборчивую публику».

Провал постмодернизма и его наследство

Что и говорить, идея беспринципного компромисса для духовного и интеллектуального определения «нулевых» — самая родная. В этом смысле наблюдения Чупринина гораздо более убедительны, чем ремизовская концепция перманентного конфликта. А вот относительно компромисса между преданием и новизной... Здесь мне есть что возразить авторам всех трех концептов, изложенных выше. Я бы расставил акценты иначе. [...]

Важно понимать, что постмодернизм — это не просто стиль и не просто приемы. Это довольно цельная эстетическая и мировоззренческая программа. Идея искусства как самодовлеющего игрового конструирования беспринципно соединилась в русском постмодернизме с культивированием индивидуальных комплексов. Автор умирал в пустой игре, попутно выражая свои причуды и капризы. И в именно этот русский постмодернизм в поразительно короткий срок постарел, обветшал, начал разваливаться как проект, как авангардная программа. Уже к началу «нулевых» он воспринимался как нечто не менее (а то и более) архаичное, чем соцреалистический официоз, мутировавший в идеологизированное письмо «Нашего современника». Как весьма факультативное наследство.

Означает ли это, что постмодернистский проект сгинул бесследно? Отнюдь.

С одной стороны, в процессе его реализации была сильнейшим образом дискредитирована литература как средоточие духовных смыслов, как место, где обнародуется самая главная повестка дня, и как творческая миссия. С последствиями этой дискредитации нам приходится иметь дело сейчас. Увы, художественная богема, заигравшись, заразила его ядами общество. Упорно прививавшиеся в искусстве игровой релятивизм, беспринципная эклектика дали в нашей литературе довольно жалкие, чахлые всходы. А вот в социальную жизнь эти творческие установки шагнули легко и быстро, покорив ее почти целиком. Авангардные постмодернистские игры 90-х вошли

в общественный быт, релятивизировав все, что удалось, и подменяя сущности игровыми тактиками и манипулятивными технологиями ради простой житейской выгоды.

Однако чем больше их было в жизни, тем меньше был их кредит в искусстве. Разложение постмодернистской парадигмы подтвердило телеологическую неизменность целевых смыслов художественного творчества. Оказалось, что у культуры есть таинственные корни, отрыв от которых губителен для художника.

С конца 90-х начинается возвращение к традиционному и вечному пониманию искусства как свидетельства об истине, как уникальной формы постижения и выражения истины. Уже с того момента все больше центральной направленностью реально значительной словесности становится именно такое серьезное, в основе своей неигровое, нерелятивное устремление к подлинности бытия. Настоящая литература и настоящий художник начинают опережать время и становятся к нему в оппозицию. Это их шанс случиться вопреки ничтожеству момента.

Признаком кризиса самодостаточных игровых форм уже в конце 90-х стала популярность литературы нон фикшн.

Ну а в «нулевых» в литературе (по крайней мере) постмодернизм 90-х стал восприниматься как ничем не оправданный атавизм, реликт ушедшей эпохи, которая употребила свободу скорей всего во зло. И те писатели, которые в России связали себя с этим проектом и не справились с новым вызовом, или сошли с дистанции вовсе, или давно уже выглядят архаистами, работающими умело, но чаще всего инерционно, — или переменились (в большой мере это обеспечившие хотя бы относительную значимость явления Шишкин, Королев, Буйда, Шаров).

Можно ли сказать, что постмодернизм обогатил современного творца средствами повествования, «арсеналом приемов»? Пожалуй. Дело в том, что метод превратился в стиль. Обернулся стилем, эмансипировавшись от глобальных проективных задач.

На руинах постмодернистского проекта любой желающий может теперь подобрать то, что ему по вкусу. Из авангардно-богемной забавы 90-х постмодернизм превращается в довольно рутинную, легко усвояемую технику, уверенно и освоенную ремесленниками масслита, часто весьма небесталанными, от упоминаемых в этом контексте Чуприниным Веллера и Гришковца, Акунина и Улицкой до Донцовой и Макса Фрая. Да, и что касается идеи рыночного компромисса, то здесь с критиком во всем можно согласиться, кроме того, что компромисс не дает убедительного художественного качества и не обещает духовных прозрений и социальных открытий. Да и может ли из компромисса в искусстве родиться что-то понастоящему великое?..

Но я не вполне уверен, что творческая свобода, искушенность и изощренность, широкий диапазон умений и знаний — это заслуга непременно авторов нашего постмодернистского проекта. Все-таки отмечу, что осво-

бождение повествовательной формы и свободная трактовка содержания тех или иных культурных знаков вовсе не обязательно должны сочетаться с пустой игрой и полной релятивностью смыслов; тем более не обязаны с ними отождествиться. Это освобождение происходило в литературе в течение всей второй половины XX века, прежде всего под влиянием стихий контркультуры, а отчасти как особого рода модернистские проекты (например, поп-арт, соц-арт).

Иными словами, открытая искусством XX века новая свобода вовсе не монопольно принадлежит постмодернизму. Скорее постмодернизм у нас просто паразитировал на новых ресурсах свободы. (Сказать по правде, что-то такое чувствуется и в гораздо более интересных, чем наши, доморощенные, западных постмодернистских литературных опусах Борхеса, Фаулза, Эко, Павича, Зюскинда, обычно беспеченных впечатляющей эрудицией и тем богатым культурным контекстом, который у нас был истреблен в XX веке.)

Конечно, к началу нового века все смешалось в доме Облонских и связать концы с концами стало уже почти невозможно. Однако, возвращаясь к литературе в России, стоит заметить, что ее стержень, самые ее значительные свершения в 90-х годах XX века бесконечно далеки от игрового конструирования факультативных смысловых пирамид, будь то проза Владимира Астафьева, Азольского, Маканина, Петрушевской, Пьецуха, Федорова, Бабаяна, Евгения Попова, Валерия Попова, Екимова, Горлановой, Василенко, Наймана, Улицкой, Распутина, Мелихова и др. или максимально свободно оформленные, но вполне серьезные и ответственные по смысловому заданию замечательные вещи Малецкого, Галковского и Пелевина. Это не всегда было модно, но это именно то, что останется.

Таким образом, достигнутый вроде бы компромисс более чем условен. Он обернулся литературным провалом тех, кто не захотел измениться, и дал в начале нового века максимум бонусов той литературе, которая не сводит себя к игре, а исследует человека и общество.

Новый реализм: итоги и перспективы

Новая литературная реальность противоречива. Ну да, на уровне стиля, стилевой формы и приема, теперь возможны сколь угодно дробные классификации, схватывающие в литературном ландшафте то и это, это и то. И называющие это какими угодно словами. Но дрейф писателя по направлению к исконной задаче искусства — познанию и выражению истины — очевиден. Этот дрейф, как мне кажется, мы и называем новым реализмом.

Можно, наконец, сказать, что это и есть тот самый «новый реализм», который некоторые упорно не хотели замечать, а иные воспели. Это, в общем-то, безо всяких кавычек *новый реализм*, который стал несимметричным и достойным ответом русской литературы на мерзости исторического сезона. Хотя и не слишком громким ответом.

В масштабе литературного процесса был построен и подвергнут разнобразному осмыслению соответствующий концепт. Приняли его не все; не все и поняли, о чем идет речь. Да и сами теоретики и практики путались в словах и понятиях, друг с другом не соглашались и не очень стремились выстроить стройную линию смыслов. В итоге концепция все же выглядит на текущий момент наиболее, на мой взгляд, удобоваримым из предлагавшихся объяснением того, что происходило в словесности «нулевых». Впрочем, другого объяснения, суммарно характеризующего новое качество литературы, просто нет. Или до недавнего времени не было.

Все-таки можно сказать, не кривя душой: новый реализм был и остается главной парадигмой современной словесности. Это если не общий метастиль «нулевых» в русской словесности, то по крайней мере ее ядро. Стилей много, целевая установка у лучших писателей общая. В сущности, реализм — это (позвольте напомнить) не стиль, а метод.

Нет никакой нужды сводить реализм к бытописанию, к стилистике правдоподобия. Литература реалистического гнозиса употребляет для выражения открытых ею истин любые средства. Мы видим в реализме прежде всего не средства (они-то как раз и меняются, устаревают и, слава Богу, обновляются), а цель: поиск и выражение подлинностей бытия.

Сегодня получается, что наиболее адекватно о нашем времени или о советской эпохе можно говорить отнюдь не в древней манере социально-бытового реализма: она не схватывает существа момента. Более уместны здесь именно подходы и средства *экспрессионизма* (не очень, на мой вкус, удачно названного Ремизовой гиперреализмом) и *сюрреализма*.

Эта новая литература в последние годы уже отчасти состоялась. У кого-то романом, у кого-то рассказом, у кого-то — в формате non fiction... Их поделить на нуль нельзя. Это — прежде всего проза Маканина, Малецкого и Пелевина. Писателей очень разных (достаточно сказать, что один — агностик, другой — христианин, а третий — чуть ли не буддист), но — самых, пожалуй, важных. Их лучшая, зрелая проза дает критерий для различения и *бесов разных*, и ресурсов подлинности.

Это более частные, но иногда не менее яркие удачи (и поучительные неудачи тоже) многоопытных Пьецуха, Зорина, Юзефовича, Курчаткина, Кабакова, Аксенова, Екимова, Лимонова, вошедших в возраст творческой зрелости Екишева, Бабаяна, Кузнецова-Тулянина, Дмитриева, Горлановой, Сергея Щербакова, Славниковой, Волоса, Палей, Бориса Минаева, Курносенко, Михаила Тарковского, Терехова, предсмертная проза Азольского и Солнцева... Вплоть до кондового постмодерниста Сорокина, второпях перековавшегося в сатирика.

Это поэзия, разная и пестрая, в которой заметны и «старики» (Лиснянская, Чухонцев, недавно покинувший нас Лев Лосев, Гандлевский, Русаков, Седакова, Херсонский, Кушнер, Миллер, Кибиров, Хлебников и др.), и те, кто одной ногой в «зрелости» (Павлова, Александр Беляков, Фанайлова, Родионов, Быков, Игорь Белов, Амелин, Степанова), и молодые (закончен-

ные лирики-экспрессионисты Жумагулов, Русс, Каримова, Кашеев, Коновалов, Погорелая, опосредующая экспрессию эпичностью Вера Полозкова и мн. др.). Это, наконец, современная драматургия.

Особенно показательно, что в тех или иных выражениях логика художественного гнозиса оказалась характерна для двух последних поколений писателей, определенно вошедших в литературу именно в «нулевые». Сергей Чупринин в основном ограничивает их характеристику тем соображением, что они нашли компромиссные формы существования в литературе, вписавшись в тот рельеф, который создан не ими. Отчасти это так. Но, скажем по совести, этот рельеф все-таки строился и при участии лучших из них.

К первому принадлежат те, кто получил признание уже в довольно зрелые годы, задержался с предьявлением сильных литературных опытов и дотянул как раз до «нулевых»: Евгений Кузнецов с его двумя экспериментальными романами «Быт Бога» и «Жизнь, живи!», упомянутая Ремизова (как прозаик Мата Хари), Слава Сергеев, Вяльцев, Мамедов, Новиков, Голованов, Кононов, Валерий Панюшкин (с его «Узником Тишины»). А также и собственно «тридцатилетние»: Павлов, Гуцко, Сенчин, Быков, Мамаева, Прилепин, Садулаев, Бабченко, Кучерская, Рубен Гальего Гонсалес, Бузулукский, Стогов, Геласимов, Карасев, Земсков, Афлатуни, Вербицкий... Диапазон этой прозы довольно широк. Здесь и экзистенциальный поиск, и исповедально-лирические медитации, признания и воспоминания, и трезвый социальный реализм, и (изредка) притча и гротеск... Но целеполагания и многие средства повествования названных авторов в принципе схожи. [...]

Есть, конечно, в этом кругу и авторы, которые более прочих чутки к релятивно-игровым стратегиям. Тот же Елизаров, простой, как топор. Или — несколько более замысловатый случай — Алексей Иванов в «Золоте бунта». Но все-таки это довольно далекая периферия современной словесности. Да и их иной раз прошибает на «серьез» — дидактику, моралистику, политику.

И бесконечно далеки от абсолютизации игровых техник лидеры поколения 20-летних: прозаики Шаргунов, Ключарева, Чередниченко, Кошкина, критик Пустовая... Это авторы с острыми социальными реакциями, с чрезвычайно серьезным отношением к жизни, пытающиеся схватить и передать опыт молодых, соотносить его с вечным. Да и более широкий обзор прозы молодых дает примерно ту же картину, даже если эта проза не всегда радует. [...]

2009, № 2 (140)

2. ДМИТРИЙ БЫКОВ

Своя правда

Главная проблема современной литературной (и не только литературной) ситуации заключается в упразднении или, по крайней мере, вырождении всех прежних оппозиций. Спорщики давно уравнились в неправоте, и вместо старых дискуссий о почвенничестве и западничестве, демократизме и элитарности, либерализме и консерватизме приходится вести новые. В которых ни за кем нет пока априорной правоты. Так что на поверхности литература по-прежнему делится на «почвенную» и «тусовочную», причем и та, и другая достаточно условны и крайне некачественны, — а внутри назревает новое и более радикальное деление на литературу простую и сложную, хорошую и плохую; критерии этого нового размежевания пока не сформированы, но предсказывать их уже можно. [...]

Дело в том, что всякая революция ведет прежде всего к катастрофическому упрощению жизни; вследствие этого упрощения первым погибает то, за что боролись. [...] И пролетарская, и либеральная революции по сути своей были проявлениями социальной энтропии: и та, и другая привели к затяжной разрухе. Первая разруха, впрочем, оказалась покороче, поскольку было за чем ее преодолевать; сегодня такой силы нет, поэтому разруха длится до сих пор. Коснулась она, само собой, не только производства, но и психики, и всех решительно навыков, какими обладали так называемые деятели культуры. Сегодняшние рассказы и фильмы, стихи и картины примерно так же соотносятся с искусством 70-х, как Пильняк — с Андреем Белым... Люди, заставшие обе эпохи, вынужденно упрощаются и деградируют, Маканин-2000 с Маканиным-1980 находится примерно в тех же отношениях, что и Чуковский-1930 с Чуковским-1915. Все это — лучшее доказательство того факта (для многих давно уже очевидного), что и 1917-й, и 1985 год, готовившиеся и приветствуемые огромной частью интеллигенции, были на самом деле не освобождением культуры, а освобождением *от* культуры.

Кино, литература, театр делают первые шаги и учатся заново держать ложку. Только в этих условиях можно всерьез рассматривать, допустим, прозу Андрея Геласимова, пишущего на уровне очень слабой Токаревой — но ведь поздняя Токарева иногда не дотягивает и до этого уровня. Потому что тоже прошла через 90-е годы и давно не равна себе. Только в условиях

Всеобщей Деградацие Всего можно всерьез говорить о том, что «Кысь» Татьяны Толстой — выдающееся произведение (тогда как в действительности это — не очень удачная калька с «Улитки на склоне», в которую Толстая — остроумный публицист в жанре дамского язвительного трепа — добавила памфлетности, сильно проиграв, однако, в фабульной изобретательности). Очень может быть, что Олег Павлов — Солженицын нашего времени (во всяком случае, претензия именно такова); но Павлову до Солженицына — как Солженицыну до Льва Толстого. Вероятно, почвенник середины наступившего века будет еще хуже Павлова.

Взаимное и синхронное вырождение «архаистов» и «новаторов» идет ускоренными темпами. Главной интригой нынешнего Букера было противостояние «либеральной тусовки» в лице Сергея Гандлевского и «черноземной правды» в лице Олега Павлова. Генетическими чертами «либерального» романа являются: крайняя литературность (в положительном контексте это называется интертекстуальностью), заикленность автора на себе, на жизни своего круга, на собственных мелкотравчатых лирических переживаниях; стилистически все это изложено очень ровно. Генетическими чертами романа «почвенного» являются: угрюмый эсхатологизм, ожидание последних дней, бурчание по поводу повсеместного падения нравов, ужасные картины быта, наличие полуюродивого положительного героя — носителя морального, не испорченного разумом начала — и отвращение к интеллигенции, продажной и давно ни на что не способной. Роман Гандлевского «<НРЗБ>» вовсе никак, то есть совершенно нейтрален, — роман Павлова «Карагандинские девятина» довольно плох, и это, наверное, лучше, чем «никаковость», то есть нейтральность. Я всегда любил людей, умеющих подставляться, а Павлов подставляется по полной. [...] Можно бы и порадоваться павловской победе, не ликуй так вся «почвенная» компания: наш! наш! Ваш-то он ваш, но лучше от этого не становится. Прямо хоть начинай за Гандлевского болеть... но кто за Гандлевским? и какая за ним литературная реальность? Акунин, может быть, и Ирина Прохорова? Вот тут и выбирай. Это тебе не между Распутиным и Аксеновым в 1979 году...

Досада, впрочем, в том, что литература в самом деле утратила контакт с реальностью — однако, обретая этот контакт, она действует в рамках прежних парадигм, которые сегодня уже не работают вовсе. Почему надо непременно рыдать, стенать или брюзжать, когда сталкиваешься с историей вроде той, что изложена в «Карагандинских девятинах», и все это проделывать на двухстах страницах, — тогда как можно написать отличный «скверный анекдот» страниц на двадцать и без всякого надрыва, и без этого квазиплатоновского издевательства над языком, выдаваемого «павловской клакой» за скорбное бормотание?

Современный писатель, кто бы он ни был, — на мой вкус, недостаточен холоден. Происходит же это потому, что ему недостает историзма, того знания (с этим у почвенников вообще плохо) и исторического чутья (с этим еще хуже у либералов), которое только и обеспечивает всякой серьезной

книге мощный второй план. Но воспринимать реальность в историческом контексте, дистанцироваться от нее, встать выше — можно только при наличии собственной исторической или социальной концепции. Этим, к сожалению, могут нынче похвастать немногие. [...] Без цельной концепции, без «своей правды» сегодня в литературе, по-моему, делать нечего — вот почему прирожденный, казалось бы, беллетрист Михаил Веллер одну за другой публикует интересные теоретические работы, и расходятся они лучше его же романов. Можно спорить о философии Веллера и о качестве его изложения — очевидно одно: общественный запрос на осмысление. Осмысления не видно.

Что мешает ему? Всеобщая расслабленность? Да, отчасти. Коммерциализация культуры? Безусловно: когда выживаешь изо всех сил — тебе никак не до вечности. Но есть и еще один весьма важный аспект: трусость, отсутствие интеллектуальной честности. Чтобы прямо признать тот факт, что в Чечне нам противостоит архаическое сознание, а оно понимает только язык силы, — надо пойти против леволиберальных и политкорректных норм, посягнуть на святыни 90-х, победить в себе последствия истинно геббельсовской пропаганды горбачевских времен. Но без осмысления чеченской войны (и — шире — исламско-западного противостояния нашего времени, если уж отказывать Западу в праве называться «христианским»), нужно не просто наблюдать войну, как делают сегодня все пишущие о ней, а встать на точку зрения, которая несколько выше окопной и даже командной. Надо видеть исторический контекст и свободно чувствовать себя в метастории, надо освободиться от гипнозов «рыночной идеологии» и по-новому, без априорной расстановки акцентов, оценить и крах советской империи, и печальный финал либеральных 90-х. Надо отчистить от патины понятия «либерализм» и «патриотизм»...

Иными словами, сегодняшней писатель должен стать мыслителем. Именно такую попытку предпринимает Василий Аксенов в «Кесаревом свечении» — и хотя это далеко не Аксенов «Ожога» или даже «Острова Крым», но это литература. С ней можно спорить, о ней можно говорить. Кстати, одним из главных литературных событий 2003 года наверняка станет публикация нового романа Бориса Стругацкого «Бессильные мира сего». Мне уже повезло прочесть эту книгу, сложную и крайне мрачную, трудную даже физически — при всей стремительности фабулы; подозреваю, что Стругацкий — единственный писатель из поколения шестидесятников, кого деградация не коснулась или коснулась в наименьшей степени. Пусть с выводами писателя (укрывающегося под псевдонимом «С. Витицкий») можно и хочется спорить — до того они беспросветны; однако автор ставит себе задачу разбудить читателя любой ценой — и достигает этого с прежним блеском.

В поэзии ситуация ничуть не лучше, только здесь деградация еще наглядней: в прозе легче пустить читателю пыль в глаза, а в стихах все-таки проще понять — умеет автор их писать или не умеет. То, что публикуют в последнее время наши бывлые кумиры (в особенности это касается Евг. Ев-

тушенко), заставляет краснеть не только за них, но и за бумагу, которая все терпит; читать поэтов из круга журнала «Вавилон» (Дмитрий Кузьмин только что получил премию Андрея Белого «за вклад в литературу») невозможно с момента основания «Вавилона», причем даже те из них, у кого просматривался проблеск таланта — Т. Милова, Д. Воденников — демонстрируют деградацию еще более быструю, чем почвенники. Да и нет сейчас никаких почвенных поэтов — у них это дело еще с 30-х годов, с самой гибели П. Васькина, очень плохо поставлено.

Из новых оппозиций, на мой взгляд, главной является оппозиция сложности и простоты, утонченности и прагматизма. Новый век, если только нам повезет и человечество сохранится, станет бунтом против прагматизма, ограничивающего мысль и редуцирующего жизнь. По идее, он должен стать веком прекрасных и бесполезных вещей, но такие вещи, как правило, процветают только при диктатурах, болезненно разрастаясь в их теплицах. Если это состоится, у нас будет классная литература; если нет, может не быть никакой. Чтобы обеспечить нормальное литературное развитие, я также полагал бы полезным если не запретить, то значительно ограничить продажу сочинений Д. Донцовой, Т. Устиновой, Т. Поляковой и других клонов И. Хмелевской. Покупатель, конечно, волен приобретать некондиционный продукт, но когда им завалены все прилавки — он попросту теряет представление о кондиционности.

Чтобы не стать личностью, сегодня есть тысячи оправданий и вполне уважительных причин. От невыплачиваемых зарплат до заедающего быта, от выматывающей работы до плохого здравоохранения. Вдобавок планка обрушена, и если раньше у человека, потакающего своим слабостям, было хотя бы чувство, что он что-то делает не так, — сегодня у него есть все, чтобы чувствовать себя щедринской Торжествующей Свиньей, достойным гражданином нового общества. Тем ценнее опыт тех немногих, кто все-таки осмеливается быть. Я с удовольствием назову этих людей: в поэзии это — Михаил Щербаков (Москва), Виктория Измайлова (Чита), Кирилл Анкудинов (Майкоп), Игорь Караулов (Москва), Андрей Дмитриев (Харьков), Марат Шериф (Новосибирск); в Петербурге по-прежнему очень достойно работает Кушнер, но мэтров и без меня есть кому похвалить. Мне продолжают нравиться стихи Кублановского. К сожалению, петербургская поэзия слишком скучна и культурна, зато там работают сразу два не старых еще и весьма перспективных прозаика: это Ксения Букша (ей почти 20) и Дмитрий Горчев (он старше примерно вдвое). Букша, на мой взгляд, служит недурным примером для примитивных и однообразных, хотя не лишенных наблюдательности бытописательниц вроде Ирины Денежкиной. Очень интересно мне все, что делает в критике и публицистике Дмитрий Ольшанский, и я люблю его способностью вызывать огонь на себя. Как ни относиться к убеждениям Лимонова, следует признать, что две его последние книги написаны отлично. Я продолжаю многого ждать от Виктора Пелевина.

И последнее. У меня есть подспудное ощущение, что великая литература всегда начиналась с дневников, с интимного разговора о том, о чем вслух пока сказать нельзя. Бурный русский расцвет «Живого Журнала», оживленные и подчас ожесточенные дискуссии, которые кипят там и на форумах, скажем, «Русского журнала», заставляют надеяться, что вскоре мы действительно получим незаурядную словесность. Надо только смелости набраться и сказать вслух то, что сегодня проговаривается шепотом и в тусовках. А именно — что Бог есть (и если даже нет, то правильной думать, что есть). Что человек жив надличными, внеположными ему ценностями, а не только страхами и желаниями своего брюха. Что есть вещи поважнее жизни и поинтересней настоящего времени. Вот когда обо всем этом станет можно говорить в открытую, не боясь попасть в фашисты, — у нас и будет литература.

А пока у нас есть суррогат. Пустая порода, в которой, впрочем, сейчас уже начали попадаться первые блестящие.

2003, № 1 (115)

3. МАРИЯ РЕМИЗОВА

GRANDES DAMES прошедшего сезона

Заметки о литературных премиях

[...]

Блеск и нищета Татьяны Толстой

«Триумф» — в отличие от других премий (за исключением одной, может быть, Государственной) — дают не за что-то конкретное, а, так сказать, «по совокупности заслуг». Дело, конечно, хорошее, но рискованное — чтобы не нарушать логику известного афоризма про праведные труды и каменные палаты, награждение достойных часто откладывается на неопределенный срок. За долгие годы может накопиться такая «совокупность», которую, может, и не стоило бы награждать — не потому что жалко, а просто чтобы не поднимать лишнего шума вокруг грандиозных творческих фиаско.

Впрочем, сказанное не относится к случаю Татьяны Толстой — шум вокруг романа «Кысь» и до «триумфального» награждения стоял изрядный. Надо отдать должное критике — преодолев свою сервильную природу, подавляющим большинством голосов она выдала «Кыси» весьма низкую оценку: рефреном по общему тексту звучало роковое слово *провал*. Хотя нашлись и некоторые энтузиасты (тоже, что характерно, дамы — Наталья Иванова и Алла Латынина, — последняя, впрочем, с известной долей критицизма), усмотревшие в романе приметы высшего пилотажа...

Но отвлечемся пока от «Кыси». Сперва о заслугах.

За свою литературную жизнь Татьяна Толстая создала не так много — это если судить по объему. По качеству же пара десятков написанных ею рассказов даже на самых приблизительных весах, конечно, легко перетянет множество *масштабных* опусов некоторых ее современников (даже если последних брать в *совокупности*).

Толстая действительно (без каких бы то ни было оговорок) — великолепный стилист. Не только безупречно владеющий русским литературным (и разговорным, разумеется), но и выработавший собственный, довольно своеобразный, художественный язык — что, как ни парадоксально, является в современной литературе редкостью чрезвычайной. За одно это ее уже можно было бы поместить в музей и закидать «триумфами» по самую макушку. [...]

Наслаждение, сопутствующее чтению рассказов Татьяны Толстой, происходит прежде всего из безупречно воспринятой гармонии слова. Собственно, это и есть отправной пункт художественности — великое заблуждение множества современных писателей в том и состоит, что они полагают, будто проза в этом смысле чем-то отличается от стихов, и потому слагают тексты из случайно подвернувшихся и оттого безнадежно мертвых словесных конструкций. Когда читаешь Толстую, кажется, будто не было птичьего языка советской эпохи, ядом впитавшегося в кровь и плоть отечественного словаря, так что и до сих пор большая часть современной словесности кажется сочиненной пропахшими пылью чиновниками. [...]

А что, собственно, сообщает о современном человеке Татьяна Толстая? Основная нота ее рассказов — ностальгическая. Но отнюдь не sentimentalная. Это, кстати, тоже редкость. У Толстой очень жесткий, кажется, совершенно мужской ум, осознающий эмоциональную составляющую только в связи с продолжительной рефлексией. Искать у нее непосредственного «чувства» бессмысленно и непродуктивно. Это ни в коей мере не означает, что текст выходит отвлеченным или сухим. Это означает лишь то, что между персонажем и автором всегда будет сохраняться дистанция огромного размера. И что нам предлагается в первую очередь анализ, эмоционально-психологический *портрет* заданной в тексте ситуации. Очевидно, что при таком методе неизбежна ирония. Еще несколько лет назад казалось, что это — очевидный плюс. Теперь все чаще возникает ощущение, что такая позиция несколько ущербна — в ней не хватает любви. Стало быть, *несправедливо*.

В современной литературе есть только один писатель, работающий в подобной нише, — что примечательно, тоже женщина. Это Людмила Петрушевская. Еще более примечательно, что ее неудачи — «Песни восточных славян» и все последующие эксперименты в подобной им стилистике — связаны прежде всего с выходами в фантастическо-мифологическое пространство, куда с несколько другой стороны явилась с «Кысью» и Татьяна Толстая. Что их туда влечет? Им наскучили нивы бесплодные?..

Когда Татьяна Толстая находится в пространстве, сообщаемом с миром живых людей, даже в предельно отчаянной «Ночи», где слабоумный *чувственно*, на уровне почти невербализуемых ощущений постигает пропитывающий мир *ужас*, это онтологическое отчаяние выглядит убедительным аргументом даже в самом строгом приговоре. «Ночь» — безусловно лучший из ее рассказов, где Толстая, может быть, единственный раз по-настоящему вырвалась за очерченный самой себе предел саркастического восприятия, ужаснувшись хтонической черноте, подступающей к самой границе до смешного хрупкого человеческого мирака.

Когда Толстая любит свои хранящими прошлое дачами, где когда-то давно, в незапамятные времена счастливые дети изводили любящих их до беспамьятства старушек, когда она перебирает свои шкатулочки, открытки, пуговки — надо иметь совсем уж каменное сердце, чтобы не вспомнить о собственных реликвиях и не растаять от умиления, тем более, что дорога

от этих дач всегда ведет к разочарованию в настоящем, и ясно, что жизнь не задалась, — а это чувство (когда оно мимолетно и в общем-то не имеет под собой оснований) обладает известной прелестью. Тем более, что всякая утрата так или иначе намекает на смерть — а эта тема, если подойти к ней с тактом и мерой, обычно довольно выигрышна.

Даже когда Толстая показывает гораздо более глупых и ограниченных, чем она сама, людишек (на то они и персонажи, чтобы с ними не церемониться), которым никак не удается вырваться из паучьих объятий бессмысленности, хотя где-то за горизонтом маячит что-то призрачное и маняще недостижимое, — все это отлично вписывается в *одну из версий* восприятия реальности, когда человек по определению маленький, а среда (четверг, пятница) бесповоротно заела. В самом известном и, видимо, лучшем рассказе на эту тему («Сомнамбула в тумане») показан даже маленький бунт, очевидно комичный — однако и чуть-чуть метафизический. Безобидный старичок-зоолог, на склоне лет впавший в сомнамбулизм, убегает во сне неизвестно куда, голый, нелепый — но на этот миг действительно совершенно свободный. Толстая, конечно, не верит в такую свободу, умом то есть не верит — и потому усмехается. Но иррациональная природа художника заставляет ее (помимо воли) немножко и верить (все художники — как бы сомнамбулы). И потому здесь — намечается противоречие и, как следствие его, глубина — самое то для художественной литературы.

Но когда неведомая сила выносит ее за эти пределы, когда игра заходит так далеко, что невозможно никому и ничему сопереживать, а только следить, как движутся кукольные фигурки по условному полю, поражает недоумение — ладно бы, зачем это нам, но зачем это ей?

Не сказать, чтобы роман «Кысь» был для Татьяны Толстой совершенно случайным. Достаточно вспомнить рассказ «Сюжет», где не убитый на дуэли старик Пушкин ударил палкой по голове обидевшего его мальчика Володю Ульянова, отчего в этой голове произошел полный переворот и вместо революционного идеолога свету явился вернейший слуга царю и отечеству. История России, разумеется, пошла по-другому... Когда читаешь такие вещи, написанные талантливым человеком, становится несколько неудобно. Ну, был вообще-то такой анекдот — про детский сад врать не буду, но в младших классах имел определенный успех. Но чтобы взрослый человек, писатель, да так серьезно...

Ну вот, наконец, и «Кысь». В печати имеются сообщения, что этот роман Татьяна Толстая писала десять лет. Некоторые критики привязывали неудачу именно к долгому сроку изготовления: мол, начала Толстая при одних исторических условиях, закончила же при совершенно других, когда хвост поезда, в котором она предполагала разместиться со своей «Кысью», давно растворился в тумане. Может, оно и так, да только что же это за литература, которая теряет ценность, едва сменилась окружающая среда? Все ж таки роман не газетная статейка, не куплеты на злобу дня. В настоящих романах — даже пропитанных самой что ни на есть конкретной, сиюминут-

ной социальной сатирой, даже сведением мелочных счетов с «врагами» — бывает что-то, выталкивающее за рамки однодневного чтения. (Достаточно вспомнить «Божественную комедию» — даром, что она вовсе и не роман.)

В чем-то более серьезном ошиблась Толстая. Как следует подумав, можно даже понять, в чем. Социальная сатира требует позитивного закадрового пафоса. Утопист и антиутопист по большому счету имеют одинаковую задачу, только добиваются ее разными средствами. Оба *должны* иметь четко сформулированный и выясняемый через текст *идеал общественного устройства*, ради которого, условно говоря, готовы биться, не щадя живота своего. В противном случае вместо пламенного памфлета получается юмореска, годная для разовых выступлений на эстраде.

Человека, более далекого от *искренней социальной проповеди*, чем Татьяна Толстая, представить себе, кажется, невозможно. Здесь-то и зарыта собака. Замысел был хотя и соблазнителен — для такой прославленной иронистки, — но изначально порочен. И что там дальше с текстом ни делай, он был мертв еще при зачатии. И тверди-не тверди о стилистических совершенствах и языковых находках в «Кыси», она остается пустой до гулкости формой.

В «Кыси» Толстая затеяла довольно нехитрую игру «узнай меня» (ну, не совсем примитивную, конечно, все-таки она умная женщина и отличный стилист), наполнив роман массой более-менее легко дешифруемых «загадок». Текст симулирует сознание клинического идиота, воспринимающего окружающее буквально и прямолинейно — эдакого «совка», без малейших изменений буквоедства в новый строй. В «Кыси» изображено общество после таинственного «Взрыва»: формально что-то вроде ядерной войны, метафорически — вариативно: от революции до перестройки. Общество деградированное и, разумеется, тоталитарное. Утрачены все культурные навыки. Книги уже не запрещены, но считаются источником неизлечимо-смертельной болезни. Едят в основном мышей, пьют «ржавь», напившись, безобразничают.

Абсолютное большинство — мутанты, с петушиными гребнями, хвостами, рылами, жабрами (для иллюстрации см. Иеронимуса Босха). Существуют какие-то «перерожденцы», которых не считают за людей и используют как тягловую силу (см. лагерную литературу с упоминанием «вредло» — «временно исполняющий должность лошади»), но «перерожденцы» проходят по периферии текста и точной атрибуции не поддаются. Еще фигурируют «прежние» — те, что родились до «Взрыва», они не старятся и не умирают, если только не от несчастного случая. Странность заключается в том, что они — все как на подбор — интеллигенты, все с образованием, и все страдают в этом царстве невежества и хамства, собираясь кучками и вспоминая ведомые только им магазины да Пушкина. Почему пережили «Взрыв» лишь представители «образованного сословия»? Вероятно, чтобы легче было узнать: а) переживших революцию тетушек, перебирающих фотки своей молодости, сидя в антикварном кресле в какой-нибудь черной от тараканов коммуналке в районе Литейного; б) переживших перестройку на-

учных сотрудников старшего возраста, клянущих распоясавшееся телевидение и с тоскливым отчаянием вспоминающих свой былой общественный статус. Словом, тех персонажей, которые — но только в более реалистической манере — уже были насажены на булавки в иронической коллекции Татьяны Толстой.

Рефреном по тексту идет комментарий главного героя, Бенедикта: «Такое, значит, у него (нее, их) вышло Последствие»...

Изыясняется общество на лубочном «простонародно-фольклорном» языке. Литературная общественность подмечала странность — старославянизмы здесь пишут правильно, а все, что было некогда заимствовано, вроде «интеллигенции» или «традиции», — с ошибками. Впрочем, порой закон нарушается — «*абразавание*», хотя и русское по происхождению, тоже попадает в разряд инородцев. Иногда Толстая, словно забыв, во что превращается шутка, повторенная дважды, цитирует чужие — на свою беду, из тех, что «на слуху». Например, обильно используется пресловутая «мараль» — естественно, с приобретенными вместе с новой орфографией коннотациями (см. Островский А. Н. «Женитьба Бальзамина»). Языковая «игра» объясняется просто — Толстая зло сводит счеты с «патриотическо-почвенническими» умонастроениями современного общества, которых, видимо, сильно напугалась еще перед отъездом в Америку.

Управляет безобразием, разумеется, никто иной, как Федор Кузьмич (случайный, вероятно, тезка знаменитого юридивого, задолго до рождения Татьяны Толстой пропечатанного в русской литературе). Федор Кузьмич постепенно изобретает и передает в дар вверенному ему народу все — от молотка до саней, а также непрерывно сочиняет стихи (от «Горные вершины...» до «Бессонница. Гомер. Тугие паруса...»), перепиской которых заняты специально обученные грамоте «голубчики», в частности и главный герой — Бенедикт (имя его, вероятно, значимо, но интерпретировать намек не беремся). (Тут, кстати, находится прекрасный повод поизгаляться над разными советскими литераторами: тупоумному Бенедикту, например, кажется, что Чехов — «криворукий мужик, забулдыга» — книжка-то у него потрепанная, зато Антонина Коптяева «баба чистая, себя соблюдает. Уж такая книжечка, можно сказать, нетронутая». Достается, впрочем, и модернистам — когда Бенедикт начинает наводить порядок в библиотеке, расставляя книги «тематически», то есть буквально «повторяя» излюбленный модернистами прием: «*Платон, Плотин, Платонов, “Плетення жинкових жакетов”, Плисецкий Герман, Плисецкая Майя, “Плиссировка и гоффра”, “Плевна. Путеводитель”, “Пляски смерти”, “Плачи и запевки южных славян”, “Плейбой”...*» Беда лишь в том, что самой Толстой игра так понравилась, что она никак не может остановиться, и длит, и длит нелепые списки — пока не затошнит).

В общем, изображена цивилизация дикарей в узнаваемо русских декорациях.

Поначалу все кажется, что вот-вот — и смутно чаемая сверхзадача Толстой выглянет на поверхность. С точки зрения стилистики, «Кысь» напи-

сана довольно забавно (опять-таки поначалу — пока игра не приедается). Не верится, что *все это* — просто так. По инерции проглатываешь сотню страниц, но ничего не меняется. Все ловят да варят мышей, да кланяются Федору Кузьмичу, да поигрывают словами.

Тем временем Бенедикт вдруг женится на дочке Главного Санитара (местный вариант ЧК-КГБ-ФСБ), принят в семью. Он узнает, что в высших эшелонах власти едят сыры и котлеты, что книги читать отнюдь не возбраняется, и вообще понимает, что такое сладкая жизнь. Тесть назначает его «санитаром», он познает прелести власти. Разъезжает на собственном «перерожденце», врывается в дома «голубчиков» и железным крюком отнимает неведомо для какой надобности хранимые книжки — отнимает, как он теперь узнал, не для профилактики заразы, а чтоб те не попортили важных для государственных нужд артефактов. И читает теперь запоем. Но бессмысленно: ему важен лишь процесс поглощения слов — а что читать, Чехова или руководство по вязанию спицами, ему все равно. Для одного из «прежних» (приятеля покойной матушки) вырубает деревянного болвана — «Пушкина». «Прежний» все пытается восстановить «утраченное культурное пространство» (здесь, надо отдать должное, ирония Толстой выглядит весьма убедительно), все надеется пробудить в Бенедикте способность мыслить, да тщетно. Болван болваном и останется.

Потом тесть при помощи Бенедикта захватывает власть и воцаряется в местном «кремле». Бенедикт не проходит проверки на вшивость, его отсесняют другие фавориты, более склонные к насилию и корысти. В государстве устанавливается террор. В «кремле» почему-то жгут библиотеку. Под занавес зачем-то устраивают публичное сожжение двух «прежних», знакомцев Бенедикта, который вдруг отчего-то заподозрил, что он и есть Кысь — чудовище, которого никто не видел, но все боятся. Вместо того, чтобы сгореть, старики воспаряют в небеса.

Откуда-то с высот, воспаряя над текстом, на все это смотрит автор, презирающий всех и вся — главным же образом, свою ничтожную родину.

Мы уже намекали на некоторую ущербность сатирического подхода к действительности — даже в рассказах, форме малой и оттого не требующей большого эмоционального разнообразия. Роман же, как правило, предполагает хотя бы некоторую долю эмоциональной полифонии. Когда писатель предлагает один монотонный сарказм, становится несколько скучно. И добро бы Толстая хотела обличить. Но она даже этого не хочет. Ей просто все здесь осточертело — тупой скотоподобный народ, бессмысленная, цепляющаяся за иллюзорное прошлое «либеральная интеллигенция», вечные стоны об утраченной духовности, траченные молью диссиденты, все лелеющие в памяти, как однажды сказали кому-то на ухо свое решительно «Нет!», — в общем, вся *эта* дурацкая страна, где *нормальный* человек никогда не будет чувствовать себя *нормально*.

Не в том беда, что Толстая задела чьи-то тонкие национальные чувства — эка невидаль, то ли еще бывало в нашей по-русски безалаберной

и *широкой* культуре. Беда в том, что Толстая забыла самое главное — чтобы что-то понять, надо это что-то любить. А любить это что-то в своем прекрасном далеке Толстая, видимо, разучилась.

Такое, значит, у нее вышло Последствие...

Казус Людмилы Улицкой

Если «Триумф» дают «за заслуги», то уж «Букера», хоть бы и «Smirnoff», — за один-единственный роман (или, как пояснили отцы-основатели еще в позапрошлом году, за повесть, в западном, очевидно актуальном для нас, контексте мигом становящуюся романом). Людмила Улицкая была увенчана смиРНовско-букеровскими лаврами за роман «Казус Кукоцкого», в журнальном варианте известного под именем «Путешествие в седьмую сторону света». Улицкая — писатель не без таланта (если взять, к примеру, роман «Медея и ее дети»), однако назвать «Казус Кукоцкого» большой удачей рискнуло, кажется, одно только букеровское жюри. Не будем, впрочем, стремиться видеть одну плохую сторону — в литературной биографии Улицкой есть и «Веселые похороны», которые покойный Астафьев прямо назвал «позором», — и им «Букера» все-таки не дали. Хочется надеяться, что посповестились. [...]

Если в случае Татьяны Толстой мы имели дело с так называемым мужским, то есть рациональным, типом сознания, то в случае Людмилы Улицкой представляется возможность пронаблюдать сознание типично женское, то есть иррациональное и, мягко говоря, довольно слабо структурированное.

Начнем с того, что неструктурирован сам роман — он представляет собой хаос сюжетных линий и не встраивающихся ни в какие линии эпизодов, причем часть линий обрываются на полпути, а другие, на долгое время выпав из поля зрения автора, вдруг выскакивают в самом неожиданном месте, махнув перед носом опешившего читателя каким-нибудь донельзя игривым завитком на конце: ну, например, каково было бросить на произвол судьбы братьев-близнецов, которые так упорно добивались любви главной героини, что появившийся ребенок оказался буквально неизвестно от кого из двоих? После этой идилии втроем кажется как-то не очень психологически достоверным, что они напрочь исчезают из текста, стоит легкомысленной матери упорхнуть к следующему возлюбленному, — ребенок-то, между прочим, не чей-нибудь — их, близнецовый...

Неструктурирована, если так можно выразиться, и сама сущность романа, точно автор никак не мог решить, какому жанру наконец отдался. «Казус Кукоцкого» начинается как добротная семейная сага, затем делает резкий рывок к «мистическому» символизму, вновь возвращается к саге и отсюда уже мало-помалу дрейфует в сторону типично женской псевдопсихологической беллетристики с элементами любовно-приключенческого романа отечественного образца.

Обозначить главную тему «Казуса» проще простого: *любовь и кровь*. Причем любовь понимается в основном крайне физиологично, но иногда — до чрезвычайности отвлеченно (это в мистических пространствах, где, честно говоря, ориентироваться весьма затруднительно, там все символы да мятущиеся тени), а кровь — по большей части в переносном значении, то есть в смысле родства.

Замечательный акушер Кукоцкий вдруг (ну, не совсем вдруг — после довольно долгого вступления, содержащего его жизненный путь буквально от колыбели) обнаруживает в себе загадочный дар видеть пациента прямо-таки изнутри, причем пораженный болезнью орган подает дополнительные опознавательные сигналы. Характерно, что функционирование этой чудесной способности напрямую связано с половым актом — соитие с женщиной таинственную восприимчивость притупляет. Кукоцкий совсем было оставил плотские утехы, но тут у него на операционном столе оказывается *прекрасная* умирающая (Елена!), в которую он тут же и влюбляется, выхаживает, вылечивает (ампутирует женские органы под корень). Потом немедленно женится и усыновляет ее малолетнюю дочку, хотя у возлюбленной есть еще как бы вполне живой муж, только временно отбывший на фронт по причине Великой Отечественной войны.

Оба испытывают по этому случаю некоторое нравственное смущение, но ничего с собой поделать не могут. На мужа, к счастью, вскоре приходит похоронка. И все у влюбленных ладно, согласие и взаимопонимание, а уж новенькую дочку наш врач любит так, что лучше всякой родной. Единственная беда — общих детей у них быть не может, и великий акушер остается лишенным возможности кровного родства с детьми. Да, и дар его тоже вдруг куда-то пропал. Зато объявился у жены — в способности видеть предметы сразу со всех сторон, что очень помогает ей при освоении профессии чертежницы. (Про жену также сообщено, что детство она провела в толстовской коммуне, и даже дано в подробностях несколько соответствующих эпизодов. Хотя за чем приплетено толстовство, не вполне ясно — разве только потому, что «половой вопрос» нашел тут довольно экзотическое решение.)

Потом с Еленой Прекрасной происходит непонятная болезнь, она впадает в какое-то сневидное состояние, где и наблюдает упоминавшиеся выше тени и символы. Тени и символы куда-то бредут среди космических пейзажей, и фигурируют какие-то неродившиеся младенцы, аллегорически изображающие укоризну. Потом несчастная открывает, что ее муж — идейный борец за легализацию абортов, после чего навсегда прекращает с ним половой контакт, хотя они продолжают жить вместе и любить друг друга. Впрочем, очень скоро она превращается — тоже неизвестно отчего — в обездвиженного и бессловесного инвалида с подложенной в кресло пеленкой, так что не только половая, а, можно сказать, и вообще всякая жизнь становится для нее недоступной.

До паралича супруги успели удочерить еще одну девочку, Тому, дочь то ли дворничихи, то ли уборщицы, мать которой умерла от криминального

аборта. Девочка оказалась мелочной и меркантильной, и хотя для нее делали все, что могли, никто ее так и не полюбил. Первая дочь, Таня, наконец, выросла, но тоже вдруг бросила университет, стала шляться ночами по улицам, беседовать с алкоголиками, поселилась в мастерской у знакомой художницы и предалась свободной эротике. Потом, обнаружив в себе признаки нового человеческого существа, вышла замуж за одного из влюбленных в нее братьев-близнецов — причем который из них отец ребенка, как мы помним, не знал решительно никто. Впрочем, она махнула ручкой обоим, едва ей встретился гениальный саксофонист. Саксофонист страшно полюбил чужого ребенка, а влюбленная мамаша вскоре умерла от новой беременности. В финале ее выросшая дочь, Женя, приезжает мыть свою парализованную бабушку — все ту же впашую в маразм Прекрасную Елену. Надо ли упоминать, что внучка тоже беременна?..

Все это, по представлениям автора, должно обозначить разные формы любви, но обозначает лишь то, что автор понимает любовь как-то уж чересчур однобоко. Идейный же вывод по поводу «крови» и вовсе куцый — стоя над тельцем новорожденной «внучки» (все той же Женечки), акушер Кукоцкий предается мучительной медитации — что же все-таки такое есть родство, если он так любит этого неродного ему ребенка? Автор оставляет вопрос открытым — по всей вероятности, эту проблему Улицкая оставляет читателям для длительных размышлений на досуге.

Порою кажется, что Улицкая с достойной лучшего применения энергией ломится прямоком в открытую дверь, пытается разрешить катастрофически сложный для нее вопрос — где лежат границы любви, — для чего противопоставляет долгое супружеское воздержание родителей безудержной половой разнузданности дочери. Но и вломившись в нее, словно не понимает, чего, собственно, добивалась — затем, чтобы доказать, что песок плохая замена овсу? Но тогда почему ее Таня выходит из этой грязной пены словно умытая, не испытывая ни тени смущения ни перед кем — ни перед дочерью, которой столь произвольно выбирала отцов, ни перед теми, кого сперва вовлекла в двусмысленные отношения, а потом беззастенчиво бросила?

В отличие от Татьяны Толстой, Улицкая, кажется, горячо симпатизирует своим героиням, во всяком случае, ни единого слова осуждения в их адрес она себе не позволила. Единственно, кто осуждения удостоился, это Тома — не вписавшийся в семью неблагодарный приемыш, — видимо, оттого, что оказалась не способна любить из благодарности. Здесь концы не вполне увязываются с концами: если любовь постулируется как свободное чувство, попробуй любить из-под палки. Улицкая путает ситуацию тем, что рисует бедняжку натурой мелочной и принципиально неблагородной — видимо, почувствовав, что картинка всеобщего любовного единения выходит уж слишком приторной, она решила разбавить сироп горькой микстурой. В финале эта неблагодарная третирует парализованную приемную мать — однако живет с ней (а поживи-ка с таким инвалидом), благородная же внучка,

та, что приезжает в банный день (раз в месяц что ли), отчего-то не живет, занимаясь поисками любви где-то на стороне.

Улицкая — сознательно ли, нет ли — написала вопиюще феминистский роман, где женщина является единственным значимым началом, мужчина же — лишь пассивная *функция* при ее «естественной» реализации. Непонятно, для чего она назвала роман по имени мужского персонажа, разве только имея в виду обиходное значение слова «казус» — вот, дескать, казус какой!

Через текст прямо рвется наружу нечто вроде неоязычества, что-то дикое, архаическое, что-то из области до-культурного, до-этического состояния человечества. Улицкая, может быть, даже не вполне отдает себе отчет, каких демонов выпускает наружу. В принципе, если довести ее путаные, не до конца сформулированные послышки, выйдет антиутопия похлеще «Кыси». Не о любви пришлось бы ей тогда толковать, о вождельном феминистском «наслаждении» (вот они, Танины эротические эскапады, вот оно как бы самопроизвольное явление на сцену *всех* детей романа, вот оно методично декларируемое по всей плоти романа отрицание физического отцовства, когда отца ребенку *назначает* сиюминутная женская прихоть). Характерно, что героини «Казуса» никогда ни о чем не задумываются (кроме случаев отвлеченного мудрствования на темы, далекие от конкретных человеческих отношений), не сожалеют о содеянном, не испытывают ответственности. Еще более характерно, что автор ни разу не останавливает внимания на этом странном свойстве их сознаний, словно раз и навсегда уверовав в двусмысленный афоризм Брюсова: «Ты женщина, и этим ты права». Отсюда недалеко и до «ты виноват уж тем, что хочется мне кушать», — впрочем, некоторые поступки героинь показывают, что они овладели уже и этой моралью.

Когда проясняется феминистская «идеологема» романа, становится очевидна адекватность расхлябанной формы хлюпающему в ней содержанию. Феминистская наука уже обозначила признаки женского письма как принципиально неструктурируемого, стремящегося к бесконечному множеству равноценных деталей с принципиальным отказом от иерархии (то есть выяснения главного и второстепенного), в пределе, если довести мысль до логического конца, — к бессмысленному речевому потоку, то есть к онтологической немоте.

Остается надеяться, что они своего добьются.

2002, № 2 (112)

4. МАРИЯ РЕМИЗОВА

Первое лицо главного героя

Беглые заметки о современной прозе

Окинув взором пространство отечественной литературы, внимательный человек неизбежно заметит, что в той ее части, которую теперь принято чуть не с презрением именовать «высоколобой», ключевой фигурой дня чаще всего выступает *писатель*. Не тот писатель, который создает текст «извне», а тот, что находится внутри, выступая в роли рассказчика и, как правило, протагониста.

В некоторых случаях автор («внешний») все еще держит себя несколько в стороне, пролагая дистанцию между собой и «лирическим героем» (хотя в подавляющем большинстве случаев такая дистанция не слишком велика). Вообще создается впечатление, что неспособность отделять себя от персонажа носит для современного литератора почти катастрофический характер. Литературный текст на глазах теряет художественную условность, устремляясь в русло почти дневниковых откровений. Наоборот, условностью становятся границы между позицией автора и позицией персонажа. Автор все чаще выступает в роли «аранжировщика», а не «демиурга», берет ответственность за отбор *фактов*, их композицию и интерпретацию, но не за *сочинение* не существовавшего до него мира...

Литература таким образом все отчетливее становится искусством интерпретации, искусством комбинирования уже готовых «образцов», что наводит на мысль об известной прозорливости Германа Гессе, который еще сколько лет назад заметил сходство между современным искусством и мозаикой, назвав открытый им образ — *игра в бисер*. Хотя, конечно, Гессе имел в виду несколько иное — скорее, те литературные последствия, которые произвел французский структурализм и наследующий ему международный постмодернизм. Однако не будем забывать, что в мире решительно все взаимосвязано и потому ничто не проходит бесследно. Поэтому невольными жертвами «бисерного мировосприятия» часто оказываются даже те, кто ни о каких теоретических изысканиях слыхом не слыхал и видом не видал.

Сильно нашумевший и вызвавший резко противоположные оценки роман Сергея Гандлевского «<НРЗБ>» сконструирован как некая модель литераторского мира. Автор явно старается «объективизировать» повество-

вание, дистанцируясь от персонажей — насколько возможно, — и довольно решительно отказывается от «прямой речи». Его задача — не выговориться, а *поставить диагноз*. [...]

Главный герой — на входе начинающий поэт, на выходе — литературовед, откровенно паразитирующий на фигуре и творческом наследии другого поэта, которому в юности поклонялся и с которым, как выяснил неожиданно для себя при изучении дневников последнего, делил возлюбленную.

Эта пара, которая в одном ракурсе предстает как учитель и ученик, в другом — как счастливый и несчастливый соперники, в третьем — как объект и субъект исследования, в четвертом — как палач и жертва (Гандлевский нарочито затемняет вопрос, был ли юный поэт доносчиком на старого), может предстать и как подобие отражений. [...]

Гандлевский описывает безусловный крах личности и выносит своего рода приговор — если не *писателю* как таковому, то литераторскому миру как среде, способной лишь задушить, но не произрастить. Трудно судить при этом, насколько значимы для автора позиция *включенности в среду*, детерминирующую личность существующими в ней законами и условностями, и противопоставление этой включенности, так сказать, онтологически заданному *одиночеству* поэта/прозаика. И насколько значимо умолчание автора о какой бы то ни было альтернативе, о втором, третьем, десятом пути...

Или, может быть, поставленный Гандлевским диагноз вовсе не допускает вариантов: современный литератор, распяленный на крестовине здесь и сейчас пересекшихся показателей спроса и предложения, признан бесповоротно и безоговорочно безнадежным? Другими словами — в нынешнем мире из разряда безумия (по Платону) творчество перекечевало в разряд выгодного при определенных условиях ремесла...

С таким пониманием места писателя в современной жизни, как ни странно, граничит (а кое-где и пересекается) и позиция Владимира Маканина в последних его произведениях. Примером может служить почти хрестоматийный роман «Андеграунд» или повесть «Удавшийся рассказ о любви». Автор ставит себе целью предъявить не внутреннюю жизнь персонажа (хотя формально именно ее и показывает, обнажая чуть ли не подсознание своих главных героев, но парадоксальным образом выявляются только их реакции на внешние раздражители), не полеты творческого духа и даже не повседневный его, духа, труд, но главным образом социальный аспект существования личности, способной создавать лишь тексты, не отвечающие запросам текущего дня.

В каком-то смысле произведения позднего Маканина — это абстракции или эмблемы для демонстрации нескольких не слишком сложных умозаключений, сделанных на основе наблюдений над постперестроечной ситуацией, изменившей статус писателя — «инженера человеческих душ». Маканин, кажется, был в самом деле поражен открытием, что материальное благополучие не есть необходимое следствие свободных творческих занятий. (Заблуждение, которое разделяло, похоже, большинство авторов

старшего поколения.) Потому все маканинские герои последних лет — маргиналы. Но маргиналы не по свободному выбору (хотя именно это истерически декларирует герой «Андеграунда»), не потому, что художник просто по устройству природы изначально обречен на непонимание и одиночество, на *изгнание* (тот, кто *беседует с богами*, с простыми смертными общий язык находит с трудом), а как бы волею жалких и сиюминутных обстоятельств. Герой «Удавшегося рассказа о любви» в советское время был признанным писателем, был в том мире *хорошо устроен*, а теперь вынужден выпрашивать «подачки любви» у работниц заштатного борделя. Герой «Андеграунда» в советское время был, наоборот, непризнан, непризнан и теперь, и с каким-то нечеловеческим остервенением готов из-за этого всех и вся в этом гнусном мире разорвать в клочья.

И хотя Маканин всю сакрализует своего Петровича, харизматической фигуры из него не получается. Потому что сквозь все декларации и манифестации крутого подпольщика сквозит ясно просматриваемая обида. Фигура протагониста (он же повествователь) «Андеграунда» содержит в себе очень опасное для его реноме противоречие. Он чрезвычайно агрессивен, раздражен, его мучают приступы захлебывающейся ярости, он совершает два (!) в принципе немотивированных убийства... И в то же время с маниакальной настойчивостью он все требует и требует чего-то от мира — того, что равнодушный к его персоне мир ему не дает. Это «что-то» проще всего обозначить как *знаки внимания к таланту*. В принятой в современном мире системе эти знаки обычно имеют форму *денежных*...

Но вот что еще примечательно. Петрович — как он сам торжественно признается — давным-давно не пишет. (Как, кстати, герой «Удавшегося рассказа...». Понимать ли это тоже как диагноз?..) Только изливает желчь, да крушит все вокруг. Он, видимо, своей яростью окончательно съеден. Пафос отрицания победил в нем энергию созидания. Социальность одержала верх над метафизикой. Материя — над творческим духом. В этом ключе бунт маканинского героя выглядит воистину бессмысленным — поскольку ни полет, ни даже просто отрыв от земли в результате этого бунта невозможен. Маканин, таким образом, тоже не видит для писателя иного пути, кроме как к личностному краху. Оба варианта — и самодовлеющий бунт подпольщика, утравшего дар *слова*, и униженное вымаливание материальных благ деградировавшим писателем «из бывших» — равно отталкивающи и равно безнадежны. [...]

Еще раз отметим — Гандлевский в своем романе предлагает как бы *объективный* подход, выстраивая систему из более-менее равноправных персонажей, на которых не присутствующий в тексте автор смотрит извне и (видимо) сверху. Напротив, те, о ком пойдет речь ниже, какими бы разными они ни были и сколь непохожие взгляды ни исповедовали, все выражают себя через *субъективизированный* монолог, соглашаясь (в той или иной мере) на слияние автора с повествователем, а потому каждый из этих текстов в определенном смысле можно назвать исповедью. Гандлевский в своем ис-

следовании безусловно хладнокровен (если не холоден). Кажется, что он намеренно принял позу человека, которому нечего терять — разочарованному чужды все обольщения прежних дней... Эти же — безусловно искреннее и горячее. И для них речь идет точно не о потере. Наоборот, о *приобретении*.

Афанасий Мамедов в романе «Фрау Шрам» обозначает занятие рассказчика и главного героя довольно витиевато: студент Литинститута, который *давно ничего не пишет*. Но маргинальность его определяется вовсе не этим обстоятельством. Этот человек лишился родины, привычной среды, дружеских и родственных связей. У него нет семьи, надежной крыши над головой, нет вообще ничего надежного и безусловного.

Это разобщение с жизнью произошло потому, что он, не будучи азербайджанцем, родился и вырос в Баку, а прежнего города (как и прежней страны) в настоящем времени уже не существует. Куда деваться в такой ситуации сыну империи с божественными привычками? Самое естественное решение — Москва. Москва же, как известно, слезам не верит. Потому герою приходится мыкаться по углам, работать на заводе и пользоваться деньгами, которые мать присылает из нищей страны.

Но внутренние проблемы рассказчика связаны не с этим. Камень преткновения в том, что он существует не в реальности происходящего, а в фантоме несуществующего прошлого. Как и в романе Гандлевского, здесь задействована масса параллельных линий и параллельных персонажей, работающих как система зеркал, которые создают — в сознании героя — иллюзию проницаемости и символичной для него «сквозистости» мира. Всюду он лишний, невписывающийся, неудобный, чужой. В *этом* мире его функция безусловно пассивна.

Но именно эта незащищенная позиция — с краю, *на сквозняке*, — не позволяющая ему слиться с окружающим миром, уподобиться ему и стать одним из многих, и открывает для него в конце концов возможность увидеть и пережить все происходящее *заново и иначе*. И прорвать кажущуюся плотной и непробиваемой преграду между подлинностью и неподлинностью бытия, вырываясь в свой финальный *свободный полет*, который здесь, вне всяких сомнений, символизирует творчество.

За Рубена Давида Гонсалеса Гальего, этнического испанца, появившегося на свет в Советском Союзе и написавшего на родном для него русском языке книгу новелл «Белое на черном», проблему *быть или не быть изгоем* решила судьба. Он родился на свет парализованным инвалидом, и от него сразу же отказались родители, так что он был выброшен на обочину с самого начала.

Большая часть новелл посвящена быту и обыденности детских домов и интернатов для обойденных жизнью калек, где одноногую девочку на протезе прикованные к вечным койкам ровесники завистливо оценивают как «здоровую». Проза жесткая, лишенная малейшего налета сентиментальности. Но одновременно почти извавленная и от желчного упрека миру, замешенного на непреодоленной жалости к себе. Мир принят как данность. Эмоциональные переживания оставлены на усмотрение читателя. Задача

автора — описать личный опыт, заключающийся в овладении навыком жизни, в преодолении физического бессилия и замещении его на креативную энергию, не подвластную плоти.

Неизбежно на память приходит «Как закалялась сталь». Но задача здесь другая. Ни о каком переустройстве мира здесь и речи нет — этот мир, кирпичик за кирпичиком, создается *внутри*. «Белое на черном» — это одинокий путь отдельной от всего остального мира личности, если угодно, поединок личности с мирозданием, дорога *кишатрия* или *самурая*, силой духа преодолевающего непреодолимое. Запечатлеть свой *опыт преодоления* — единственная (или во всяком случае, почти единственная) форма экзистенциального ответа для личности, лишенной по неким, допустим, *вышшим* причинам, врожденного права на движение. [...]

Очень симптоматичен в этом смысле рассказ Юрия Малецкого «Копченое пиво». Малецкий тяготеет к прямой речи. [...] Герой (повествователь) — эмигрант из России, проживающий в Германии. Это, заметим, совпадает с фактом из биографии автора, как, впрочем, и многое другое в его прозе. Малецкий, собственно, и не ставит себе задачу очень уж прятаться под чужой маской. (Что, однако же, вовсе не отрицает определенной условности и даже прямого несовпадения между любым из его повествователей и им самим. Это лишь очень характерная для современной прозы ситуация — создание текстов, как бы пограничных между fiction и non-fiction, когда принадлежность к разряду *художественной литературы* определяется в первую очередь качеством самого письма. [...])

Но одна маска у героя «Пива» все-таки есть. Свою «профессию» герой обозначает хитро — «экскурсовод». Так и не выучив толком немецкого языка, герой произносит яростные филиппики в адрес германской системы трудоустройства, когда ему предлагается либо копать могилы, либо клеить коробки на фабрике, а делать ни то ни другое «по восемь часов в день» он категорически не согласен. Казалось бы, каприз — с какой, собственно, кстати? Кто не работает, тот не ест... Однако автор убедительно доказывает обратное — нарушая законы о лицензиях и налогах, герой водит самовольные экскурсии по самым ценным культурным уголкам Европы, открывая группам русскоязычных эмигрантов сокровища, накопленные цивилизацией, о которых эта цивилизация почти успела забыть.

Требуется лишь самое незначительное усилие, чтобы прочесть метафору до конца. Если бы и правда героя неодолимо влекло к себе призвание гида, уж нашел бы он какую ни то завалившую фирмочку, обслуживающую русских туристов, и заработал бы как-нибудь себе, да сыну-подростку, да вечно болящей жене на хлеб и пиво... Ну, выучил бы на худой конец басурманский язык...

Очевидно, что проблема лежит совсем в другой плоскости. Кто же это такой, вечно неприкаянный, для кого *чужой язык* — не просто непреодолимое препятствие, но *единственное неприемлемое условие*, факт, закрывающий любые возможности реализации?

Это именно и в первую очередь писатель (сознательно вычеркнем из списка двуязычного с раннего детства Набокова — и Джозефа Конрада). Это он, в своем идеальном варианте — социально неадаптируемый тип, неспособный «клеить коробки» (то есть служить прагматичной и далекой от креативных задач цели) и подчиняться законам мира, утвердившегося в тупой и гиблой материальности. Да, он именно пария, *нелегал*, в обход и обман официальных зрителей за культурными ценностями пробирающийся в святая святых — в оприходованные в реестрах и раз и навсегда умерщвленные «памятники культуры» (здесь у Малецкого возникает позаимствованный у Достоевского мотив Европы-кладбища, где лежат «дорогие покойники», перекликающийся с тем образом кладбища — реального, — откуда герой сбежал, чтобы не служить *могильщиком*). Пробирается, чтобы, как он сам это формулирует, — *«рассказать о них так, как не расскажет никто»*.

Нельзя не заметить, насколько внешне близки и в то же время диаметрально противоположны позиции этого героя Малецкого с «андеграундным» героем Маканина. Оба категорически не вписываются в обступившую их реальность. Оба не скрывают ни своего презрения к ней, ни даже агрессивного ее неприятия. Но если маканинский Петрович коченеет в своей желчной ярости, если он парализован ею настолько, что не способен ни на что, кроме гневливых тирад и *физического уничтожения жизни*, то герой Малецкого бурчит, стонет, выплескивает меланхолию, но так или иначе бредет вперед.

И кончается рассказ на самой что ни на есть пронзительной ноте — что вы там ни делайте, а я все равно буду жить так, как хочу. И буду водить свои (метафорические) экскурсии — то есть писать... Пафос у Малецкого, как видим, совсем другой — управляет им не маканинская диссонансная и разрушительная «муза мести», а все-таки, как ни крути, гармоническая и креативная Каллиопа (или кто там у них отвечает за прозу).

Довольно любопытно, что к философии лирического героя Малецкого (точнее, к *одной части* его философии, наиболее нам, в данном случае, интересной) примыкает некий «манифест» (так обозначает его сам автор, но в общем-то это все тот же *монолог*) Славы Сергеева под не оставляющим никаких сомнений названием «История моего безделья». В нем автор, равно изящно и безответственно, прокламирует свой принципиальный прикол — не работать. Принадлежи он к более старшему поколению, за всеми перипетиями и мытарствами (главным образом, от общей бессмысленности) в научно-производственных конторах эпохи позднего совка, вне всяких сомнений, стоял бы разоблачительный пафос: мол, в ком ум и совесть живы, тот не может гнуть спину на гнусный режим, — эдакое диссидентствующее шестидесятничество.

А у Сергеева посыл совершенно другой, и формулирует он это гораздо шире, уже внутри текста предлагая другое возможное название для него: *«Моя борьба с несправедливым устройством жизни»*. Конечно, не стоит принимать слова автора совсем уж буквально, он, как представитель своего по-

колени, не может, утверждая что бы то ни было, тут же и не поиронизировать — и над утверждаемым, и над самим собой, и над тем, кто воспримет утверждение буквально, и над тем, кто прочитает его с учетом всех потенциальных возможностей нарратива.

Однако внутри, под всеми защитными шкурками, все равно лежит первоначальное ядро смысла, привязанного к восприятию жизни как несправедливого устройства и, пусть и иронического, бунта против нее. И бунт этот, опять-таки внутри, под слоем всевозможных гримасничающих масок, в существе своем — метафизичен. Поскольку исходит не от члена социума и направлен не против какого бы то ни было социального, политического или любого другого человека определяемого «устройства», а от свободной личности и направлен против любой детерминированности, в том числе и социальной.

То, что лирический герой в этом тексте не кто иной, как писатель, не приходится угадывать, выискивать за ширмами многозначных метафор. Прямое указание на это дано на первой же странице, да и далее не раз и не два промелькнет в тексте, а потом герой вообще поступит в Литинститут...

Но, оказывается, даже творчество, то есть создание текста, не выступает здесь первейшей жизненной задачей. «Скромно заметим, — признается этот идейный туняец почти у самой финишной черты, возражая “кому-то из великих”, полагавшему, что “биография писателя — это его книги”, — *что настоящая биография писателя заключена во многих вещах. Среди них, конечно, и книги. Но и детский лепет в его доме, и случайная улыбка красивой женщины...* (далее следует список случайно подобранных и нарочито хаотично расположенных самых разных вещей. — М. Р.) — *я специально перечисляю то, что считается пустяками, то, что неважно.*

А потом следует и вовсе уж ход конем — автор задает по виду простой, а по существу исключительно каверзный вопрос: какая, мол, разница, что за строки возникают у него на мониторе? И даже хуже — что, если эти строки не сохранятся, то есть (в принципе) что будет, если он *вообще ничего не напишет?* И — уходит от ответа, оставляя вопрос как бы открытым. По виду открытым. На самом же деле он на него, конечно же, отвечает.

Ответ таков: да ничего не будет. В смысле — ничего страшного. Потому что главным оказываются вовсе не последствия пережитого (строки), а само переживание, само *проживание*, то есть сама ЖИЗНЬ.

И вот в этом-то пункте происходит главный прорыв. Герой, сочиненный автором, передоверившим ему свою основную функцию — писателя, как бы принимает на себя «первородный грех» и отпускает своего создателя на волю. Производным от функции становится вымышленный герой. Автор же свободен — жить. Сам по себе. Если умеет...

Но здесь же и подстерегает (автора, в первую очередь) новая ловушка. Жить, чтобы жить, — дело, конечно, хорошее. Свободный гражданин в свободной стране может хоть на голове стоять. Однако если он все-таки предполагает оставаться писателем, что именно станет он описывать *после* того,

как не без остроумия доказал свое право писать? Снова себя? (И до каких пор?) Или все-таки его наконец заинтересуют *другие*? Но если он поставит себе задачей именно воссоздание чье-то чужого сознания и опыта, отличного от его собственного, то на каком материале он будет работать?..

Эти вопросы, кажущиеся простыми, для современного прозаика совсем не просты. Видимо, поэтому для нынешней прозы так привлекательна речь от первого лица. С одной стороны, позиция рассказчика дает возможность работать с сугубо индивидуализированным опытом. А жизненный опыт у современного писателя, за малыми исключениями, весьма неширок. Поэтому, чтобы хоть как-то двигать сюжет, остающийся в пределах реалистичности, и приходится рассматривать под микроскопом мельчайшие проблемски событий и тени эмоциональных колебаний. А такое возможно лишь при максимально субъективированном повествовании, чего проще всего достигнуть, подавая текст как бесконечно расширяемый монолог.

С другой стороны, прямая речь маркирует позицию отстраненности, демонстративной отдельности Я от любого не-Я (в конечном счете — от мира как такового). Что опять-таки обнаруживает связь с мирозерцанием «писателя вообще», «писателя *par excellence*», который выступает демиургом мира своей «второй реальности». Он одновременно и причастен ему и одновременно же ему внеположен.

Видимо, поэтому очень часто в современной прозе «писатель» — фигура в достаточной степени завуалированная, род занятий часто обозначен какибудь обиняком, легким контуром — в виде смутных намеков. Стремление поглубже запрятать профессиональную привязку повествователя (но ни в коем случае не отказаться от нее!), скорее всего, продиктовано желанием отвести подозрения в тождественности автора и рассказчика, поскольку обнаружение их идентичности грозит почти что саморазоблачением. Автор не хочет признаваться, что создает текст, единственной значимой задачей которого выступает доказательство — через фигуру рассказчика — адекватности самоопределения «Я — писатель». Но такая цель очевидно бессмысленна — хотя в глубинной основе большинство современной прозы строится именно по этому шаблону.

Например, в чрезвычайном характерном романе Владимира Березина «Свидетель» рассказчик выдает постоянный рефрен — «*я свидетель*», «*я наблюдатель*», и весь текст строится как ряд почти не связанных эпизодов, в которых герою отводится самая пассивная роль. Этот «свидетель» иной раз не лишен известной зоркости взгляда, зато напрочь лишен способности свои наблюдения упорядочить.

Что же в конце концов удастся выяснить из текста? Там и сям, экивоками да намеками герой дает понять, что его оставила жена. Или он сам с ней расстался? В одном месте он признается — расстался, «*потому что было слишком больно*». Поди пойми. Что больно, как, отчего — больно с ней или все-таки без нее?.. Нет ответа. Зато детально прописан бурный эпизод с какой-то юной эротоманкой, чувств героя не задевшей. [...] Дальше того

лучше. Герой в Крыму случайно знакомится с девушкой. Но едва насладившись первой страстью, внезапно — без всяких причин — срывается в Москву, оставив бедняжке записку с *телефоном приятеля*. Потом они долго и довольно бессмысленно плутают по закоулкам текста, *без всяких причин* не встречаясь, — после вакаций девушка тоже вернулась в Москву и по телефону зачем-то позвонила. Между тем, как уверяет рассказчик, любят они друг друга безумно. Встречаются они очень немало время спустя не где-нибудь, а в Германии. Случайно! Снова любовь, объятия... Но автор, кажется, не знает, что делать со своим героем дальше. Если они поженятся, прощай ампула свидетеля. Придется, вероятно, работать. Поэтому девушка почти сразу попадает под грузовик. Зато герой теперь совершенно свободен — может наслаждаться, сколько душа пожелает...

Герой Березина тяготеет к тому, чтобы быть совершенно бесформенным и ничем не определенным. Поэтому о себе он никогда не сообщает ничего конкретного. Чем занят, где живет — неизвестно. Прошлое — сплошной туман. Обиняками сообщается об участии в каких-то загадочных мероприятиях в *горячих точках*. (Чего — *точках*? Страны, планеты? Когда, в каком качестве?) Но как эта информация соотносится с образом принципиально недейственного героя? И к чему такая таинственность, может быть, на самом деле ему нечего об этом сообщить?

В некоторых случаях он бежит даже тени выбора и поступка, поскольку автор предоставил ему лишь почти безэмоционально рефлексировать текущие мимо него события. Но цель этой навязчиво фиксируемой рефлексии в тексте не прояснена. Обосновать ее можно лишь одним — упреждением дистанции между автором и героем. Герой здесь принимает на себя «функции» автора, а автор — героя, и в конечном счете разобраться, кто есть кто в этом романе, невозможно.

Лишь очень немногие, кто запаса плотными ширмами в виде остро-сюжетной интриги, не допускающей самодовлеющей рефлексии, рискуют прямо обозначать занятие рассказчика, совпадающее с их собственным ремеслом. Так Борис Евсеев в романе «Отреченные гимны», с одной стороны, строит сюжет как типичный боевик с кровавыми разборками и запутанными интригами, где пересекаются экономические и политические интересы множества разнонаправленных сил, с другой — вводит в повествование пласт эксцентричного религиозного «визионерства», сведя все нити сюжета к деятельности некой таинственной фирмы, исследующей зарождение, жизнь и посмертное существование души. В романе присутствуют два Я — одно принадлежит рассказчику, пережившему все описанные события, другое — писателю, который записывает «текст» с доставшихся ему случайным образом пленок, надиктованных первым Я.

Хотя прием сам по себе, конечно, не нов, в данном случае это раздвоение личности кажется весьма символичным. Современный автор как будто раздираем внутренним противоречием, не решаясь до конца признаться даже самому себе и недвусмысленно ответить на вопрос, кто же он все-таки —

создатель собственного художественного мира или равнодушный *зритель* бессюжетного сериала под названием «жизнь», отличный от прочих лишь тем, что ловко владеет пером?

Вывод, к сожалению, будет банален. Лишь очень и очень немногим личностям, каким-то особо одаренным и исключительным интровертам, дано породить из себя тексты, способные заворочить *постороннего человека* притягательностью их уникального внутреннего мира. Всем остальным рекомендуется время от времени все-таки оглядываться вокруг, эмпирически постигая объективные законы окружающей действительности. Это не значит, что речь от первого лица вообще кому-нибудь возбранна. Это значит лишь, что видимый миру монолог может (и должен) включать в себя невидимую миру полифонию. И это, заметим, не парадокс, а самая обычная диалектика.

Может быть, кризис современной литературы связан как раз с тем, что писатель (в ногу со всем остальным миром) слишком сосредоточился на себе. Пишет — о себе. Во многом — для себя же. Кризис литературы находится внутри писателя. От него одного зависит этот кризис преодолеть.

2003, № 2 (116)

5. ЕВГЕНИЙ ЕРМОЛИН

О литературе 2000-х годов

1. На полях Большой Книги

[...] Что происходит сегодня с большой формой, с эпическим масштабом? Как возможна сегодня эта самая большая форма? Нужна значительная жизнь. Значительность судьбы, личности, конфликта, коллизии... А где их взять в разукрашенных пиаром серых потемках повседневности, в нашем релятивном мире? [...]

Впрочем, человек в России XX века оказался живучей и сложнее, чем могло почудиться. И рядом с муляжной большой формой соцреализма появляется крупная проза крупного размера о человеческой стойкости нового типа — стойкости одиночек, изгоев, отщепенцев, юродивых и идиотов. Это романы воспитания и испытания (Пастернак, В. Быков, Максимов, Битов, Домбровский, Владимов, Искандер, Войнович, Абрамов, Астафьев, Горенштейн, Азольский, Кураев, Федоров, Давыдов, Светов, Малецкий, Бабаян, Славникова, Гальего Гонсалес, Солнцев — вплоть до появившихся в последние годы «Света неподвижных звезд» Вяльцева и «Без пути-следа» Гуцко), философская проза Д. Андреева и Кормера, обзоры и историческая хроника (Гроссман, Солженицын), рефлексия о семейной хронике (Аксенов, Улицкая)... Писатели ищут и обходные пути (комментарии у Галковского, очерк бытийной ситуации у Павлова, цикл взаимосвязанных рассказов у Маканина), избирают жанр антиутопии (тот же Маканин в «Лазе», Кабаков, Волос, Д. Быков, Чудинова — и до «Дня опричника» Сорокина) — либо, не мудрствуя слишком лукаво, упражняются в испытанном исповедальном жанре (Эренбург, Вен. Ерофеев, Лимонов, Петкевич, Мелихов, Найман, Гандлевский, Арабов, Сенчин, Кочергин)...

И вот «Большая книга». Премияльный цикл как повод сделать синхронный срез и извлечь уроки. [...]

Предложенный комплект был вполне репрезентативен, пусть и создавал бонус, к примеру, для Дмитрия Быкова, чья книга «Пастернак» оказалась единственной в списке представительницей жанра художественной биографии («документальный роман»). То есть — по существу вне конкуренции. Но мы не об этом. Мы об осмысленности и оправданности большой формы.

...Здесь нужно сразу сказать, что некоторые книги из списка финалистов не претендуют на статус большой формы (сборники прозы Людмилы Улицкой «Люди нашего царя» и Александра Иличевского «Ай-Петри»). Сразу можно вывести за скобки и обрамленную повесть Далии Трускиновской «Шайтан-звезда» — бесконечную восточную сказку, где форма самодостаточна.

Но есть Наум Коржавин. Его мемуары «В соблазнах кровавой эпохи» концентрируют в себе опыт и мысли о жизни русского интеллигента, писателя, правдолюбца второй половины XX века. Безусловно, это одна из лучших мемуарных книг о России XX века, о человеке в контексте заявившегося и провалившегося социального эксперимента, духовного обвала. Я не уверен, что по историческому весу и метафизической сути с книгой Коржавина может состязаться попавшая в список «БК» проза вымысла.

Концентрация смыслов у Коржавина удивительная, интеллектуальное усилие, общий тон этой прозы — впечатляют. Фантомы и мнимости эпохи (определяемые Коржавиным как «соблазны») подвергнуты процедуре демистификации, поставлены на суд вечности и убедительно раскрыты в их реальной значимости. Это одна из тех книг, по которым грядущие поколения будут знакомиться с минувшим столетием. (Если у них, конечно, проснется какой-то интерес к самому жестокому веку в истории человечества.)

Но дело не только в этой перспективе. Думая о значении книги Коржавина, невольно вспоминаешь, что свидетель-летописец в России — это причастник Страшного Суда, сотрудник Бога. Замечательно и то, что из пекла века вышли люди, подобные Коржавину. Люди, написавшие прекрасные книги о времени и о себе (Е. Гинзбург, Н. Мандельштам, О. Волков, Д. Штурман, В. Буковский и др.).

Коржавину была присуждена специальная премия. Возможно, организаторы и учредители таким образом малость подправили решение жюри, которое пренебрегло мемуарами патриарха нашей словесности. Никаких возражений по поводу такой коррекции, естественно, не возникает; по поводу отношения к книге Коржавина со стороны жюри — недоумения имеются...

Отмеченная же в первом году «БК» высшей наградой по решению жюри книга Дмитрия Быкова «Пастернак» — значительна по своему предмету. Содержательность книги Быкова определена качеством этого предмета. Биография великого художника и замечательного человека, устоявшего перед жутким катком эпохи, — это само по себе важное явление. Заслуга Быкова в том, что он смог полно и ярко изобразить и передать содержание диалога своего героя с эпохой.

Жаль, что сам автор биографии в диалогическое сопряжение со своим историческим моментом вступить в этой книге не рискнул. Но у меня есть ощущение, что создание книги о Пастернаке повлияло на Быкова, обязало его к более ответственному и глубокому публицистическому высказыванию за пределами этого текста, в сетевых СМИ.

В ветхой, почти мифологической древности, на суровом географическом и духовном фронтире ищет важные обстоятельства и незаурядного героя

Алексей Иванов, автор романа «Золото бунта». Сплав истории (XVIII в.), мифа и обращенного в прошлое фэнтези бросается здесь в глаза. Аккумулируя жанровую память и сопрягая ее с тщательным изучением исторических документов, ремесленных традиций и уральских топографических реалий, Иванов предлагает нам прозу, которая подчас лишена непосредственной, элементарной достоверности, но создает отчетливое представление о парадоксе Раскола (в его одержимости и склонности к жесткому зажиму в делах веры), впечатляет образами цельных, сильных духом, волевых героев, разительно отличающихся от многих персонажей прозы о текущем моменте.

Выигрыш очевиден. Но и жертвы ради выигрыша принесены немалые. [...] В одном из интервью Иванов говорил: «*Я придумал восьмое таинство. В православии их всего семь — крещение, венчание, отпевание... Мое восьмое таинство — изъятие души*». Староверческие учителя у Иванова выдумали, что душу можно на время изымать — и тогда временно бездушный человек не отвечает за свои поступки пред вечностью, свободен от суда.

Ну да, это право автора. Но... Изобретенный нашим автором влиятельнейший на Урале старообрядческий толк *истязельцев* — придумка хитрая, в своем роде замечательная, однако она вводит роман в контекст параллельной истории, цена которой, как мне кажется, заведомо ниже цены истории реальной.

Главный герой романа, сплавщик Осташа, — у Иванова герой романтического вызова окружающей среде. Его буреломный характер не просто природная черта, он связан с глобальным целеполаганием героя, с тем, что ведет его через испытания и преграды.

Я не склонен упрощать, как это делает Борис Кузьминский, целеполагание героя до степени доморощенного нищестанства [...] Тем более вряд ли нужно определять Осташу как просто-напросто скроенного по голливудскому стандарту «*семижильного уральского терминатора*» (Лев Данилкин).

Главная проблема героя — спасение своей души, сохранение души невредимой. Вокруг люди поодиночке и оптом души свои теряют (для этого автору и понадобился истязельский толк, в котором отделение души от тела есть элементарная практика). А Осташа пытается удержаться. И не в скиту, а в вихре жизни, среди великих тревог и смут. Вмененная автором герою неразрешимая в абстрактной плоскости мысль о том, что ради добычи правды можно пожертвовать не только репутацией, но и жизнью, своей и других людей, заставляет предполагать в авторе романа личность почти архаическую.

Критик из «gazeta.ru» Валя Котик замечает: «...*Русская культурная провинция сделала такой ход конем, что тонкий, прокуренный и бесконечно рефлектирующий мир клуба, офиса и супермаркета должен почувствовать свою бесконечную старомодность*»...

Сказано вычурно, хотя и хлестко. Но доля правды в этих словах есть. По крайней мере, искушенные в тонкостях писательского ремесла столичные и эмигрантские рефлексеры в прозе из финального списка выглядят, на мой вкус, действительно не столь уж убедительно по сравнению с про-

зой Иванова. Александр Кабаков («Все поправимо»), Анатолий Королев («Быть Босхом»), Михаил Шишкин («Венерин волос»), Марина Палей («Клеменс») — полугерои или вовсе не герои /этой прозы/ плохо, бездарно боровшиеся с эпохой, не умевшие победить притяжение унылой почвы и справиться с судьбой, изменявшие себе, близким, родине, разменявшие жизнь на компромиссы, заработавшие геморрой, разлитие желчи и хроническую мизантропию... Так ли это важно, так ли нужен нам этот скучный опыт? Возможно, он и нужен, но в прозе последних лет он представлен явно избыточно (можно вспомнить еще Сергея Гандлевского, Анатолия Наймана, Юрия Арабова, Александра Мелихова...).

Мне вовсе не кажется, что герой должен быть обязательно положительным. Он может быть любым. Но в нем и через него должны открываться какие-то существенные, далекие смыслы эпохи и экзистенции. Хотелось бы, чтоб его диалог с мирозданием раскрывал нечто нетривиальное, нерядовое, далекое от посредственности. [...]

Еще одна попытка обобщения опыта преимущественно двух последних десятилетий в сатирическом модусе — объемистый (1418 стр.) роман известного живописца Максима Кантора «Учебник рисования». Кабаков пишет в «Московских сказках» коротко; Кантор пишет длинно. И успевает сказать больше. Но — ценой цельности. Книга его иной раз сильно раздражает, но чем ближе автор, известный художник, к собственно художественной сфере жизни, тем больше он убедителен.

Главный его предмет: сдача и гибель русской интеллигенции в новую историческую эпоху.

У этого незаурядного романа уже случилась на редкость хорошая критика.

Вот что писал о Максиме Канторе Дмитрий Быков: *«Он рассматривает коллаборационизм — высшую и последнюю стадию европейского гуманизма. Он не согласен, что христианство довело Европу до полной деградации и капитуляции. Его занимает вопрос: на каком этапе христианство было подменено, кто и как от него отказался? С какого момента иметь взгляды стало смешно, а совесть — преступно? В какой момент революционный пафос авангарда переродился в апологию горизонтали, в прославление предательства, в пост-модернистскую насмешку над всем и вся? <...> Четыре года копать в среде, столь вязкой и ароматной, как российская художественная и научная интеллигенция 90-х годов, — занятие по меньшей мере странное... Но Кантору эта среда интересна лишь как частный случай общеевропейского, а то и всемирного предательства. Проворовавшийся мир, в котором не осталось ни одного непроданного идеала; длинные, гладкие, тошнотворные интеллектуальные спекуляции, в которых все понятия взаимозаменяемы; гротеск, поминутно прорывающий добротную ткань реалистического повествования. <...> На этом параде вместе шагают европейские аристократы, тартуские структуралисты, московские мыслители, американские полковники, французские деконструкторы, международные подонки — больше всего мир Кантора похож на уродливое, сплющенное пространство зиновьевских “Зияющих высот”». [...]*

Дмитрий Воевода: «Книга фантастически наивна. Автор стремится дать моральную оценку чуть ли не всему развитию человечества за последние десятилетия, а для этого, естественно, необходимо представить это развитие как систематическое, что, понятно, удастся ему не лучше, чем удавалось, например, Марксу. <...> Книга несправедлива по отношению ко многим конкретным людям и обстоятельствам, читателя покоробит определенная, за уши притянутая неправда, сказанная, например, о Горбачеве или Солженицыне. <...> По цели высказывания “Учебник рисования” наиболее близок к “Бесам” <...> “Учебник рисования” — роман-миссия. Он написан с простой, скромной и нескрываемой целью — спасти Россию. С архаичной убежденностью русского писателя, что если слово правды будет сказано до конца, то и спасение уж как-нибудь да устроится».

И — яркая характеристика Бориса Парамонова: «...это прежде всего ряд памфлетов, иногда блестящих, развернутая культурфилософская эссеистика. Здесь бесспорно влияние Зиновьева, “Зияющих высот”, но Кантор пишет лучше Зиновьева <...> Сенсационность Кантора — в новом отказе от западничества, попытка реставрации если не славянофильства, то большой русской духовной традиции, и тут уже не о Зиновьеве нужно говорить, а, пожалуй что, и о Льве Толстом, он порой воспроизводит узнаваемую толстовскую дидактическую интонацию. Кантору свойственно даже древнеинтеллигентское народопоклонство, он негодует на нынешнюю интеллигенцию, которая устремилась за личным благополучием и забыла про народ, страдающий сегодня больше, чем вчера. Максим Кантор — моралист несомненной христианской окраски. Это неожиданно для сегодняшних настроений русской интеллигенции, но это и есть главная сенсация. Кантор в чем-то смыкается с Солженицыным. <...> В реакции на современность России и Запада Кантор вернулся к большим русским темам».

...Да, если оценивать эту прозу Кантора, то нужно отдать должное замыслу автора, его попытке создать нечто небывалое, выразить основное содержание эпохи в процессе рефлексии, в полилоге, в системе ключевых образов и ситуаций... В сущности, задача решена. Смысловое пространство создано. Кантор вошел в литературу как интеллектуал, критик общества, аналитик отечественной (и не только отечественной) образованщины...

Запишем это ему в плюс.

И отвлечемся от списка «БК».

В нем мы не нашли, увы, настоящего современного героя. Героя именно нашего времени, текущего исторического момента, России, травмированной террористическим синдромом, развращенной высокими ценами на нефть, потерявшей смысл и суть общего бытия. Нет здесь значительной, противоречивой личности посреди хаоса и бреда.

Существует ли она, однако, в прозе последних лет? Нет сомнений. Хотя и в небольшом, сказать по правде, количестве.

Это и смешной престарелый любовник Владимира Маканина (книга «Испуг»), который — чуть ли не единственный — в холодном и равнодушном мире сохранил, однако, способность любить. Увы, персонаж Маканина

выглядит каким-то замысловатым осколком прошлого, и вмешательство его в окрестную жизнь заведомо лишено каких бы то ни было перспектив...

Это и герой Дениса Гуцко (роман «Без пути-следа»), мигрант из Грузии в Россию, идущий от иллюзий и самооправдания — к осознанию своей вины за личные поражения и общую серость жизни, своей ответственности. Самое замечательное у Гуцко — это именно опыт преодоления героем привычной и почти повсеместной социальной униженности...

Это и персонажи романа Захара Прилепина «Санька». Заглавный герой у Прилепина — мальчишка-бунтарь, восстающий чуть ли не на любую власть. Это классический русский революционер чувства, остро чувствующий несправедливость мироздания в одной его отдельно взятой точке — России. Цели его почти случайны. Пафос его великолепен: в нашем падшем мире не может иссякнуть этот честный донкихотский бунт против порядка вещей. Эта готовность умереть за свою истину, а не просто так...

В самом младшем нашем писательском поколении 20-летних прозаиков — у Ксении Букши («Аленка-партизанка»), Александра Силаева («Армия Гутентака»), Сергея Шаргунова («Ура!») — поиск такого героя идет наиболее, пожалуй, активно. Здесь мне видятся залого и обещания, здесь проходит главная, возможно, дорога в будущее нашей литературы.

Что ж, если есть значительный, многое берущий на себя, готовый бороться и побеждать герой в литературе — значит, и жизнь не совсем безнадёжна. Как-то вот так, на оптимистической ноте, поставим точку, пока снова не догнали нас сомнения и печали.

2006, № 4 (130)

2. Триумф искусства над жизнью

[...] Мало было времен в истории России, которые в духовном отношении были бы так же ничтожны, как текущий момент. «Россия путинского стабилитанса», Россия гедонистического авторитаризма — какое-то тягостное историческое недоразумение. Глухая духовная провинция, сквозной и почти тотальный урюпинск. Государство, захлебнувшееся в нефтетугриках, как в собственной блевотине. Общество, забывшее о высоких целеполаганиях и сосредоточившееся на самом банальном и пошлом: удобствах и комфорте. И народ, который незаметно для себя перестал таковым быть, превратившись в *население*, впитавший своим сознанием куцые, как обрубленный хвост, «мысли господствующего класса». Возможно, этому населению еще суждено чудесное преобразование в новую историческую общность (чудеса случаются). Возможно, оно станет лишь историческим компостом. Но пока что мы имеем только страшно низкий рельеф жизни. [...]

Литературе, писателю не просто в этой ситуации прогрессирующих глухоты и ничтожества. Писатель теряет и важный, значительный акту-

альный предмет — и «читателя, советчика, врача». Точнее, он редко находит их в современной жизни, где почти не осталось ни великих мыслей, ни сильных страстей, где мало места и для любви, и для ненависти... Но он вправе не согласиться с убожеством порядка вещей. Он может не поддерживать это самодовольное торжество духовного мешанства. Энергия неприятия и сопротивления по-прежнему дает почву для значительного художественного высказывания. Она более чем актуальна, она востребована всем ходом жизни. [...]

Собственно, в том и состоит проективная задача писателя, чтобы убить уродство этой случающейся жизни творческим актом, преобразовать в творческом синтезе гнусность бытия, обращенного к выгодам и удобствам.

Мы знаем, как часто в совсем недавние времена литература и писатель оказывались у времени в плену, причем в плену безысходном, без тропинки в вечность. В советское время — официальный ангажемент (о котором сказано уже почти все, а потому не вхожу здесь в детали).

В 90-е — пресловутый постмодернизм, не менее директивный в своих эстетических условностях. В этом свободном, разнузданном периоде нашей недавней истории была своя несвобода. Своя детерминация. Нагрянувшее освобождение создало обаятельный фантом, приятный соблазн — абсолютизировало идею независимости литературы от всего на свете. Ни за что не отвечающий писатель был переведен из аристократов духа в разряд артистов оригинального жанра. (У меня иной раз возникает яростное чувство, когда я начинаю думать об этом преступлении мелких талантов типа Пригова и Курицына перед словесностью и перед историей.) Недетерминированное время породило недетерминированную, незаземленную, летучую литературу, немедленно и отлетевшую куда-то прочь, как только истекли назначенные ей и той эпохе сроки. Мене, текел, фарес — и где вы, герои былых времен, апологеты игривой и претенциозной безответственности? Не только вполне одиозные Вик. Ерофеев, В. Нарбикова или В. Курицын, но и далеко не бесталанные В. Шаров, Ю. Буйда, А. Слаповский, А. Королев со многими их канувшими в бездонную Лету сочинениями 90-х... И благополучно забыт широковещательно и многоразумно предьявленный нам В. Сорокин с его эпатажем тех самых 90-х.

И вот «нулевые». На фоне общей бездарности и прогрессирующего убожества переживаемого нами исторического момента, на фоне тотальной озабоченности абсолютизированными благополучием и безопасностью никакой приказ отчетливо не слышен. Всем или почти всем комфортно. Некомфортно только — как всегда — людям духа, людям высокого взыскания. Власть ситуации сегодня — это власть прагматики и потребительского стандарта. В литературе она проявляется в фатальной инерционности и духа, на который словно бы навешаны бремена сугубо материальных ценностей и благ, и художественного стиля, и порожденных писателем смыслов. В поверхностности, которая сродни гламурному глянцу. Это каботажное плавание, вялый дрейф души по мелководью смыслов.

Наиболее явно и наиболее ярко эта тенденция предьявлена в современном отечественном масслите, не скрывающем своей принадлежности к сфере обслуживания населения (Д. Донцова, Б. Акунин, О. Робски и т. п.). Удачный коммерческий проект, типа конъюнктурно-сервильной прозы С. Минаева, стал лозунгом момента.

Но такого рода инерция проявляет себя разнообразнее: и как дурацкий понт сугубой мастеровщины, унылого ремесленничества (заразивший даже нынешних 30–40-летних), и как воспроизведение литературных штампов и стереотипных представлений о мире, и как — в конце концов — поза писателя, занимающегося самоповтором или тиражирующего чужие достижения... Есть немало авторов с определенными амбициями, которые подчас скользят-таки в этот силко по плоскости легкого, мастеровито-банального письма (В. Аксенов в «Москва Ква-ква», Л. Улицкая в «Шурике» и пр.). Даже неприятие реальности нередко оборачивается у литераторов капитуляцией перед ней, как это случилось, к примеру, в недавних, более или менее прошумевших романах и повестях С. Гандлевского, М. Шишкина, А. Кабакова, С. Бабаяна, А. Волоса, Ю. Арабова, А. Наймана, А. Курчаткина, О. Славниковой, Р. Сенчина, С. Чердниченко... Сдача и гибель постсоветского интеллигента — то с советским еще стажем, то совсем новой формации — документированы в современной отечественной словесности с исчерпывающей полнотой. Герой такого рода представлен, как правило, в ореоле авторских симпатий. Да, он не выдерживает натиска новых (или будущих) времен. Но зато с какой внутренней симфонией бунта уходит он в неги!..

Однако — уходит... Вероятно, не просто потому, что сдать легче, чем сопротивляться. Но и лирические аккорды, и стремление к типизации у иных авторов с какой-то роковой и неизбежной силой влекут нас к тому, чтобы предоставить эпохе идти своим путем. А мы — мы посидим в сторонке. [...].

Что означает сегодня — победить искусством жизнь? Как может это сделать литература? Как удается это писателю?

Просто пассивное свидетельство просто умножает банальность сущего. Наивная типизация мало что прибавляет к той куче сора, которую носит ветер по русской равнине.

Очевидно, низкое духовное качество момента требует дополнительных усилий, новых ракурсов смысла.

Наиболее продуктивен тот путь, который позволяет судить наше время с точки зрения вечности. Один из доминантных мотивов этой литературы — выживание человека в потемках жизни: истории о стойких героях наших дней, опыты сопротивления эпохе, уроки достойной жизни. [...]

Самый яркий и крупный русский писатель современности, который идет этим путем, — Юрий Малецкий. Малецкий не делает ни одного шага навстречу среднему читателю, изрядно, признаемся, развращенному общим упрощением современных повествовательных ресурсов. Его проза непроста и по форме, и — особенно — по содержанию. В этом смысле Малецкий — антипод Людмилы Улицкой (о романе которой «Даниэль Штайн, переводчик»,

кстати, он написал обширное эссе размером с приличную книжку¹). Улицкая, также отнюдь не чуждая поиска вечности, довольно последовательно и руководствуясь искренними намерениями создает в своей прозе доступно-попустительский вариант религиозной морали, некий новый, гламурно-нежный тип христианства, где человек заранее прощен едва ли не за все и абсолютно без покаяния. И вот там, где Улицкая до конца идет навстречу своим читателям, разжевывая для них пищу богов и — скажем прямо — разменивая глубину на общедоступность и общеприятность, — там Малецкий апеллирует к ортодоксальным смыслам и обновляет настоящий, строгий и темный огонь веры, сопряженной с грехом, избывающей остро пережитый грех.

Он охотно жертвует деталями предметного мира, социальности, внешней оболочкой существования, извлекая из хаоса жизни и фокусируя внутренний мир и опыт, бытие один на один с главными собеседниками или в крошечном одиночестве. В лучших вещах Малецкого — стихийно сложившейся лирико-драматической трилогии «Любью», «Физиология духа» и «Конец иглы» — представлены замечательные опыты о современном человеке с его верой и его безверием, на границе бытия и смерти, в напряженном диалоге с Богом и с другим человеком, с нерешенной проблемой одиночества, с поиском (надрывно-упорным) любви как неизбежно-мучительного средоточия существования — и с опытом неудачи как центральным опытом человеческой жизни в этом, падшем мире.

Другие варианты такой, религиозно ориентированной, прозы — бо-гоискательские повести и романы Максима Кантора, Марии Ремизовой, Александра Вяльцева, Славы Сергеева, Натальи Ключаревой (так или иначе преемственные по отношению к прозе Владимира Кормера); религиозно мотивированная сатира Виктора Пелевина последних лет (если всерьез относиться к буддийским интересам последнего), а также сатирические главы в «Учебнике рисования» того же Кантора. [...]

Не менее отважный поиск разворачивается там, где писатель пытается найти ресурс глубины на плоскости современной жизни, взятой как едва ли не самодостаточная данность. Оказывается, и такое возможно.

Это, например, *документализированная проза*: записи рассказов участников и очевидцев, концентрат коллективного опыта, сухой остаток судьбы, панорама индивидуальных впечатлений и переживаний, связанных с драматическими и трагическими эпизодами современной истории, с ключевыми ситуациями человеческого бытия. Автор здесь выступает в роли медиума этой коллективной души.

Последовательно идет этим путем Светлана Алексиевич (возвращаясь к старым текстам — «Чернобыльская молитва», «У войны не женское лицо», «Последние свидетели (сто недетских колыбельных)» — дополняя и разворачивая их для создания более объемного образа момента; работая над новыми). Из тех, кто сегодня продолжает традицию, у недавних истоков

¹ См. в настоящем томе.

которой в нашей литературе «Архипелаг ГУЛаг» Солженицына и «Блокадная книга» Адамовича и Гранина, назову молодого прозаика и журналиста Юлию Юзик, автора вызвавшей довольно острую дискуссию в Европе книги «Невесты Аллаха». Ее «Бесланский словарь» — книга потрясающая. Едва ли не самый волнующий документ эпохи о теракте в Besлане.

Денис Гуцко в своем романе «Без пути-следа» создает героя, который долго пригибается, разменивается, прозябает, но в финале находит в себе ресурс *стоического героизма*. Отдаленно, с кучей оговорок по поводу специфики времени и места, это напоминает опыт героя Хемингуэя времен романа «Прощай, оружие!»... Но интереснее, художественно эффектнее, мне кажется, — *комический героизм* персонажа Владимира Маканина. Его новая, кстати, хронически не попадающая ни в один премиальный список книга «Испуг», которую нужно рассматривать вместе с другими рассказами повествовательного цикла «Высокая, высокая луна», является, по-моему, одной из вершин новой русской прозы.

Маканин всегда был практически лишен влечения к метафизическому горизонту: он агностик. Но удивительной компенсацией этой недостачи становится у него предельно острое восприятие атмосферических вейаний — и умение сказать о них в художественно емкой форме, объая эпоху одним взглядом. Писатель тонко определил для себя героя нашего времени — не типичного, а характерного, раскрывающего драму момента, кризис надежд и мертвые социальные горизонты. Героя-шута, героя-паяца «без убеждений», который и сам про себя все знает, вообразая себя и героем, и шутом.

Старик почти на птичьих правах проживает в подмосковном дачном поселке, довольно регулярно (в полнолуние) отдаваясь приступам любовного безумия и совершая вылазки в постели нежных дамочек, временно покинутых своими высокопоставленными супругами. Герой не устает с удивляющей молодняк силой любить женщин. [...] В этом есть нечто фарсовое, но влюбленный старый бесстыдник, свободный от комплексов, изображен всерьез, с его тщетой и похотью, с его фантазиями и лунарной манией. За свои странные подвиги старикан расплачивается двусмысленной репутацией, лечением в психушке, а однажды попадает даже в горящий Белый дом, в момент известных событий. В парадоксально-комическом искажении Алабин являет собой тип героя, который в мире маканинской прозы образует все-таки позитивный полюс. В этом мире, напроць лишенном любви, он у Маканина единственный, кто на любовь способен. Любовь смешную, но — уж какая есть... Даже в психиатрической клинике.

Кажется, что любовь пенсионера неуместна, да и не слишком, что ли, возвышенна. Слишком невозвышенна. Но она выше всего прочего, потому как бескорыстна, и она — последняя, сенильная страсть в мире анекдотическом или фанатическом, среди жестокости и насилия, обмана и демагогии. Это, по логике новой прозы Маканина, — единственный доступный для современного человека способ приподняться над унылостью среды и момен-

та. Логика странноватая, но гротескное заострение темы в данном случае, пожалуй, вполне уместно.

Сквозной персонаж Маканина раскован, внутренне бесконечно свободен и не связан нормативами житейского обихода. В странноватом герое с его житейским опытом, зоркостью и юмором, с его маниями и пафосом есть дистанция по отношению к происходящей вокруг жизни. Эта дистанция позволяет увидеть ее в пронзительном свете, отстраненно, провокативно, остроумно, парадоксально, наотмашь. Старик Алабин релятивизирует догмы и идеологемы как нечто не совпадающее с сутью жизни. Чем-то персонаж Маканина похож на героя Мишеля Уэльбека. Только он веселее, внутренне динамичней...

Романтическая исповедь персонажа пропущена сквозь цинизм и безлюбовность эпохи, испытана глумом и фарсом, политикой и бытом. (Еще одна ассоциация в этой связи — недавний фильм Родригеса «Город грехов».)

Проза Маканина последних лет — это одновременно и проза трудного эпилога, когда в осадке смысла ощущается глухая тоска писателя, разочаровавшегося едва ли не во всем на свете, и проза освобождения от детерминант патологического исторического момента.

Поиск новых смыслов, строительство нового будущего, новой России — это то, к чему недурно хотя бы готовиться в период безвременья. А литература уже этим занимается.

Жизнь не удержать на месте. Земля вертится, история вершится.

2007, № 2 (132)

3. Убитое время. Живые лица

Спорить о том, до какой степени репрезентативны итоги премиальных марафонов, непродуктивно. Иногда репрезентативны, всегда так или иначе поучительны.

Вот и на сей раз. Безусловно, отмеченный премией Большая книга роман Людмилы Улицкой «Даниэль Штайн, переводчик» — наиболее замеченное произведение, попавшее в шорт-лист премии. Отрыв ее от соперников в баллах оказался, правда, не так уж велик. Конкуренты наступали на пятки. Но это уже неважно. Важно, что роман нашумел и получил максимальное признание. Книга разошлась большим тиражом. Ее прочитали и в столицах, и в провинции, в метрополии и в диаспорах. Поэтому было бы странно, если б жюри, представляющее очень разных, подчас страшно далеких от литературы людей, но в сумме призванное явить некий срез общественного мнения, не отметило именно Улицкую.

Впрочем, об успешности этого проекта уже говорил в «Континенте» Юрий Малецкий, с общей оценкой которым романа я согласен. Однако хотелось бы кратко обозначить ряд акцентов.

У Улицкой угадывается замах на религиозно-философский роман. «Здесь, — пишет апологет романа критик Ян Левченко, — обитает — где и как хочет — дух научного исследования, готового обернуться философским трактатом».

И дальше еще даже так, из уст того же бескорыстного поклонника: «*Даниэль Штайн, переводчик*» — история библейского масштаба».

Библейского! А мы-то спим и не ведаем о том.

Но если без шуток, если импортировать из свободного ганзейского города Гамбурга идею последнего счета, то нужно признать: задача оказалась не решена. Проект провален. Роман беден по мысли, а сама мысль темна и мутна. Об этом уже много сказано, к этому выводу приходишь, знакомясь с протоколами обсуждения романа в инете: адекватная экзегеза категорически не дается спорщикам, они начинают препираться друг с другом, фактически отодвигая сам роман в сторону, потому как сам текст романа дает мало поводов для отчетливого, ясного и точного понимания. (Каюсь, и я попался на эту удочку.)

Безусловно, это не главная русская книга «нулевого» десятилетия. В этом, принципиальном качестве она явно не состоялась.

Невразумительно описан главный герой. Его противоречия — это противоречия не живой личности, не творческий анамнез мыслящего и чувствующего Я героя. Это противоречия авторской интерпретации, в которой концы с концами не хотят сходиться. Улицкая явно не справляется с заявленной неординарностью своего героя.

У героя этого есть прототип. По крайней мере, так написано у автора. Об этом также много спорили. Но о прототипе мы можем судить по тексту романа с трудом, догадками, сквозь мутное стекло интерпретации, и в истинности авторского прочтения сущностного качества прототипа можно усомниться. Тем не менее, оценивая ситуацию с дистанции, можно сказать, что прототип интереснее героя. А герой с его нескладницей мыслей и с его равным пунктиром духовной биографии все-таки любопытнее, чем сам автор.

Автор же, увы, в основном остается на грани банального и заурядного. Приемы Улицкой часто грубы. Скажем, анализ легко подменяется впечатлением. К примеру, в письме к подруге-переводчице так рассказано о визите Даниэля Штайна в московскую квартиру автора: «*Сел на стул, едва доставая до пола ногами, обутыми в сандалии. Очень приветливый, очень обыкновенный. Но при этом, я чувствую, что-то происходит — то ли кровлю разобрали, то ли шаровая молния под потолком стоит. Потом я поняла — это был человек, который жил в присутствии Бога, и это присутствие было таким сильным, что и другими людьми ощущалось*».

Ну, вот так...

Военная судьба Даниэля выглядит какой-то сказкой, написанной поверх трезвой логики факта, а затем приписанный персонажу таким образом героизм становится опорой в утверждении истинности его идей. А особенно огорчает регулярная попытка компрометировать идеи и веру других лиц в романе демонстрацией несовершенства этих самых лиц, их носителей.

Впрочем, скорей всего и эта упрощенность техники стала одним из факторов, обеспечивших успех романа. Если не переоценивать духовный уровень читающей публики, то можно согласиться: простота, относительная примитивность идей и средств — верное средство привлечь внимание и завоевать популярность. И Улицкая давно знает этот секрет успеха (хотя, возможно, и сама себе не признается в том, до какой степени поповым автором стала). Как снисходительно-сочувственно заметила одна сетевая эмансипе, abfenko, в книге этой *«ровно тот московско-кухонный уровень рас-суждений о национальных и религиозных вопросах, который мне привычен. Как будто я с мамой разговариваю»*.

Мысль ее элементарна и понята всеми, кто хотел ее понять. Отношение к этой мысли разное. Точнее, не к ней самой, а к ее антуражу. К тому, что ее исповедует католический монах, священник. И она даже (по тексту) вроде как получает санкцию папы (здесь уже не о прототипии нужно говорить: изображена историческая личность, Иоанн Павел II). Как справедливо замечено одним из критиков романа в сети, будь главный герой не христианином, а просто добрым и достойным человеком, к роману не было бы никаких богословских претензий, но это был бы совершенно другой роман.

Дело в том, что мысль романная тянет на такую ревизию христианства, после которой оно уже скорей всего перестает христианством быть. Это такое усовершенствование веры в результате «усилий по выковыриванию Бога из обветшавших слов», после которого от ее основного содержания остаются рожки да ножки. В самом прямом выражении заповедь новой религии Улицкой-Штайна звучит так: верь как хочешь, только делай добрые дела и не делай злых. Ортопраксия (правильные поступки) всё, ортодоксия (правильные мысли) — ничто. Дословно: *«А Даниэль всю жизнь шел к одной простой мысли — веруйте как хотите, это ваше личное дело, но заповеди соблюдайте, ведите себя достойно. Можно быть даже никем. Последним агностиком, бескрылым атеистом. Но выбор Даниэля был — Иисус, и он верил, что Иисус раскрывает сердца, и люди освобождаются Его именем от ненависти и злобы...»*

Этакое получается морализирующе-редукционистское неотолстовство, упрощающее и самого Толстого до детской азбуки.

Или — гиперпелагианство. (В недавнее время пропелагианский роман написал, помнится, и Игорь Ефимов — о Пелагии персонально, с погружением в эпоху, с богословским ресурсом. Тенденция однако.)

Собственно, прочие детали и обстоятельства проповеди, которая явным образом присутствует в тексте нового благовестника, уже не столь важны. Если верить разрешается по-любому, то странно придираться к тому, что Иисус у Улицкой и ее героя Штайна как бы не совсем Христос, а Богоматерь вследствие этого как будто бы уже и не Богоматерь, а *просто Мария* (как в одном давнем, то ли бразильском, то ли мексиканском телесериале). Или что Троица для героя — лишь своего рода умозрительная абстракция. Странно, конечно, что он, оставаясь католическим священником, изнутри Церкви ве-

дет подкоп под ее догматические основы. Но случались в XX веке и не такие патологии...

Думаю, что для простодушных читателей-почитателей Улицкой эти вопиющие тонкости слишком сложны, далековаты от их жизненного мира. Им по душе у Улицкой другое: проповедь открытости, толерантности, веротерпимости; идея доброй и удобной веры, чуждой надрыва и трепета, сопряженных с острым переживанием греха. Бог всегда под рукой. Он погладит по голове, приобнимет, простит, поможет и спасет.

На самом деле, очень удобна и приятна новая религия Улицкой-Штайна! В ней много щедрой души, в ней есть женское тепло и в ней совсем нет драматического и кризисного переживания бытия, провалов и тупиков, неразрешимых вопросов и напрасных взываний, парадоксов любви и ненависти, нет почти ничего из трагического и стоического религиозного опыта. Нет, в общем-то, дьявола. И даже мелких бесов нет. (Если не иметь в виду, что самая актуальная тактика лукавого состоит, вероятно, именно в том, чтобы сделать вид, что его не существует как активной и действенной силы, работать анонимно, соблазняя прелестями духовного и телесного комфорта, идеей духовного шопинга.)

Комфортабельная вера потребительского века. Как по близкому поводу шутил Виктор Пелевин, *«солидный Господь для солидных господ»*. Верблужье одеяло.

Я бы сам иногда хотел так верить. Да вот не получается никак. Уж слишком приторно сладка эта манная каша! Отвлекаясь от моей сугубо здесь случайной персоны, замечу в общем и целом: для того, кто знает ад богооставленности и ужас богоотступничества, кто решался на битву с собой и уползал потом прочь с пылающей раной в сердце, кто имеет опыт поражения и смерти, мелки и трогательно смешны сиропные истины Улицкой и ее протеже. Такой человек и людей и мир вообще любит иначе: покаянной последней любовью, неразжимаемой судорогой исстрадавшейся души. (Можно только поразиться, как формально, как, в сущности, номинально главный герой Улицкой пережил кошмар собственного существования в 40-х годах, когда он оказался драматически вовлечен в водоворот Второй мировой да еще в роли гестаповского служаки.)

Симптоматично также, что новую веру проповедует у Улицкой человек, далекий от иерархии и официоза, бродячий аскет и подвижник. Именно такая фигура, пожалуй, наиболее близка почитателям романа как образ выразителя нового религиозного настроения и движения. *«Разве Сын Человеческий в поношенных сандалях и бедной одежде принял бы в свой круг эту византийскую свору царедворцев, алчных, циничных, которые сегодня составляют церковный истеблишмент?»* Структуры, иерархии пребывают в глубоком кризисе, особенно у нас в России. Их кажущееся помпезное величие все меньше сопрягается с реальным авторитетом и духовным влиянием. В то же время энтузиасты-учителя, почти пророки, богоискатели, странники и мистики (вроде обличителя «сиономасонства»), ИНН и прочих примет

глобализации иеросхимонаха Рафаила Берестова) находят благодарную аудиторию и собирают жатву нежных и пламенных чувств. Здесь Улицкая не просто верно угадала — явление само легло ей в руки.

Вспоминаешь аналогичный феномен: внезапный успех фильма Павла Лунгина «Остров», где Петр Мамонов воплотил образ героя того же типа. Уже тогда стало ясно, что общество зыскует праведника. Люди хотят верить в то, что где-то есть человек, который отмолит их перед Богом, поможет и защитит, сотворит чудо. Да, мы мелки, жалки и быт наш пошл, мы живем на поводу у каприза и прихоти и падки на наслаждения потребительской цивилизации. Но там, во глубине руд, на каменном острове, на Святой земле есть молитвенники-старцы, защитники-покровители-чудотворцы. На них стоит мир.

Быть может, чаянья эти и зысканья эти неглубоки. Но в них есть своя логика, подобная вождизму новой эры. На такой способ видеть реальность есть спрос. Вот и Улицкая привела на этот рынок сусальных надежд своего скорого помощника и заступника, этакого актуального Николу Угодника и Чудотворца (проекцию простонародного мифа о святителе Николае Мирликийском).

Герой Мамонова, конечно, сильно отличается от Штайна. В нем есть много такого, чего Штайн не знает, или не признается, что знает. Темный покаянный пламень, истовость и напряжение веры, страх потерять нить связи с Богом... Всех этих обременительных сложностей герою Улицкой не дано. А читателям романа скорее всего они и не нужны (так выходит). Избыточны.

И все-таки внимание читающей публики к героям этого типа может свидетельствовать о том, что потихоньку оттаивает душа, закованная в XX веке льдами идеологий. Почти повсеместно в мире, и в России тоже, происходит религиозная реформация, связанная с опытами личной веры и с попыткой вступить в диалог с великими традициями, которые, как полубесплотные призраки, стоят на кровавом горизонте минувшего столетия.

Беда, однако, в том, что Улицкая скорее воспользовалась этой конъюнктурой, чем двинула дух вперед; откликнулась на самое поверхностное из того, что есть в современном религиозном и околорелигиозном сознании. Она плохой поводыр. Путь ее ведет в тупик. Там хорошо жить, но удовольствие от такой жизни подобно наслаждениям от мизерностей существования в мировой нефтегазовой провинции. Все неплохо здесь, включая суммы литературных премий. Бдительный пиар караулит покой и порядок. Но лишь до поры.

Случилось — и погиб Штайн. И дело его разом угасло, община распалась. Конечный вывод романа, зафиксированный, но до конца не отрефлексированный самой писательницей, — тщета всего земного, в том числе и всех прекраснотных нелепостей, которыми Улицкая наделила своего священника-рenegата. Печальный итог ложно употребленных благих намерений. [...]

Роман Юрия Малецкого «Конец иглы» являет собой опыт прозы, которая во всем противоположна беллетризации духовного опыта у Улицкой. Этот писатель чужд дидактики, у него нет героев того простоудушно-праведного типа, который вошел в моду. Литература решает у него только ту

задачу, которую помимо нее не может решить никто, задачу душеведения, анамнеза и диагностики душевных болезней. Малецкий извлекает из хаоса жизни и фокусирует только внутренний мир и опыт героя, именно жизнь души, бытие один на один с главными собеседниками или в крошечном одиночестве. И события, и вещи, чтобы получить право на присутствие в его прозе, должны пройти через душу персонажа.

Я уже писал, что, по моему твердому убеждению, Малецкий — лидер современной русской прозы религиозного горизонта. Значительность его главных вещей трудно переоценить. Это проза интенсивного духовного опыта, концентрированный сгусток смысла. Она похожа на перенасыщенный раствор, так что при чтении у тебя в душе выпадают смысловые кристаллы. Здесь мы имеем неразбавленный беллетристическими приправами концентрат неповседневного опыта, оригинальное свидетельство о современном человеке, реализацию смысложизненной коллизии — в традиции Достоевского и Толстого. И более того, писатель решается шагнуть в то пограничье, где мистически совершается встреча человека и Бога. Пожалуй, этот мистический вектор в его последней вещи максимально силен. Смерть советской старухи, зараженной атеизмом и агностицизмом, в изображении Малецкого становится опытом парадоксального обретения Бога. Беспредметное веяние духа, опознаваемое душой персонажа, автор передает с удивительной тонкостью. Так говорить сегодня об этом, об изнанке мироздания и драме веры, может у нас только он.

«Конец иглы» — проза, заново написанная. В предварающей этот небольшой роман заметке автор говорит, что четверть века назад он уже пытался осмыслить ту тему, к которой вернулся сейчас. Речь идет о его дебютной повести «На очереди», опубликованной под псевдонимом Юрий Лапидус в 1986 году.

Безбожная эпоха, по Малецкому, — это мир относительных и условных величин. В их кругу обитают его персонажи, в этом отношении вполне типичные для своего времени. Они просто забыли о Боге, даже если знали о Нем. Но однажды каждому из них предстоит в упор наткнуться на то, что в этом мире фикций и условностей видится единственным абсолютом: на смерть. И оказывается, что встреча советского человека со смертью — критический апогей его существования.

Главная героиня Малецкого, зубной врач Галя Атливанникова, — конформистка, согласившаяся с идеологическими догмами советской эпохи, принявшая их как факт веры. Это вполне искреннее приспособленчество, привычное и уютное согласие формировало строй ее сознания, позволяя чувствовать себя комфортно в том мире, который ее окружал, вопреки не самому стандартному происхождению и не самой удачной национальности. И вот, уже в глубокой старости, однажды ночью происходит мистическое событие — героиню навещает смерть. Так она это поняла. Пришла, побродила и отошла. И фетиши эпохи бледнеют и вянут только от одного студеночного веяния внезапной гостьи.

Старуха Галя копает, как крот, пытаясь для себя понять, зачем же она жила — перед лицом утрат и одиночества, в канун окончательного небытия, личного холокоста. И оправданий у нее в итоге не находится. Однако по ходу своих мыслечувств она — с гимназических времен атеистка — самопально открывает вдруг для себя наличие некоей одушевленной Силы. Той, которая играет человеком, как слепым кутенком, и, наигравшись, отправляет его в помойное ведро. Вот здесь и начинается, здесь и происходит центральное событие в ее жизни. В ее духовном опыте. Она, эта закисшая в своей квартире провинциальная дура, эта проржавевшая гайка великой спайки, вдруг открывает в себе ресурс бунта. Всем остатком своего скудельного существования Галя восстает на несправедную, в ее понимании, Силу, обрекающую человека сначала на страдание, а потом на небытие.

По сути, его героиня, сама это не сразу поняв и оценив, восстает на Бога. Ее новый опыт — классический опыт богоборчества. И встречается она — впервые — именно с Богом. Смерть — только псевдоним. Героиня обманулась, ошибкой узнав в Боге дьявола. Но она не обманулась в мотивах, в содержании предъявляемого счета. Удивительный духовный сдвиг в том и состоит, что, восстав на Бога, героиня наконец хоть в чем-то обретает незыблемо прочную позицию. За жизнь против небытия, за добро против зла, за сострадание и милосердие. Восстание оказывается вариантом личной молитвы, способом веры. [...]

Вопреки всему, что она знала о зле, та, которую она называла Высшей Злой Силой, та хотела ей помочь. Чувствуя, как незримые могучие руки ее тащат вверх из трясины разлагающегося гнилого тела, Галя Абрамовна успела все же ощутить — эта сдвоенная Сила, как ни странно, чуть ли не нуждалась в ней, Геле Абрамовне Атливанниковой! Ее не могли просто так прихлопнуть — коль скоро за ней пришли специально, значит, она на учете, она в исчисленном, известном поименно ряду. Ужасный, немислимо ужасный уход ее в Ничто Навсегда был, откладывался там, у Нее, вертикально, подобно тени на стене, он был неслучайным, серьезно-важным, живым. Старуха думала, что жизнь это смерть, и так оно и было, стоило всего лишь поменять слова местами: смерть была жизнью.

Сердце перестало биться, кровь остановилась в жилах, а Галя все еще корчилась и глотала, и глотала, безуспешно пытаясь пробиться в смерть, в жизнь, сквозь узкий коридор, сам пробивающийся куда-то и оттого все более вытягивавшийся и сужавшийся. Она согласилась уже с правильностью происходящего, но хотела умереть поскорее — удушье превышало ее силы. Но Гелю никто не учил, как умереть по своему хотению, и, неумелая, она отдалась тем, кто умел умерщвлять, как надо.

Тогда горло ее поддалось вдруг; в несказанной тоске ее вынесло из себя, во что-то белесо-темное. Она выдохнула себя из себя с последним облегчением и падала теперь вверх, в разверзнувшуюся над ней бездну. Старуха поняла, что покинула наконец себя, когда увидела под собой свое маленькое детское тельце в зеленой шерстяной фуфайке поверх гимназического

платя с белым воротничком, полулежащее в слишком большом для него кресле с черной резной спинкой, сплюснутое, словно оттиснутое печатью, подобно мышке, настигнутой мышеловкой, или, чтобы подыскать более приличное сравнение, хотя все приличия потеряли теперь всякую цену, — подобно печатному изображению на тульском прянике.

«Увидела сосульку леденца, тающую на ложечке вывалившегося языка, остекленелые, выпученные от удущья глаза на бывшем своем лице, и поняла, что умерла и мертвые веки некому закрыть, и это неважно, потому что она умерла, умерла во веки веков, умерла сейчас, вне всяких сомнений уйдя в Ничто Навсегда. Выбыв из живущих, дыша смертью, она не удивлялась, что огонь, разведенный ею на столе ясно видимой из Смерти очень маленькой комнаты, перекинулся на скатерть, прожжет ее, перекинувшись на дубовый стол, и дым от костра спаленной жизни потянулся за ней сквозь прозрачную крышу. Это был непорядок, но, бессильная устранить его, она не волновалась больше, зная, что дыму все равно не догнать ее; потом исчез и дым, и костер, и комната — все, кроме дыхания, изменившегося, забывшего о необходимости вдыхать и выдыхать: можно было обойтись и без этого, просто дыша самим дыханием. Оно было зримым, это второе дыхание: прямая нить прозрачного серебряного света. Оно и она стали едины, она ступала легко-легко по серебряной лестнице вверх, все дальше, все ближе, наконец, соединяясь на пересечении, как периферийная железнодорожная ветка с главной, с золотым лучом, исходящим от светящейся точки, тихой и малой, но неизмеримо большей, чем она, чем все-все-все, чем бесконечности, которую можно увидеть только когда нельзя и вообразить, когда увеличиться уже немислимо и невообразимо — и все-таки увеличивающейся и, став уже больше бесконечности, выйдя за ее беспределы, продолжающей, несмотря ни на что светить золотым лучом навстречу ей, маленькой Гале».

Такой силы и ясности, такой ответственной решимости *духовное письмо* — уникальное событие в нашей литературе последних десятилетий. И вместе с тем что-то из важного и главного Малецкий сознательно оставляет недоговоренным, не переступая грань Тайны и не присваивая себе прав на суд и милость.

Оценивая то, что случилось в романе, я могу предположить, что богословская интуиция автора фокусирует благодатность смерти. Малецкий запечатлевает ужасное содрогание естества, производимое в момент отхода. Но тотально страшна смерть у него только для усеченного сознания. Когда же это сознание раскрывается вечности, приходит иное знание. О нем нельзя сказать, но можно передать его наличие как факт. Да — героиня прощена. Думаю, что прощена. Почему? Может быть, потому, что, преодолев свое ничтожество, восстала. Может быть, в этом раскрылась та мера и степень веры, которых хватило для спасения. Может быть, Бог прощает всех... Что мы вообще про это знаем?.. И Малецкий знает не больше и не прибегает к домыслу. (Не случайно роман назван «неоконченной повестью».) Но он умеет дать словесный образ события с такой убедительно-победительной силой, которая говорит уже сама за себя.

Еще один ракурс прозы религиозного горизонта, отмеченный в премиальных списках, — свидетельство обретения веры молодым героем.

Так, Александр Вяльцев в своем лирико-исповедальном романе «Круг неподвижных звезд» делает по-настоящему отважную попытку вывести своего героя из мира фантомных величин, из страны имперских мнимостей к иному, надежному берегу, к личной вере. Никто не рассказал в нашей литературе лучше его (и, добавлю, его жены, прозаика и критика Марии Ремизовой — Маты Хари) о советских хиппи 80-х годов с их инфантилизмом и жертвенностью, надрывом и выбором свободы и веры. [...]

Максимально пессимистичны авторы двух принципиальных книг, вышедших в 2006 году, небезызвестные Виктор Пелевин и Владимир Сорокин.

Виктор Пелевин создал очередную, парадоксально-шегольскую книгу-притчу об обществе и человеке, с очевидными здесь, как и в других его зрелых вещах, элементами острой социальной сатиры. Социально-философский роман «Ампиr V» кажется иногда подзатянутым, но интеллектуальное напряжение неизменно оказывается достаточным, чтобы не заскучать.

Социум в понимании Пелевина неисправим. Так было, так будет. На сей раз, в соответствии с параболой замысла, миром у него руководит правительство вампиров, по сути — специфической касты. А человеку остается только с этим смириться. Он — кто-то типа шудры в средневековом индийском обществе.

Точнее, у главного героя, молодого москвича, который (по логике притчи) наделен вполне стандартным, среднетиповым устройством, есть личный выбор. Он искушаем и соблазняем властью, возможностью войти в правящую касту, стать почти что богом. И он отдается этому соблазну...

Если с долей легкого насилия убрать из книги фантазийный ореол, она станет похожа на публицистический памфлет, точно, как умеет это автор, схватывающий характерные черты современности. Впрочем, менять в книге ничего не нужно, конечно. Доля безумия, которая есть в прозе Пелевина, давно уже на каком-то ином, более глубоком уровне отвечает качеству нашего времени.

Антиутопия Владимира Сорокина «День опричника» проще и конкретнее. Автор от попсо-конъюнктурных опусов 90-х годов и начала нового века, по сути, возвращается к тому, с чего начинал когда-то еще в позднесоветские времена, к соц-арту «Очереди» и «Нормы», с неизбежным сатирическим нажимом. Он приземляет несколько умозрительные фантазии Татьяны Толстой в ее «Кыси», адаптирует придуманный ею язык, изображая в своей антиутопии Россию будущего как Русь примерно так XVI века и выбирая в герои наследника опрично-карательной традиции.

Наивность и простодушие, которые у многих в современной словесности маркируются позитивно, Сорокин сочетает с насилием, жестокостью, тотальным контролем.

Его роман это прогноз, в котором много фатального и почти отсутствующий момент предостережения. Сорокину чужда логика искренней идейной

борьбы с роком истории, с социальным безумием. Он просто не имеет этого ресурса в своем арсенале (в отличие от Пелевина, который по крайней мере пытается такую возможность нащупать). Нет у него, пожалуй, и претензий на философичность, которые слишком часто приводят (Быкова, например) к мысли о круговороте российской истории, где ничто не ново и все повторяется. Но за счет яркости деталей роман выигрывает у многих других вещей в популярных жанрах антиутопии и параллельной истории. Складывается ощущение, что Сорокина схватила и зачаровала изображенная им перспектива и он транслирует свои видения как некий медиум.

Кто ответит будущему и вечности в литературе минувшего года? Что в ней останется, что уйдет? Мы знаем не все, и можем только предполагать. Но если делиться личными ощущениями, то я назову несколько авторов, упомянутых в этом обзоре, и попробую дать формулу главного смысла, которая мне показалась убедительной.

Малецкий. Редкостный опыт фиксации экзистенциального прорыва на пороге небытия.

Пелевин. Умная попытка интеллектуального обобщения исторической ситуации в форме притчевого гротеска.

Маканин. Максимально чуткое сканирование текущего момента.

Вяльцев. История нашего современника как путь духовного роста.

Сорокин. Жутковато-убедительный сон о будущем.

Я ошибся? Угадал? Посмотрим. [...]

2007. № 4 (134)

4. Обыкновенный цинизм

Цинизм заключается в видении вещей такими, каковы они есть, а не такими, как они должны были быть.

Оскар Уайльд

Вечное искушение, против которого я непрестанно веду изнурительную борьбу, — цинизм.

Альбер Камю

1. Слотердаик как наше всё

В 2009 году в России была переиздана книга Петера Слотердайка «Критика цинического разума». Вышедшая в Германии в 1983 году, у нас она была переведена и издана впервые в самом начале нового века. И вот снова.

Возможно, то, что два издания этого философского бестселлера закольцевали собой «нулевые» годы, это симптом. Знак. Актуальный текст.

Слотердаjk проникательно характеризует современность как время почти тотального, самовоспроизводящегося цинизма — состояния мира и человеческой души в отсутствие идеалов и ценностей, в ситуации уже не утраты веры, а привычного безверья. Таково простейшее определение современного духовного упадка. [...]

Современный цинизм интеллектуально оснащен, искушен и злопамятен, «постидеологичен». Это *просвещенное сознание*. Но его свет безжалостен и смертелен. Циник нашего времени знает о жизни всё, он менее всего слепой агент социальных отношений. Он хранит опыт обманов и разуверений. Ему смешны иллюзии, простодушие и наив. Он не ловится на крючок демагогии, не покупается на риторику и пафос. Нет, циник не верит ни в какие истины и ни в какие фетиши. Точнее, для него все истины суть фетиши, идола, требующие жертв.

Это — *несчастное сознание*. В нем нет волевого посыла и ослабла до неразличимости энергичность. Оно лишено всяких надежд, безысходно и потому относится к миру со снисходительной усмешкой или даже со злой ухмылкой, а к себе — *«с легкой иронией и состраданием»*. Оно узаконивает одиночество и располагает к фаталистическому подчинению социальному статус-кво. [...]

Цинизм — демобилизатор. Циник в итоге ни к чему не относится всерьез, но по факту все принимает, поскольку ему нечего противопоставить господствующим химерам. Да и незачем; обычнее для него примириться с фикциями (каковыми он считает все догмы идеологий и свидетельства веры) и — применить, использовать свое умение манипулировать ими для личного благополучия. [...]

На службе циник — жесткий функционер, а в частной сфере сентиментален и сердечен; по должности он охранитель, в привате (типа ЖЖ) — спорщик; вовне «реалист», внутри гедонист; по функции слуга режима, в душе демократ. Эти люди, пишет Слотердаjk, *«живут от отпуска до отпуска, от оргазма до оргазма, в потоке непродолжительных историй, в судорожном напряжении и в то же время вяло»*.

2. Денис Горелов как честный циник

В России первой (или одной из первых) на философский труд Слотердаjка обратила внимание Татьяна Горичева. Книгу «Критика цинического разума» она назвала среди тех, что определяют *«духовную атмосферу западной жизни»*², наряду с размышлениями о цинизме Делеза и Глюксмана. Впрочем, Горичева без труда обнаружила признаки цинизма и у советского человека. *«Позднесоветский циник, — писала она, — не верит ни официозу,*

² Горичева Т. Православие и постмодернизм. Л., 1991.

ни диссиде». Все всегда врут — вот его позиция в мире. Никогда ни в чем не быть уверенным — вот его стиль.

Прошло почти двадцать лет. И теперь нет сомнений в том, что новая Россия, Россия сумеречных «нулевых», — это общество победившего цинизма. Или скажем так: цинизм победил страну. И она корчится теперь в циническом припадке, как в духовной падучей. [...]

Есть, конечно, очень много людей, есть микросообщества, которые чужды цинизму. Но на поверхности, в публичном пространстве цинизм почти что повсеместен, достигая особенно густой концентрации в зоне успеха, благополучия и преуспевания.

Примеров работы цинического разума немало. Один из ярчайших, на мой взгляд, — тексты популярного ирониста и остроумца Дениса Горелова.

Горелов представляет собой весьма распространенный ныне тип *талантливого мерзавца, обаятельного хама, дерзкой сволочи* (по крайней мере так его характеризуют и некоторые его работодатели, и простые блоггеры, а это что-то да значит). Нужно вспомнить, что он начал публично упражняться в цинизме одним из первых в России, еще в приснопамятной газете «Сегодня», где гореловские эссе несли печать виртуозно разыгранной иронической фронды по отношению ко всему на свете — фронды, лишенной, однако, малейшего позыва к мятежу. И сама эта яркая и обаятельная газета и в особенности полосы в ней Горелова (а также публикации Максима Соколова и Вячеслава Курицына с компанией) знаменовали, как теперь видится, исчерпание революционного брожения конца 80-х — начала 90-х и случившегося тогда прорыва к подлинности. Знаменовали начинавшееся закисание общественной атмосферы.

На этих стильно выглядевших страницах та невероятная, *еще* очень живая, очень настоящая эпоха пафоса почти зримо выцветала в эпоху стеба. А для «опередивших свое время» тогдашних Горелова, Курицына или, к примеру, Бориса Кузьминского мир *уже* состоял из релятивных фантомов, из социальных и культурных условностей.

Дело давнее, много воды утекло, много было грязи и крови. Разным помнится нам и Горелов, но про все сейчас за недосугом не скажешь³. Вот один пример, навскидку: статья о фильме Анджея Вайды «Катынь»⁴. На страницах журнала «Русская жизнь» Горелов явился нам как будто насквозь пропитанный жгучим укусом, упражняясь в злом циничном юморизме, объектами которого в равной мере становятся у него, к примеру, киноре-

³ Совсем вкратце. См., напр., свидетельство блоггера *taki_net*: «*Этот самый Денис году так в 1992 написал по поводу первой забастовки шахтеров уже в новой, постсоветской России — “доколе правительство будет капитулировать и кормит дармоедов за мой счет?”*» (<http://taki-net.livejournal.com/409035.html>), а также особо памятную заметку Д. Горелова в «Известиях» по поводу разгона киселевской команды НТВ: <http://www.conservator.ru/project/ntv/oth08.shtml>.

⁴ *Горелов Д.* Белый конь борозду портит. — «Русская жизнь», 1 апреля 2008.

жиссеры — и постоянно трясущий бубенцом перед властью имущими шут Никита, и польский мастер Вайда.

С Никитой все более-менее ясно и нам, а у Горелова это тот случай, когда откровенный циник виртуозно разоблачает циника маскирующегося, непоследовательного, не готового к публичной огласке и раскрытию его цинического прагматизма как основы по видимости благородных и возвышенных поступков, слов и жестов⁵.

Иной коленкор — история с Вайдой. Горелов глумится здесь не потому, что он полонофоб, русопят или там, к примеру, сталинист. А просто человеку без убеждений, «преодолевшему» их как атавизм, неприятен идеализм Вайды как таковой. Просто его воротит от вайдовских патетической веры в Бога и любви к Польше как от того, что прописано по ведомству «идей», а значит, воспринимается как смешная глупость. *«Это не про людей, а про идеи. Про Польшу, верность, костел, рождество, произвол, вассалитет, честь, присягу, свободу и память, — пишет Горелов, — разобратся, кто кому чей родственник среди регулярно падающих в обморок дам, невозможно, да и ни к чему, ибо главные здесь не они, а встающая за ними, все уменьшающимися в размерах, большая идея дымного неба и попранного национального достоинства и сволочизма тоталитарных систем, прежде всего русской, потому что немцы в Катыхни, как выяснилось, не при чем»...*

Воодушевленного на старости лет идеями отсталопофосного пана Анджее Горелов снисходительно называет *неисправимым интровертом*. И дальше, дальше производит ехидные обобщения: *«Поляк, сошедший с шифота, в одночасье становится кочичным. <...> Увы, как и многих, свобода Польшу не красит. Их правые из дерзновенных мучеников становятся мстительными недалекими жлобами. Их шляхетское воспитание оборачивается высокомерным хамством обслуги, особенно в на века разобитенной Варшаве»...*

Не удержался наш автор и от упреков: поляки сами виноваты, плохо воевали, а значит, не имеют и серьезных прав на какие-то там претензии; к тому же Катыхнь — это (якобы) месть за страдания и гибель пленных красноармейцев во времена советско-польской войны 1919—1920 годов (увековеченная, к слову, в «Конармии» Бабеля, где красноармейцы тоже не выглядят рыцарями без страха и упрека). Характерная, надо сказать, конверсия цинизма в аспект прагматики.

Не менее отчетливо этот модус прописался в последнее время в нашей литературе, которая иногда дает просто убийственные примеры цинизма как позиции и стиля. Особенно явственно он проступает, должен я сказать, в художественных изделиях последнего советского поколения, поколения позднесоветских мальчиков, которым сейчас 35—50 лет. То, что осложнено у старших как минимум гуманистическими «пережитками», а у младших явной тягой к простым и надежным истинам, у тех, кого неког-

⁵ Горелов Д. Родина или смерть. — «Русская жизнь», 22 апреля 2009.

да обозвали «семидесятниками» и «восьмидесятами», явлено бесстыдно, грубо и зримо.

Их ранний полудетский скепсис обернулся подчас неисправимым циническим прищуром, в котором нетрудно угадать инфантильный след. Некоторые с ним борются. Другие — даже не пробуют.

Вот как пишет блогер: «...семидесятник, полагавший к моменту своего двадцатилетия, что жить ему придется до гробовой доски в огромной державе с большими амбициями и мелкими помидорами, вдруг к моменту тридцатилетия обнаруживает себя в обществе потребления, где за большие деньги приобретаются и большие помидоры, и большие дома и даже большие властные полномочия. Жизнь вдруг поворачивается к семидесятнику лицом <...> Семидесятник прекрасно осознает, что в этой жизни существуют несправедливость, насилие и косность, но он не станет с ними бороться, поскольку в том мире, из которого мы вышли, эти качества заполняли абсолютно все, тогда как в этом еще остается место для многого другого. И это другое столь притягательно, что ради него можно мириться с несовершенствами.

Вообще-то в мировой литературе есть герои, размышляющие о Боге, о добре и зле, о смысле жизни, о том, что останется на земле после них. Но это все не для семидесятника, родившегося в совке. К началу 90-х он достаточно молод, чтобы наслаждаться жизнью и ее недавно еще запретными плодами. Но в то же время он уже достаточно зрел, чтоб понимать: все прелести жизни отнюдь не гарантированы этой самой жизнью; при ином ходе событий они запросто могли бы пройти мимо него.

Ну, и какой тут может быть Бог?.. Ну и какая тут может быть диалектика добра и зла? Бабло побеждает зло — вот и вся философия. Ну и какой тут может быть смысл жизни? Лишь один: прожить ее так, чтобы не было мучительно больно за бесцельно растроченные бабки <...>

Сегодня у нас много принято говорить об ответственности элиты и о гражданском обществе. Но эти понятия — не для семидесятника. Поскольку и ответственность элиты, и гражданское общество предполагают признание высших ценностей в сравнении с простым наслаждением жизнью. Они предполагают, что наслаждение это не является достаточным без понимания, зачем существуют те тело и душа, которые ты ублажаешь. Но для человека, который родился в совке и выбрался из него еще сравнительно молодым, тело вместе с душой существуют именно для ублажения и ни для чего больше. <...> Наиболее успешные наши семидесятники — те, которые руководят сегодня страной, а также те, которые управляют сегодня российской экономикой, и те, которые владеют сегодня думами миллионов, — в наибольшей степени обладают поколенческими чертами.

Без этого они ничем не руководили бы, не управляли и не владели. Без этого они не оказались бы сегодня околоруля и околорубля, что, по большому счету, пожалуй, одно и то же. Бескорыстная любовь к жизни предполагает в представлении семидесятника бескорыстную любовь к рублю, поскольку именно на него можно купить ту прекрасную жизнь, которая является ценностью сама по

себе. А бескорыстная любовь к рублю предполагает бескорыстную любовь к рулю, поскольку — так уж сложилась наша прекрасная жизнь — лишь с помощью руля можно вырваться к рублю и, следовательно, к полноценной, наполненной жизни, столь непохожей на убогое прозябание молодости, проведенной в совке.

Некоторые называют это цинизмом. Но настоящий семидесятник не понимает смысла данного слова»⁶.

3. Натан Дубовицкий как маска из закулисья

Роман Натана Дубовицкого «Околоноля» произвел немалый шум. Правда, природа этого шума не до конца ясна. Возможно, суть дела в окололитературной, а скорее даже в придворной интриге, на которую во вводке намекнул уже издатель, главный редактор довольно странного журнала «Русский пионер» и просвещенный либерал-колумнист Андрей Колесников. Якобы роман написал *один из колумнистов* этого самого «Русского пионера», который *на этот раз* решил выступить под псевдонимом.

Фокус в том, что у Колесникова публиковались и грандвельможи. Догадливые рецензенты и блоггеры немедленно заподозрили, что под небрежно накинутым иудейским плащом скрывается балующийся по временам сочинительством Владислав Сурков. Тот, кому принадлежит сформулированная в 2006 году концепция *суверенной демократии*, одно время претендовавшая на роль идеологической витрины неосоветского режима. [...]

Впрочем, не пойман — не вор. Дело в другом. В романе дается убийственная характеристика современных российских общества и власти. Власти, погрязшей в коррупции, общества, аморального и своекорыстного.

Выходит, что чиновник-романист режет правду-матку без оглядки на свой чин? Уж не почти ли так, как некогда вице-губернатор Салтыков?..

Но нет, не так. Дубовицкий не сатирик. Дубовицкий, простите, циник. Если это авторская маска, то это маска старого, житейски опытного и даже прожженного, до последней степени развращенного регулярным наблюдением изнанки жизни еврея-циника, зачем-то (ради денег или ради славы?) взявшегося за перо. Это скорее наш местный Петроний, в масштаб потускневшего Третьего Рима и современной мизерабельной эпохи. И жанр продукта его творчества в результате таков, каким и должен был случиться: роман-фельетон, то есть обозрение пафлетно-фарсового характера, реву на темы современной российской действительности, не без претензий, впрочем, на настоящий проблемный роман.

Современная Россия у Дубовицкого — это нелепая страна, в которой цветет и пахнет тотальное эгоцентрическое своекорыстие, где за деньги можно все и где любое преступление является только статистическим фактом. Людишки всех рангов тут таковы, что взять с них нечего: где сядешь, там и слезешь. И вся жизнь такова, какова она есть.

⁶ *Травин Д.* Околорубля // Slon.ru — <http://slon.ru/blogs/travin/post/153964/>

Собственно, это муляж или фантом сознания автора, приписавшего обществу то, что характерным образом формирует собственное авторское циническое мировосприятие. [...]

Циническая доминанта снова и снова безотчетно интонирует повествование, подверстывает деталь за деталью. Всего два примера. Люди в некоей северокавказской республике *«успокоены до отупения ежедневными зрелищами взрывов, ошметков человечины на рекламных щитах, демонстративной пальбой среди бела дня по федеральным конторщикам... по детям милиционеров и просто любым детям...»* Или: дамы из московского светского общества характеризуются, скажем, так: *«жующие модели, последние модели отечественных баб, модернизированных, прошедших тщательную предпродажную подготовку, неслыханной комплектацией...»*

Фантомален и главный герой Дубовицкого Егор Самоходов, криминальный московский мачо сорока с хвостиком годков. На заре перемен он, тихий издательский работник, включается в авантюрно-криминальный бизнес на постсоветском книжном рынке. Выходит *«с кистенем на большую дорогу душегубствовать заради фуагры и модных штанов»*. Реальна ли такая метаморфоза героя? Вопрос риторический.

Новоявленные предприниматели воюют не на жизнь, а на смерть *«за сбыты Набокова в южной москве (зачем-то со строчной буквы. — Е. Е.), за розницу Тютчева и за опт обзриутов... с “крокодилерами” — кровожадными и жадными дикими выходцами из отдела писем легендарного сатирического журнала, державшими сто процентов сбыта учебников ботаники и зоологии и завистливо шакалящими (кремлевский привет! — Е. Е.) вокруг контролируемых чернокнижниками изобильных рынков»*. Занимаются коммерсанты, кроме прочего, и продажей *«песен и сценариев, стихов и пьесок»*; все это скупается *«у целой оравы способных, но чудовищно нищих и по причине алкоголизма слаботщеславных литературных люмпенов пиитов и витий»*. Все это за бешеные деньжищи продается *богачам и политиканам, желающим «прослыть интеллектуалами и творческими людьми большого таланта»*, а также их *молодым девкам*, рвущимся непременно петь и сниматься в кино. Вот этим-то обслуживанием в основном и занят Самоходов, про которого, однако, не раз сказано, что он вообще-то не просто так себе бандит, но и киллер, убийца (о себе: *«Я же в год человек по десять убираю»*). Ряд сцен призваны показать, что чужую жизнь герой ценит дешевле копейки и сантиментов в минуты риска лишен. А еще ему приписан «сложный» внутренний мир и рефлексивные таланты, приспособленные, в частности, для передачи взглядов автора.

По основному внутреннему складу Самоходов — самовлюбленный циник. Он вообразил, что все знает об изнанке мира, а потому присвоил себе право смотреть на всех свысока и зачастую просто презирать людишек. [...]

Вам не нравится коррупция? Но, господа, к вашему сведению, в России *«взятничество, мздоимство, откаты, крышевание; госинвестиции в жен, деверей и племянниц; сдача органов власти, их подразделений и отдельных*

чиновников в аренду respectableм пронырам и приклатненным проходимцам; кооперативная торговля должностями, орденами, премиями, званиями; контроль над потоками; коммерческое правосудие», а также «высокоходный патриотизм» — это «исконные, почтеннейшие ремесла, вековые скрепы державы». Попробовали наверху с этим бороться, но быстро поняли, что не нужно, несколько генералов сели в тюрьму, но в итоге кампания была прекращена и «о коррупции опять заговорили уважительно».

О роли власти в обществе поручено сообщить даме-спецслужбистке: *«Мы знаем так много позорных секретов, что если они будут активированы, весь правящий сброд этой и не только этой страны лопнет, сдуется, испуская грязь и гниль. А с ним вместе расплывется, растечется все общество и государство. Как ни печально звучит, коррупция и оргпреступность такие же несущие конструкции социального порядка, как школа, полиция и мораль».*

Соглашайтесь, господа, с этим, выбора нет⁷. Не хотите?.. Ах, чего на самом деле стоит ваш либертинаж?!

Среди персонажей романа — оппозиционная журналистка Никита Мариевна. Никита хоть и талантлива, но продажна. По предложению Егора она соглашается прекратить журналистское расследование на тему заболевания раком детей, ставших жертвами аварии на химическом заводе, в обмен на два гектара земли в заповеднике на берегу озера. Но притом не любит она режим. Ругает власть. Егор сурово и правдиво говорит ей на это: *«Да не власть вы ненавидите, а жизнь. В целом. Не такая она, как вы бы хотели... Мне тоже жизнь другой представляется, но я не хочу ее уничтожить, как вы, за то, что не такая она... Я за жизнь. А вы против».* По его определению, «несправедливость, насилие и косность» — это «качества вообще жизни, а не одной только власти». [...]

Внимательное чтение откроет в книге Дубовицкого еще и ряд полезных сведений об актуальном циническом универсуме.

⁷ Заметим, что и хазарский сюжет приплетен в романе неспроста. Описание Хазарского каганата — идеальный образ той России, которая мерещится Дубовицкому. Итак, некоторый Юг «контролируется Хазарским каганатом. Уже около тысячи лет. Все эти национальные республики, парламенты, суды, портреты президента/премьера, муниципальные районы, выборы, милиционеры — фикция, имитация. При советской власти такой же имитацией были местные парторганизации, советы, бюсты Ленина, исполкомы. На самом деле и тогда, и теперь, и при царях Югом правили и правят хазары, небольшая засекреченная народность, обитающая по ту сторону Ника Эльбарс. Они устанавливают границы, разрешают споры, распределяют деньги и должности между этносами и кланами. Они так хитры, воинственны и упрямы, что даже чеченцы их уважают. Сильны не настолько, конечно, чтобы игнорировать Россию, чтобы самим все решать. Но достаточно, чтобы без них ни один вопрос не решался. Между Россией и Хазарией двести лет назад подписан действующий до сих пор тайный договор, по которому в обмен на дотации и военную помощь каганат притворяется частью империи/союза/федерации и не поддерживает всех ее геополитических соперников. Хазары знают на Юге все и всех».

Первое: мир циника сегодня отравлен смертью, к ней в каком-то жесте него, не до конца отрефлексированного отчаяния приковано внимание и героя, и автора. Вероятно, в мире циника смерть — это единственная подлинная величина, единственное, что не подлежит сомнению.

Другое наблюдение относительно автора сделал Дмитрий Быков: «...человек с такой душевной организацией, — проще говоря, самая холодная и мрачная разновидность сноба, категорически неспособная вдобавок выдумать что-нибудь самостоятельно, — обречен в случае прихода к власти превратиться в маленького тирана, покровителя жулья, скупщика душ»⁸.

Наконец, нельзя не упомянуть о гипотезе Александра Проханова. Он предполагает, что книга Дубовицкого — «это роман-послание, в котором кремлевский демиург из-за каменных зубцов подает весть о себе, рассказывает о том, какой он на самом деле, что творится в его душе, в чем его бездна, в чем его мучительная трагедия... Мы узнаем, как он ненавидит и презирает дельцов и inferнальных эстетов, мрачных палачей и блистательных самок, среди которых вращается. Тех, кого вольно или невольно взращивает, к которым принадлежит сам. Мы сможем догадаться, как попал он в эту среду, был взят в круг избранных, совершив какое-то неотмолимое деяние, в духе того, что содеял герой романа, застрелив из пистолета никчемного старца. Почувствуем, как бьется он о стеклянные преграды, не умея покинуть этот стоцветный террариум»⁹...

[...]

...От Данилки до Егорки. Когдатошний балабановский брат(ок) начинает рассуждать чуть ли не как настоящий персонаж Достоевского, и это, если несколько отвлечься от рабского следования за движением сюжета, смотрится странновато. [...]

2010, № 1 (143)

⁸ Быков Д. Спертый воздух. Кто вы, мистер Дубовицкий? — «Новая газета», 19 августа 2009.

⁹ Проханов А. Одинокый роман. — <http://ruspioner.ru/news/809.html>.

5. Литература молодых

1. Новый реализм: парабола смысла (дискуссионная подборка)

1. Марта Антоничева. О тенденциозности в литературной критике

Когда-то в далекие советские годы от писателя требовалось «глаголом жечь сердца людей». От несчастных писателей в обязательном порядке требовалось нечто из ряда вон выходящее, как то: прекрасные истории о прекрасных и чистых душой колхозницах и рабочих и победе идеологии в лице главного и самого ответственного и сердцем чистого героя над беспартийными негодяями.

Глядя на деятельность молодых критиков, вспоминаешь почему-то именно это костяное советское время, когда если идти — то строим, если петь — то хором, если писатель — то только Максим Горький.

Очередным поводом для разговоров ни о чем стало навязшее на зубах понятие «нового реализма», к которому хорошо бы что приписать, да нет практически ничего. Поэтому от существующих парочки текстов (у Валерии Пустовой таким камнем преткновения стали романы Шаргунова и Кочергина) и пляшем. [...]

В статье «Пораженцы и преображенцы. О двух актуальных взглядах на реализм» Пустовая дает такое его определение: *«Новый реализм выходит из берегов, захлестывая старинную твердь реализма-вообще, посягая на рифы новаторства и поголовно затопляя островки творчества так называемых молодых писателей, — новый реализм бескраен, как Ничто».*

Как сказала бы Эллочка — людоедочка: «Шикарно!» [...]

Однако чуть ниже, мы все-таки находим требуемое. Итак, вот что манифестирует Пустовая: *«... никакого новореалистического откровения в искусство привнесено не было. Продолжение традиционного (как выразился Бондаренко, “стержневого”) реализма вопреки постмодернизму — раз; игровое искривление стержня реалистической традиции в сторону заимствования устаревающих постмодернистских приемов — два; наконец, дотошная физиологичность прозы свежайшего поколения, “открытие” которой опять-таки не в обновлении эстетических и философских оснований реализма, а в новизне самой описываемой поколенческой реальности — три. Три слагаемых схлопы-*

ваются в ноль: литература нового времени по-прежнему на стартовой полосе, в ожидании прорыва, отсчета нового эстетико-мировоззренческого времени в искусстве».

То есть мы опять наталкиваемся головой на каменную стену.

Объяснимся, в чем же заключается суть наших претензий к молодым критикам, чтобы не довести разговор до дуэли.

Первый вопрос-недоумение связан с неизбежностью реализма: почему он обязательно неизбежен? Неизбежна смена литературных направлений, как органичного свойства литературы, но это совершенно не обязательно должен быть реализм. [...]

В своей небольшой статье «Стратегически мы победили» Сергей Шаргунов рассуждает во многом с такой редакторской позиции, что почему-то кажется весьма странной, если не сказать нелепой, такая, например, фраза: «Я вижу у “новых реалистов”, каковых воистину легион, печальные перекосы». Ну чем не речь советского партийного работника? Работать надо, товарищи писатели, исправлять перекосы.

Новая литература возникает сама по себе, критика ее лишь фиксирует. Критик не способен заставить петь писателя под свою дудочку, как крысолов. Он способен испортить репутацию или, наоборот, ее создать, но диктовать писателю как писать невозможно.

В данном случае крысы ведут крысолова, а не он их. Доказывать, как надо писать, нужно писателям, а не критикам. Критика должна воспитывать читателя — вот кто ее адресат, а совсем не писатель, — просвещать его, а не понукать в спину винтовкой. Если молодые диктуют молодым, как писать, то кому остается их читать? Получается замкнутый сам на себе процесс. А в реальности все несколько иначе — чаще всего критика ориентирована на то, чтобы читатель не пропустил достойное произведение. Потому что за всем не уследишь. Потому что зарубежной литературы на книжном рынке больше, чем русскоязычной.

К тому же сам жанр манифеста, в котором работает Пустовая, достаточно абсурден. Что манифестировать? То, что молодая литература есть? Ну да, никто и не сомневался. Хотя «факт смены культурных эпох» вряд ли произошел. Более того, любая смена эпох, даже если в основе своей она революционна (это определено не наш случай), все равно предполагает какого бы то ни было рода преемственность. Общеизвестно, ничто не появляется на пустом месте. А пресловутое «новое сознание» явилось еще в прозе Геласимова, которого уже с натяжкой можно назвать молодым автором. [...] К тому же трудно сказать, что молодые авторы привнесли что-то новое в манеру написания, как-то изменили стиль письма, их плюс — это энергия молодости, воплотившаяся в тематике — жизни молодых. Однако и это проходит. Что же тогда получается, не писать после тридцати пяти? А «Мы есть! И мы другие!» кричат\кричали\ будут кричать всегда, это явление не литературное, а поколенческое. Каждый, дожив до определенного возраста, обязательно хотя бы разок, да и крикнет: «Я не такой, как все!» [...]

Интерпретация начинает приобретать безудержный характер, когда Пустовая говорит о мифическом новом культурном сознании, приплетая совсем не к месту Бердяева, Шпенглера, Блока и проч., пытаюсь, видимо, продемонстрировать читающему собственную осведомленность в философии. Открыв для себя философию и литературную практику Серебряного века, Пустовая наделяет, как фея, современных авторов его метафизикой, несчастным молодым писателям совершенно не присущей. Разбирая непосредственно тексты молодых авторов, критикесса не замечает, как далеко аналитическая часть ее работы оказывается от теоретических выкладок, которые она так туманно-мелодраматично манифестировала.

Невозможно придумать схему под свою идею. Когда и авторов-объектов восхищения — раз, два и обчелся (Шаргунов да Кочергин). Куда же девать тогда остальных несчастных, не вошедших в рамки «нового реализма»?

Литература, как и любой другой вид искусства, развивается хаотично. И пытаться насильно загнать ее в рамки какого-либо направления так же абсурдно, как ловить рыбу голыми руками. [...]

2. Андрей Рудалев. Новая критика распрямил плечи

Энергичная статья Валерии Пустовой «Пораженцы и преображенцы. О двух актуальных взглядах на реализм» вызвала разные отклики. И все чаще, знакомясь с ними, чувствуешь, что их авторы почувствовали себя во многом уязвленными. Дело здесь не в личных обидах. Сама жанровая форма показала непривычно смелой — еще бы, манифест! Допустим ли он сейчас, не чрезмерная ли это заявка?

Пустовая — критик яркий и смелый, с незашоренным сознанием, свободный от догматизма и тенденциозности. Бессмысленные провокации не ее стиль. Тирады манифеста хлесткие, яркие, сочные, хоть сейчас в сборник афоризмов помещай. Взятся критик серьезно, со знанием дела за проблему, которая сейчас на повестке дня — «новый реализм»: *«Реальность — это то, что должно быть преображено (во имя искусства), — гласит предполагаемый принцип нового реализма. Ад жизни преодолевает личность, серость жизни преодолевает художнический талант. В отличие от реализма, который знаменует собой рабство человека у реальности, у необходимости и суеты как главных законов видимого мира, новый реализм преломляет пережитую боль — в красоту, труд — в мысль, предмет — в образ, человека — в творца, дело — в слово. Новый реализм — декларация человеческой свободы над понятой, а значит, укрощенной реальностью».*

Звучит, конечно, чересчур романтично, и манифестируется скорее желаемое, чем действительное — но разве критик, как хороший шахматист, не должен предугадывать партию на несколько ходов вперед, разве не должен всматриваться в перспективу и отыскивать там чаемые горизонты? Создается ощущение, что именно это предназначение критика и критики и вызывает сейчас наибольшие сомнения.

Функция критика — лишь банальное фиксаторство, занесение в амбарную книгу всякого нового литературного произведения, а там уже по полкам, по разрядам сортировка. Очень настойчиво навязывается в последнее время и такая точка зрения: критик — своеобразный путеводитель по книжным новинкам с целью их продвижения.

«Критик не способен заставить петь писателя под свою дудочку, как кры-солов», — говорит Марта Антоничева. С этих позиций и адресованный литераторам манифест, и любая публично высказанная позиция критика, даже немолодого, будут выглядеть неуместными. Отсюда напрашивается совершенно закономерный в русле логики Антоничевой вывод: *«Критика должна воспитывать читателя»*

Итак, братцы, ваши личные предпочтения — это хорошо, даже замечательно, но они по большому счету мало кому интересны. Критика — сугубо прикладная сфера, и все задачи ее давно определены и расписаны. Ваше дело, господа критикующие, ориентироваться на читательский вкус, «воспитывать».

Об утверждении Марты Антоничевой, что *«литература, как и любой другой вид искусства, развивается хаотично»*. Не знаю, какое бессознательно-хаотическое нечто имеется в виду, о какой литературе речь идет или о каком хаосе, но, согласившись с этим, на самом деле сложно увидеть в художественном процессе какую бы то ни было оформленность, тенденцию. Литература становится казусом. Соглашаясь с таким представлением, роль критика опять-таки будет сведена к участи рецензента-статиста.

Можно согласиться с предельно здравым утверждением из той же статьи: *«Если молодые диктуют молодым, как писать, то кому остается их читать? Получается замкнутый сам на себе процесс. А в реальности все несколько иначе — чаще всего критика ориентирована на то, чтобы читатель не пропустил достойное произведение. Потому что за всем не уследишь. Потому что зарубежной литературы на книжном рынке больше, чем русскоязычной. И кому-то все же нужно читать молодых. Не по работе. А так, для удовольствия»*. Все это правильно, но при условии, если у критика будет статус не просто пересказчика книг-новинок в каком-нибудь глянцево-журнале, в газете, в своей колонке, рядом с рубрикой «новинки видеопроката».

Обратимся к термину, вокруг которого весь сыр-бор. Алиса Ганиева в статье «Не лезь в пекло вперед батьки» замечает: *«Объяснить, что кроет под собой новоявленное словосочетание, никто толком не может. Получается, что термин придумали, а того, что он мог бы обозначать, в природе и в литературе нет»*. Я понимаю и позицию Игоря Шайтанова, который считает, что говорить о «новом реализме» как о существующем явлении преждевременно. [...]

Можно согласиться со скептиками. Действительно, то, что вроде бы уже принято называть «новым реализмом», как бы так выразиться помягче, в природе почти не существует. Но в пространстве литературной критики, которое формируется через диалог и в диалогическом высказывании, разговоры вокруг «нового реализма» очень даже продуктивны.

«Новый реализм» — это еще далеко не факт литературного процесса, а нечто становящееся. Не оформленное, а только еще оформляющееся. Пока понятие «нового реализма» мы, по большей части, связываем с новым качеством общества. Реализм настолько нов, насколько своеобразна современная социальная реальность. Чтобы распознать и осмыслить эти новые тенденции, нужны не только литературные опыты, но и публицистические, критические высказывания. Литературный критик не должен поэтому замыкаться в сфере чисто художественных условностей, его мысль должна быть синтетична и симфонична, а он сам должен перестать быть простым статистом локального литпроцесса, ему суждено быть провозвестником. И в этом смысле как лозунг «новый реализм» не так уж на самом деле и плох.

«Новый реализм» в прозе пока еще спорен, но вот где он без сомнения уже полностью оформился, так это в литературной критике. Критик поднял голову, распрямил плечи, воодушевленный и радостный почувствовал если не свое всеислие, то свою необходимость и незаменимость. Он начал отрываться от обслуживания литературного потока посредством механического рецензирования, позволил себе стать застрельщиком нового...

А его опять за вихры и головой вниз — мол, знай сверчок свой шесток.

«Новый реализм» — термин, определяющий характер творчества в первую очередь молодых. Но сейчас молодая-новая литература — это не возрастная квалификация. Это не обозначение новых имен, год-два как о себе заявивших. К ней можно приписать и Олега Павлова, и Андрея Геласимова. Лучшие, на мой взгляд, авторы, трудящиеся сейчас в жанре малой прозы, рассказа, — Дмитрий Новиков и Александр Карасев — начали писать, как мне известно, перешагнув тридцатилетний рубеж. У Карасева и у Новикова поражает зрелость мировосприятия, мудрость и жизнелюбие, несмотря ни на что. А это по современным меркам действительно уникальное явление. Разве это не искомая *«декларация человеческой свободы над понятой, а значит, укрощенной, реальностью»?*..

Молодая литература — особое, новое слово, соответствующее духу времени. Оно мыслится своеобразным противовесом мастеровитой «литературной мертвечине», от которой многие уже устали. Это новое слово и оформляется в поколенческие признаки, которые иногда именуются «новым реализмом». Та же Валерия Пустовая пишет: *«Есть писатели молодые, а есть — новые, обновляющие литературу, выводящие ее на новый путь»*. [...]

За литературной молодежью — новый опыт, принесенный из сфер невиданных, куда давно не ступала нога заплесневелой литературной общности.

«Пишущая молодежь созревает до чего-то по-настоящему нового. Все чаще вместо стилистических изысков, явной выдумки, до предела запутанного сюжета (когда порой сам автор теряет сюжетные нити своего произведения), появляется простота — та простота повествования, что способна тронуть читателя за живое, покорить искренностью», — писал один из ярких представителей молодого поколения Роман Сенчин («Свечение на болоте»). Дей-

ствительно, интересны эти интуитивные, иногда наивные поиски. Они освежают, вносят что-то неожиданное в оформленный четкими берегами поток литературы. При всей пресыщенности мы голодны и беспорядочно снуем в поисках. Хотя что-то новенькое, что-то необычное — и нас уже цепляет.

К примеру, огромная часть телезрительской аудитории бросилась следить за реалити-шоу. Ведь там можно увидеть что-то свежее, что-то, кажется, настоящее, не искусственное, происходящее не по заранее написанному сценарию. Реалити-литература — это несколько сложнее, даже с технической точки зрения. Хотя почему сложнее?

«Рубашка» Гришковца, «День счастья завтра» Робски, книга Бибиш «Танцовщица из Хивы, или История простодушной», повести Ильи Кочергина «Помощник китайца», Аркадия Бабченко «Алхан-Юрт», Сергея Шаргунова «Ура!», Алексея Ефимова «730 дней в сапогах» — это примеры какого-то особого вида прозы, где ценность, смысл и сюжет составляет сама реальная, почти протокольно задокументированная жизнь. Но у каждого жизнь своя (у Бабченко — война в Чечне, у Кочергина — москвич в алтайской тайге, у Робски — лабиринт новорусских поместий, ресторанов, бутиков), и потому каждый такой рассказ о жизни — уникален. Досочинить действительные или очень возможные детали и эпизоды в такой литературе возможно и даже необходимо, а выдумывать — более чем рискованно. Если не губительно. Так считает тот же Роман Сенчин («Лабиринт без выхода»). [...]

Именно непредумышленной искренностью показалось интересным тому же Сенчину сочинение Алексея Ефимова «730 дней в сапогах». Руководитель мастер-класса на форуме молодых писателей, где обсуждался текст Ефимова, Леонид Юзефович назвал его «человеческим документом». А вот вступительное слово Сенчина к повести Ефимова: *«...Герой Ефимова проходит путь от призванного и духа до дембеля. Он испытывает жестокость, и ему приходится быть жестоким; он взрослеет, мужает, закаляется. И происходит это не по прихоти автора, не литературно, а естественно и достоверно... Вообще “730 дней в сапогах” трудно назвать произведением литературным. Это нечто другое. На мой взгляд, большую этнографическую да и психологическую правду содержат армейские анекдоты, афоризмы, тексты вроде бы наивных песен, молитв из дембельских блокнотов и альбомов. Алексею Ефимову удалось поразительно ярко и точно передать подробности этого мира, состояние человека, вынужденного в нем не только существовать, но и постараться остаться человеком, сильным человеком. Личностью».*

Сейчас мы пребываем в периоде «выжидания», когда велики надежды и привкус разочарования еще не горчит на губах. Сладостный на самом деле период. Но это еще само по себе не новое, а лишь подготовка к нему, «выжидание». Это имитация новизны.

Об имитации свидетельствует безъязыкость, скудость языковых выразительных средств. (А как иначе, ведь перед нами черновики, наброски, тезисные реплики.) Жанна Голенко («Здравствуй, племя младое... знакомое?») говорит о новом литературном поколении, употребляя маркировку «безъязы-

зыккое поколение». И тут же полемизирует с ней: *«Нет, эти авторы заявляют о себе бойко, их стилистика напориста, динамична. Они даже не говорят, а сразу кричат, так как боятся (и не без основания), что их не услышат».*

Крик — разве это не имитация слова. Крик — слово, теряющее смысл, звукосочетание воздействующее на наши эмоции и органы чувств. Помните «Ура!» Сергея Шаргунова?..

Об этой безъязыкости пишет и Валерия Пустовая: *«С языковой точки зрения реалистов как самостоятельных авторов не существует. Они одинаковы в слове, их было бы трудно отличить друг от друга на слух, без напечатанной сверху фамилии. Сами реалисты любят объяснять свою безъязыкость подражанием “улице”, образом выловленного из толпы рассказчика. Как будто мало того, что раньше улицы корчились безъязыкая — пусть теперь и словесность поколбасит от косноязычия»... [...]*

Все-таки писатели не только идут на поводу, не всегда только подчиняются реальности, они и осваивают ее. Как это у Пустовой: *«Реальность — это то, что должно быть преобразено».* Осваивают по-разному, и здесь действительно сложно и преждевременно говорить о какой-то общности, которая пока еще — лишь красивая метафора.

По мне «новый реализм» — это Александр Карасев, Ирина Мамаева, Дмитрий Новиков. Авторы, работающие не по принципу «что вижу, то пишу», а искренне проживающие ситуацию.

«Новый реализм» — это особое переживание действительности. Переживание напряженное, до боли, до надрыва, до отрицания. Верх реалистичности, верх освоения мира — в его отрицании, в воспевании «внутреннего человека», в культивировании собственного субъективного взгляда. [...]

«Кто, если не сами молодые литераторы, заинтересован в формировании эстетической и мировоззренческой идеи своего творческого поколения?» — такими словами Валерия Пустовая заканчивает свою статью-манифест, и, несмотря на огромное количество частных разногласий, в этом я с ней соглашусь.

Разумеется, молодые критики со всеми основаниями входят в круг молодых литераторов.

Дайте слово критику, не затыкайте ему рот!

3. Евгений Ермолин. Случай нового реализма

[...] Что мы имеем в новом веке на авансцене литературного процесса? Уж во всяком случае — не продленный до сего дня припадок постмодернизма или того, что этим словом себя называло в литературе 90-х годов.

Новая литературная реальность пестра и противоречива. Но дрейф писателя по направлению к исконной задаче искусства — познанию и выражению истины — очевиден. Этот дрейф, как мне кажется, мы и называем новым реализмом.

Эстетически он сопряжен с усвоением грандиозного опыта классического реализма (с его экзистенциальными и социально-психологическими

штудиями), романтизма и неоромантизма, в том числе экспрессионизма (в его футуристическом и контрфутуристическом, экзистенциально-абсурдистском, вариантах), символизма (включая его сюрреалистическое ответвление), а также контркультуры и модернизма второй половины XX века (с поп-артом/соц-артом и постмодернизмом включительно).

Содержательно он выражает себя как испытание ресурсов существования, избывание его тупиков, постижение его пределов, раскрытие опыта духовной, нравственной стойкости — и опыта исканий, поисковых драм, постановки открытых вопросов, обращенных к человеку, к социуму, к мирозданию, к Богу. Прежде всего — в пределах широко понятого «Сегодня».

В этом качестве новый реализм (как когда-то и «старый») не столько отражает нашу жизнь, не столько берет ее в типичном, в норме, — сколько ее (хочется верить) *опережает*, задавая иной, небанальный уровень важности и значительности человеческого существования.

И эта новая литература в последние годы уже отчасти состоялась. У кого-то романом, у кого-то рассказом, у кого-то — в формате non fiction... Я дам, чтобы не выглядеть голословным, ряд имен: Юрий Малецкий (по моему глубокому и непреходящему убеждению — «первый среди равных»), Александр Вяльцев, Олег Павлов, Денис Гуцко, Евгений Кузнецов, Нина Горланова, Александр Кузнецов-Тулянин, Сергей Бабаян, Андрей Волос, Владимир Курносенко, Владимир Маканин, Роман Солнцев, Юрий Екишев, Ольга Славникова, Михаил Кураев, “поздний” Виктор Пелевин, Ирина Мамаева, Александр Карасев, Герман Садулаев, Рубен Гальего Гонсалес, Валерий Панюшкин (с его «Узником Тишины»), Сергей Щербаков, Марина Палей, Андрей Дмитриев, Михаил Шишкин, Дмитрий Новиков, Василий Голованов, Андрей Геласимов, Роман Сенчин, Наталья Ключарева, Захар Прилепин, Марина Кошкина, Сергей Чередниченко, Игорь Савельев, Сергей Шаргунов, Борис Гречин. И это — только прозаики (причем без учета прозы исторической).

Новая русская словесность призывает и обязывает нас к самопреобразованию в новое человечество и каждого из нас — к претворению себя в нового человека.

2006, № 2 (128)

2. ВАЛЕРИЯ ПУСТОВАЯ

Рожденные эволюцией

Опыты по воспитанию героя

[...] В современных историях воспитания ошутим переход судьбоносной миссии от внешнего мира к развивающемуся внутреннему миру героя. Прошедший век абсолютной, казалось бы, подавленности индивидуальной судьбы грандиозными лавинами общественных перемен — доказал в итоге, что винить в личных несвершенностях только внешнее время — то еще духовное ловкачество.

Эпическое тяготение романа воспитания к изучению хода истории смещает акцент в нем с человека на приметы его времени. Герой собирает разрозненные события века в единый сюжет своего свидетельства, и вот уже не он растет, а взрослеет, неминуемо приближаясь к сроку исторической пенсии, воспитавшая его эпоха. Человек здесь выступает в не свойственной для него роли фона, иллюстрации к значительным сдвигам времен, становится точкой осуществления революционных задумок истории.

Подпирая судьбу человека логикой развития его общества, мы стараемся повисить в цене итоги его жизни за счет связи их с выводами времени. Мы хотим, по выражению М. Бахтина, снять «частный характер» истории воспитания.

Но если понять взросление как проблему отвоевания человеческой свободы, «частность» его получает значимость мистерии. Для такого решения истории взросления бывает достаточно не романа даже, а повести воспитания, в которой судьба человека не доводится до конца — дается лишь заявка на нее, итог детства, оценка преобразовательных сил новорожденной души. [...]

Детство — время страдательного залога, и вырваться из него, найдя в себе опору для действенной жизненной позиции, — цель всех героев сюжета воспитания.

Баррикады на вырост

Опыт воспитания в романтическом духе

(Денис Яцутко. *Божество*. Сергей Чередниченко. *Потусторонники*)

Два книжных мальчика, пришедшие в «*этот чужой мир*», где должны были жить «*против своей воли*» (Яцутко). Один покончит с собой в двадцать

два, другой, назидательно вмазав электрической лампочкой в морду обидчику, заявит о своем решении пойти в педагогический институт. Два интеллектуальных текста, претендующих на обобщение опыта взросления как столкновения личности с миром.

Мотив детского видения, проявляющего абсурд взрослых законов и отношений, — распространенный прием в историях детства. Денис Яцутко делает его основным приемом своей повести. [...]

Динамика сюжета «Божества» — борьба личности с широким миром данности за свободу своего собственного, только рожденного и нащупывающего свой облик мира. Повесть открывает мир снов — это индивидуальная вселенная героя, которая кажется ему безальтернативной и беспредельной. Мир снов устроен по гибким законам: там есть только одно, теперешнее лето, там можно летать. Когда героя отдают в детский сад, начинается отсчет сужения его индивидуального мира. Спор Давида с данностями широкого мира — это осмысленное сопротивление личности автоматизму общественного сознания, борьба с воспитанием как попыткой внушить непроверенные, лживые в основе правила и оценки. Эта борьба и задает тон тексту — интеллектуальный, ироничный тон философа, умеющего добираться до истины и немало сожалеющего о тех, кто живет на полуфабрикатах готовых правд, только и годных для принуждения людей к вялой покорности. [...]

Разочарование в агрессивности, инертности и неизменности мира вокруг (от забавных логических несостыковок в детском саду герой переходит к настоящему романтическому бунту в школьном возрасте) логично приводит Давида к мироотрицанию. Автор пронизательно показывает связь отрицания мира с ощущением его деспотичного, неотменимого всевластия над тобой, отчаянное бессилие абсолютного бунта. Попытка закрыть глаза на существование объективного мира — подростковый этап взросления, когда становится невозможным долее длить эпоху детства.

Детство у Яцутко — это период мучительного труда по вхождению в мир, этап ученичества и зависимости. Подростковый бунт есть паника несоответствия: необходимо срочно становиться собой, но ты сам себе пока не явен. [...] Повесть придвигается к взрослению как решимости героя изменить общий мир по законам мира своего, внутреннего: *«Тут я стал взрослым, и в привычной пустоте мира никого не стало взрослее меня. Я окинул мысленным взглядом это непочатое поле детства и начал выводить линии буквы "А"... Откройте ваши тетрадки».*

Повесть Яцутко — интеллектуальная проза с живым человеколюбивым пафосом. Она существенно выделяется незлопамятностью тона: ее обаятельный, сильный и благородный герой с достоинством и рассудительностью подбирает оценки себе и окружающим людям, управляя своими страхами и обидами при помощи абсолютного чувства справедливости.

Манифест и памфлет, гордость и самоумаление, декларации и опровержения — пафос повести Сергея Чередниченко «Потусторонники» уди-

вительно (и намеренно!) противоречив. Горя Андреев принципиально иной рассказчик, чем Давид. Это интеллектуал, разум которого не решает загадки, а задает их. Сомнения и импульсы надрывной веры, возвышение над миром и самоотстранение — герой занят активным выяснением себя, своего отношения к миру, места и роли в нем.

Если Давидом руководит рациональное чувство несправедливости, то Горей владеет острое, инстинктивное чувство грязи, своей загрязненности миром. Давид стремится наладить связь с миром, получить власть над его законами и отношениями — Горя хочет вообще освободиться от мира, достичь не совместимой с жизнью чистоты. В его жизнеощущении не хватает примиряющей иронии — иронического чувства масштаба. Хмурая требовательность Гори превращает самые мелкие человеческие грехи в строку на карательных свитках Страшного суда.

Хорошо бы, если бы требовательность Гори была двунаправленной. Но его претензии к миру уравновешены строгостью к самому себе только на первый взгляд.

Мироотрицание Гори — остросоциального толка. Пафос нового поколения, попавшего будто бы в исключительно разломанные, порочные, невозможные декорации конца XX века — сильный прием самооправдания. Увлеченные перечнем грехов отцов, которые заставили нас присягнуть в пионеры, а потом отобрали галстуки, которые добились для нас ложной свободы, которые не уберегли нас от цинизма и наркоты, которые разорили страну, заставив наших матерей постареть на тяжелых работах, — увлеченные этим «Обращением к отцам», как назван лучший поколенческий манифест Гори Андреева, мы как-то забываем о том, что ключи от сцены уже у нас в руках и пора бы придумать, не починить, не поменять ли доставшие всех декорации эпохи. Хотя бы — начать новый спектакль, не тянуть эту волюнтарную всероссийскую оторопь от перемен в стиле «не ждали». Протест Гори против мира ограничивается самоустранением, вплоть до трагического финала самоубийства, которое ведь, если разобраться, тоже — не вызов миру, а признание его победы.

Соглашательство со злом мира — одна из самых темных и спорных черт Гориного мировоззрения. [...]

Самосознание Гори — важнейшая тема повести. Основой его понимания своей жизненной позиции выступает абсолютная убежденность в том, что как раз он-то, Горя Андреев, в отличие от всех этих гопников и развратниц, не привносит в мир никакого зла. Он свысока, как о представителях иной расы, рассуждает о людях «толпы». [...]

Горя глядит таким декларативным агнцем. Именно декларативным — мы вынуждены поверить на слово ему и окружающим его людям в том, что Горя талантлив, убедителен, владеет «мощной и страшной» стилистической энергетикой; в том, что он *«умел помогать людям проявлять их лучшие качества, умел помочь им раскрыть себя»*; в том, что он «хороший», что его слабость «не от мира сего», то есть она не безволие, а принцип жизнеотрицания.

Пока Горя грезит о «молитвах за человечество», он все больше отдаляется от конкретных людей. «*Синюшной советской курицей*» представляет он нам свою мать, последовавшая в повести смерть которой никак не освещена в его исповедании. Жену рисует [существом], только и пригодным для того, чтоб выслушивать его бесконечные рассказы о снах, болях и мире во зле. Идеал жены Художника: при ней можно так расслабиться, что даже не мыться. [...]

Решить наглотаться но-шпы в день уговоренного сватовства и всю оставшуюся жизнь попрекать невесту в том, что вытащила его с того света. Лежать на диване, но обижаться... Задирать нос, считая себя непризнанным аристократом, потому что не курил «Приму» и вытерпел один год музыкальной школы... Приходить со своим уставом в обитель рерихолобов, от души презирая их и кланя, при этом жаловаться на непонимание с их стороны: «*Я говорил им о своей боли. Я обнажил и вывернул наизнанку свою душу (у меня есть Душа — зачем мне вечный свет?!). А они... Они ничего не поняли*»... [...]

Одна из главных неудач повести — слабо прописанный событийный план. Автор будто нарочно выманивает нас на поле абстрактного разговора о мучительности жизни, о том, стоит или не стоит доводить до конца свое испытание рождением. К несчастью, уровень и оппонентов героя, и его испытаний, и деяний слишком средний, чтобы стать аргументами в таком серьезном разъяснении вопроса жизни и смерти. Мучения детства поверхностны: детский сад назван «*ГУЛагом в миниатюре*» только за то, что там «*кормили нас гороховой кашей, похожей на кучу поноса. Я не ел ее. А из супа выбирал склизкий, как сопли, вареный лук*». Обличение мира легко уживается в герое с пассивным согладатайством его зла. [...]

Проблема разлома мира на жизненное и духовное начала остро ставится в повести. Но Горя недаром считает себя потомком Степного волка Г. Гессе, который попытался вместить в себя все антиномии мира, так и не поднявшись ни до настоящей духовной цельности, ни до жизнетворческой силы. Горя точно так же не понимает сложного взаимодействия противоположных начал. Он перекрывает путь к реализации своего идеала, требуя от мира — избавиться от противоречивости и искаженности. [...]

По сути, Горя сопротивляется самому сюжету повести — взрослению. Он хочет остаться в детстве как времени чистоты — данной, не выстраданной, автоматической чистоты малыша, еще не испытанного миром. Он хочет «остаться собой», не установив, кто он. Изменение мироощущения, необходимость определить свое «я», чтобы и дальше противостоять миру, пугают героя. Столько раз оперировавший христианскими символами, он выходит из-под религиозного восприятия жизни как послушания, сбрасывает с себя крест уж точно не самой тяжелой жизни.

Уход из жизни — последний аргумент Гори в споре с его главным оппонентом, журналистом и педагогом Перфильевым: смерть «лучшего» подопечного, по сути, должна привести учителя к смысложизненному краху, обнулить результаты дела всей его жизни. Самоубийство для Гори не траге-

дия, а в самом деле честное, последовательное воплощение своего бунта, манифестация своего неумения и нежелания ничего в этом мире «жуги и пошлости» изменить. Взваленная на себя роль пророка ли, искуителя ли мешает герою найти и реализовать свое настоящее предназначение, так что добровольный уход из жизни выглядит в конце повести заменой самоосуществления: не определившееся «я» подтверждает свое небытие физическим исчезновением из мира.

Отличная выделка лягушачьей кожи

Опыт воспитания на фоне эпохи

(Александр Кабаков. *Все поправимо. Хроники частной жизни*)

Роман Кабакова внешне отлично подходит для иллюстрации «самого существенного», по Бахтину, вида романа воспитания. Судьба Миши Салтыкова не отделима от судьбы его страны: в конце концов, сюжетобразующими силами в ней становятся именно знаки эпох, будь то доносы в начале 50-х, азарт вольномыслия в 60-х или бандитские рожи в 90-х годах.

Однако «частная жизнь», отмеренная в бесстрастных единицах «хроники», не вплелась в эпоху, а вытянулась в ее параллель. Миша Салтыков засвидетельствовал не логику истории, а долгий, пожизненный оксюморон: принципиально «частную» жизнь, которая не захотела стать эпизодом жизни общегосударственной, а потому — выпала из истории. Вырасти в эпоху торжествующей государственности, «не заметить» эпохи, и значило — соединить несоединимое.

Из жертвы советской эпохи герой постепенно становится частным лицом, грехи и неудачи которого целиком на его совести. [...]

Действие романа не случайно запускается в ход с описания — многостраничного изображения ежеутреннего ритуала одевания Мишиного отца. Заячья Падь, городок, центром и смыслом которого стал завод при исправительном лагере, тоже удостоивается подробного описания. Молчанка улиц, где не держат собак — есть только лагерные, гул «барака школы», где дети играют в аресты, поразительное, быющее в глаза уродство повседневности: автор нарочно досажает нашим органам чувств, фокусируя описания на невыводимых прыщах, грубом белье, перешитых из форменных брюк юбках, криках, щипках, тычках, тайной похоти и открытой враждебности здешней жизни.

Утрированная, сгущенная снурость окружения сосредоточивает внимание главного героя на внешней яркости и независимости как главных жизненных ценностях. Ключевыми образами счастья в Мишином сознании становятся... да хоть бы эти *самые* «носки-гольфы с кисточками вверх по бокам». Быть первым — значит первым завладеть такими гольфами. Работать — значит быть голубовато-серым костюмом, несущим домой мороженый торт. [...]

Тяготение Миши к предельно необщественным ценностям укрепила гибель его отца. Самоубийство старшего Салтыкова начинает отсчет самостоятельных лет Мишкиной жизни. Он приходит в нее с опытом исключительного, ни на чье вокруг не похожего частного существования, с памятью о красоте и гармонии их дома. Желая в дальнейшем сохранить свой частный мир от коварного вторжения эпохи, Миша инстинктивно сторонится любых общественных начинаний: для него и доносы, и комсомольские собрания суть явления одного, не касающегося его порядка. Благодаря этому становится возможной единственная в романе линия внятной эволюции героя: укрепление в нем молчаливого, непоказного мужества у бегания от системы. Заставляет уважать героя не только его уход в армию как бессловесный отказ от судьбы завербованного в сексоты. Хорош и «тихий шелчок», с которым Миша молча, не спрашиваясь и не прощаясь, покидает комсомольское собрание по его делу, — это именно не демонстрация, не даже осознанный вызов системе, а тихое мужество убежденного частного человека, его искреннее отвращение к вмешательству должностных людей в частные дела. [...]

Огромная масса общественного — от указов власти до распорядка стандартного рабочего дня — надвинулась на жизнь Миши раскидистой лесистой падью. Общественное Миша встретил как антиличное и потому повернулся к нему спиной. По ту сторону глаз при этом остались не только вульгарный коллективизм эпохи, не только ее скрепленность поручкой взаимного предательства — но и заслоненный ею массив надличных ценностей. [...]

В фестивальный сезон Москва полна ошипанных иностранцев, с которых слергивают, сманивают, скупают их невиданное оперение с карманами на зад, превращающее совка в человека. Мишка Салтыков давно уже Солт, давно в Москве, с новым другом Женькой Белоцерковским. И этот друг, посвященный в законы стилижэе столицы, и эти вольные московские девушки в похожих сарафанах, шитых у одной и той же мастерицы по одной и той же картинке из заграничного журнала, и эти деньги, которые так опасно, но обильно сыпаются на тебя, если ты не жлоб и умеешь трясти стоящей шмоткой перед желающим модно обтянуться кошельком, — все это красиво и легко, все в радость.

Резвости полета в магическом оперении, впрочем, мешает нехилый камень, которым Падь мстительно пометила вырвавшегося из нее навсегда Мишку. Вот-вот умрет вернувшийся после амнистии мамин брат. В доме останется только ослепшая от потрясения мать, и, будто мало ее беспомощности, к ней добавится двойным грузом беременная жена Нина, тоже напоминание о Пади — одноклассница, любовь детства.

Во второй части жизнь героя — вызов эпохе коллективизма: в ней подчеркнута частные нужды и частные трагедии. Его диалог с университетским активистом Глушко показывает глубину непонимания эпохой — нужд и прав частного человека. Глушко воплощает собой грандиозный крен пре-

небрежения к личному, исказивший тогдашнюю жизнь. «*Матери у всех... Все из одного места вылезли*», — цинично обрывает он оправдания героя, не желая понять, что значит мать не как у всех — слепая вдова самоубийцы, что значит страх безденежья, страх за вверенные тебе судьбой три беспомощных жизни. Постоянный страх «катастрофы», что из-за неявки на собрание по абстракционистам тебя исключат, всплывет коммерция, припомнят карманы и кепки... «*Армия... Мать. Нина. Ребенок. <...> Жизнь кончалась, у него отнимали жизнь*».

Пренебрежение времени к этой правде частной нужды гипертрофированно компенсируется в изгнанниках эпохи, ставших в романе ее королями, — стилиагах.

Вторая часть переполнена описаниями приличной, редкой, модной одежды. Каждый эпизодически введенный в действие человек оценен по его молниям и лейблам, разрезам и воротничкам, ткани и прическе. [...]

Этот удивительный вещизм эпохи идеологических ценностей, конечно, происходил от дефицита — нехватки вещей, удобства, внимания к повседневным радостям цивилизации вроде носков с резинками, которые можно не подвязывать. Стилиаги знаменовали собой возвышенную тягу прочь от уродства, сдавленности, колкости жизни. Стилиаги это воля к прекрасному. К тому же они не зря считаются первыми либералами, боровшимися за частное право, частное дело, за выдворение государственного носа из твоих личных обстоятельств. Но стилиаги выражали собой и униженность человека дефицитом, компенсаторное рабство его пред внешними приметами человеческого достоинства. [...]

История любви отражает крушение жизненной стратегии героя. Миша строит новую жизнь, красивую жизнь. Красивая жизнь — это свобода и удобство, это богатство и дозволенность уголять любые желания и заводить новые, а главное, — это ценностная безотчетность, когда можно крутить шуры-муры с юностью, не задумываясь о требовательном приближении ее исхода. Красота жизни должна вытеснить из Мишиной судьбы уродство и мрачность Пади.

С другой стороны, Падь — это еще и дом, счастливая их семья, любимая Нина, которая пока единственная и не раздваивается в личиках пылких любовниц.

Это противоречие — стремление вырваться из прошлого и желание вернуть его цельность, скрепленную настоящей любовью и искренним долгом, — раздваивает жизнь героя на протяжении всей второй части. [...]

Герой не любит Нину, выбирает ее, как лучшую, настоящую, не поддельную, единственную в Москве кожаную куртку. Брак с Ниной и похож на какое-то однообразное, поверхностное взаимодействие с вещью. Герой заботится о прокорме и одевании Нины, герой жалеет Нину и любит применять ее по назначению. [...] Глубочайшее неведение друг о друге, душевное молчание под стоны страсти и ревности — это дрящящая ошибка героя, увязывающего в малодушии.

Судьба подготовила ему Таню — вторую любовь, совсем не похожую на Нину: некрасивую, богатую, уверенную в себе, беспечную, легкую, джазманку с иныза. А впереди могла ждать еще и «главная» любовь — коллега по кафедре Лена, которую Миша чувствует как предназначенную ему от рождения. Но все оборвется и забудется, будущее приносится в жертву прошлому — упорство в браке с Ниной выдает в герое желание потащить за собой детство: *«Потому что если я разлюблю Нину, то получится, что ничего не было... всей той жизни, которая уже прошла, не было, ...и отца тоже не будет даже в прошлом»*. [...]

Роман движется от цельности к распаду, от гармонии к несовпадениям, от верности к сомнениям, но чистый воспитанный мальчик Миша с уверенной в грядущем счастье девочкой Ниной не желают этой динамики, не желают взрослеть, потому что все уже было, как надо, только раньше — в эпоху их детства. Драма в том, что память об этой цельности детства не разделима с памятью о страхе, уродстве и гибели в Заячьей Пади. Сдвинуться из прошлого не взрослея, повзрослеть не изменившись — одно из двух, и ни одно невозможно. [...]

Классическое возмужание героя на фоне истории предполагает, что итог его жизни совпадет с выводами эпохи. Итогам в романе посвящена третья часть — новое время в России, новые, крупные дела героя.

Кафедра, бизнес, заграница, дома — казалось бы, герой должен благословить наступление новых времен, но он резко осаживает наш энтузиазм. Новая Москва — бутафория на гнили, могущество из пустоты, богатство, каждый раз блекнущее перед новым изобилием, распалляющим жажду обладания и одновременно разочаровывающим в вещах, которые так доступны, что даже и не надобятся.

Кабаков в романе предается в общем-то модному сетованию на ложь новой эпохи, давшей какую-то не ту свободу, не те блага, поманившую и оставившую ни с чем таким, о чем стоило мечтать. Итогом эпохи в романе становится масштабное историческое разочарование, скепсис по отношению к любым революциям, которые разве что *«ускоряют смену поколений»*. Каков же на этом фоне итог жизни героя? — Он... постарел.

В новое время, не тербимый более общественными понуканиями, герой остается один на один с собственными делами и мыслями. И оказывается, что время, полувековое время сложнейшего этапа истории, прошло побоку, не задев, и жизненное разочарование герой может записать на счет только собственных ошибок.

Самое печальное (и смешное) то, что он ведь и этого самообвинения не доводит до конца. Любые его рассуждения оканчиваются примиряющей ссылкой на возраст: *«ну да чего ждать от брюзгливого старика»*. Возрастная динамика перевешивает и историческую, и нравственно-психологическую.

В первой части герой — жертва эпохи, во второй — ее тип, необходимая принадлежность времени, в третьей — просто старик. *«Всё поправимо»* — и все непоправимо заканчивается. [...]

Автор хочет примирить нас с неизбывной частностью, бессмысленностью всякой жизни. А значит — с ее безответственностью, независимостью итогов воспитания от личных усилий воспитуемого.

И в романе самое ценное — не идейный (идеи противоречивы и брошены на полдороге), не исторический (выстаивание против советской эпохи обесмысливается разочарованием в новом времени), не событийный (тайны так и не раскрыты, повороты судьбы случайны) — не все эти внешне заметные, эпические планы, а лирика разлитых по роману тонов удовлетворения и тревоги, света и замутненности, увлеченности и апатии. Это психологический по исполнению, исторический по форме и абсолютно неэтический по смыслу роман воспитания. Он растит героя в логике и праве частного стремления, с детства внушив ему отторжение от любых целей, которые не могут быть таким непосредственным источником счастья, как, скажем, придвинутая к кровати табуретка с посоленным хлебом и водой в большой отцовой кружке.

Старик, с которым не разговаривает его собственная жена — женщина, чью жизнь он исковеркал малодушием. Доктор наук с математическим образованием, «никогда не увлекавшим его всерьез». Обыватель, легко осуждающий тех, кто не смог устроиться в новой жизни... Сосредоточенность на ценностях частного бытия не принесла Мише счастья и не сделала его Героем. Как не осчастливила и не возвысила все наше общество, только сейчас начинающее, кажется, испытывать потребность в целях, расположенных чуть дальше берущей руки. [...]

Заколдованное семейство

Опыт негативного воспитания

(Олег Павлов. В безбожных переулках

Павел Санаев. Похороните меня за плинтусом)

[...] Проза Павлова о детстве — невеликодушная, памятливая на обиды проза. Привкус непрощенности оттеняет ее эпизоды невыводимыми пятнами горечи и сожаления. Обратной стороной этого, пожалуй, недостатка выступают редкие достоинства: нервическая внимательность к тончайшим нюансам отношений, погружение в напряженный, неравнодушный к добру и злу мир этических промахов и достижений, наказаний и вызволений из кабалы покаяния.

На всем протяжении текста мы живем в малом времени детского опыта героя. Причем опыта не внешнего, познавательно-социального, а глубочайшего внутреннего опыта прояснения своей правоты и желанности в мире взрослых, куда вытолкнуло его однажды рождение.

Показательно преломление традиционных сюжетов детства в напряженно-этическом мире этой повести. Шенок и елка. [...] Павлов наро-

чито подчеркивает тонкость чувств героя — по сравнению с уже разучившимися так воспринимать мир взрослыми. Именно новогодний опыт притворной веры в Деда Мороза становится для героя ключом к пониманию фальши взрослого мира: *«С тех пор я знал, что играю с кем-то в прятки... Неожиданно для себя скрыл я от всех, что это знаю, и много лет еще загадывал под елкой желания, чтобы слышала мама. Я скрывал, что знаю, как бабушка Нина не любит маму, а та уж не любит в свой черед мою бабу. Скрывал, прятал в себе очень многое, страшась того, что увидел или сделал понятным для себя».*

Детство героя пронизано страхом. По мере чтения начинаешь все с большей настойчивостью отмечать про себя, что герой у Павлова постоянно плачет. Он винит себя и подозревает других, он страшится и сожалеет. Он истово ненавидит ребенка соседей, вселившихся после смерти живших здесь стариков, и остро прикипает любовью-жалостью к консьержке, немощно открывающей двери обитателям дома. Самое болезненное для него — переживание своей слабости и ненужности, он все время тянется к живому, в надежде наделить кого-то теплом, которого сам лишен. Жалкость, беззащитность становится для него главным основанием любви — в таких существах и людях герой умеет полюбить образ самого себя, слабого и достойного сострадания. [...]

Основным сюжетом повести становится развал семьи: развод родителей. Пьянство и беспутность отца, истеричная враждебность сестры, беспомощность матери, коварство бабушки: *«Все мы — родные — должны были мучить друг друга и никогда уж не распутаться. Судить друг дружку, чувствуя в этом справедливость. Быть друг для друга орудием пытки нравственной».*

Атмосфера семейной жизни удачно показана в отношении к принесенному в дом щенку: *«Лельку никто не полюбил, разве навязалась еще одна живая неприкаянная душа».* Живая и неприкаянная — то есть та, что все чувствует, но чьих чувств никто не замечает и не берет в расчет. Душу героя, также живую и неприкаянную, все время обременяют непосильными задачами, надрывают недетской болью: его вынуждают клеветать на родителей, выбирать одного из них и прогонять другого, его то отталкивают, то подкупают лаской, изводят подарками и вниманием, за которые надо платить предательством. [...]

«В безбожных переулках» — повесть, приобщающая нас к глубочайшему опыту детства. Неблагополучие семейного мира проявляет в ее герое яркую этическую восприимчивость, благодаря которой история его детства избавлена от нудной поверхностности перечисления примет, игр и стандартных событий. Вместе с тем нельзя не заметить, что повесть принципиально сосредоточена только на проживании страданий и страхов, в ней есть какая-то установочная безвольность, которая не позволяет герою вырваться из страдательного залога, попробовать перебороть схему вины—наказания, жалкости—сострадания в отношениях с миром и людьми. Из его детства словно нет выхода, так что заброшенность и жалкость, сострадательность и самообвинение грозят вырасти в пожизненную миробоязнь героя.

В отличие от хмуро сосредоточенной, глубоко рефлексивной повести Павлова, книга Санаева «Похороните меня за плинтусом» сперва похожа на легкую и подвижную комедию положений. Первые главы ее посвящены поверхностному изображению быта Саши Савельева, живущего у бабушки с бабушкой. Собственно, бабушка и является источником комического и проблемного поля повести. Из-за нее случаются абсурдные диалоги, смешные оступки и проговорки, жульничество и преувеличения, от нее исходят пышные риторические громогласности вроде: *«Будь ты проклят небом, Богом, землей, птицами, рыбами, людьми, морями, воздухом!»*

До поры до времени все это совсем не страшно, даже и сам герой вроде бы не очень страдает от утомительно обильного, надзирательного и звучно присутствия бабушки в его повседневной жизни.

«Похороните меня за плинтусом» — повесть глубоко интимная, созвучная в этом с повестью «В безбожных переулках». Но если Павлов констатирует и заново проживает драму детства, изображая ее непоправимо личным, внутренним, не внятным никому другому опытом, то Санаев в итоге выводит нас прочь из завязавшейся драмы, делая отдельный опыт детства общезначимым экспериментом по отстаиванию свободы и самостоятельности личности. [...]

Бабушка Саши может показаться гротескной, небывалой, отлично придуманной только непосвященным. Одно из художественных достижений Санаева как раз и состоит в том, что он избежал простого изображения типических проявлений ее болезни, а смог исподволь вскрыть ее экзистенциальный смысл. По кусочкам мы узнаем биографию этой женщины. К старости у нее набралось немало утрат и разочарований. Неискупимая вина родных и неизбежная болезненность детей — вот основные мотивы этой истории жизни. Собственно, на них и построено существование Нины Антоновны. В заботе о внучке она как будто и впрямь проявляет недюжинный героизм.

Эксклюзивность детства Саши Савельева в том, что, если большинство детей часто хотят хотя бы однажды отличаться от своих сверстников, ему как раз хочется *«хотя бы однажды оказаться в чем-нибудь как все»*. Научившийся играть в казнь приговоривших его к процедурам и анализам врачей (неплохо смыть их бумажками в унитаз), с детства поставленный в известность о своем идиотизме (*«у меня в мозгу сидел золотистый стафилококк. Он ел мой мозг и гадил туда»*), спящий в колготках (*«я все время чувствовал, как они меня стягивают»*), угощаемый вымытыми кипятком и мылом фруктами, принимающий гомеопатию шесть раз в день, обедающий размытыми бабушкой шариками рыбной мякоти и тертыми яблоками, Саша Савельев обидно ущемлен в норме, обыденности, неотличимости детства.

Отчаяние недостижимости, запретности, ускользания мира, в котором ему все запрещено, где ему ничего не сделать, в котором страшно остаться без присмотра и вспотеть, забыть надеть на ночь колпак и снять колготки, в которой любое робкое пожелание обрывается обещанием того, что тебе

такого купят сто штук и все переломают на голове, начинает осознаваться нами в истинном своем значении. [...]

Дедушка Саши — образ двоящийся. Он, как и внук, и дочь, — жертва бабушкиного нрава, но за годы жизни с ней он успел потерять жертвенную невинность в сообщничестве. Дед — человек, отравленный ложью бабушкиного мировоззрения, подчинившийся ей, научивший убеждать самого себя в абсурднейших из ее суждений. Сострадание к жене смешано в нем с зависимостью приспособившегося раба, не знающего, что бы и делал на свободе.

Под видом заботы бабушка прибирает к рукам людей. Это стратегия порабощения личности, присваивания ее жизни — себе, за каковое удовольствие воспитатель готов платить дань každодневного двойного труда. Бабушка, по сути, крадет жизни своих детей. Двуличие и симуляция, угрозы и подкуп — ее излюбленные пути к цели. А цель ее — заронить в чужой душе страх перед жизнью, заволочь ее в кокон безволия и бездействия. Она ведь и сама боится жизни — ее внезапности и неуправляемости, ее рисков и случайностей.

Бабушка — это антидетство. Это наступившая в десять лет старость. Это вытравление духа игры, бесстрашия и приключений. Саша не болен — он взят в плен, в заложники бабушкиного мировоззрения. Бабушка начинает вживаться в него, замещать его «я», проникать в его мысли и страхи.

Заметен повествовательный прием — вкрапление чужого, бабушкиного голоса в рассказ героя: *«Она поставила на стол гречневую кашу и котлеты паровые на сушках. Паровые, потому что жареное — это яд и есть его могут только коблы, которых не расшибешь о дорогу...»* В подтверждение бабушкиных страшаний, герой заболевает от любого соприкосновения с жизнью и уже выучивается бежать ее: успокаивается, когда бабушка в автобусе загораживает его от взглядов других детей, боится дотронуться до ручки, на которой, как ему кажется, прямо написано слово «инфекция», радуется, что бабушка готова защитить его...

Он боится своей скорой смерти, о которой знает от бабушки не только он, но и лифтерши, и воспитательницы, и все соседки и родители одноклассников, которые подыгрывают бабушке, запирая героя на переменках в классе, запрещая ему обычные детские игры — множа его детское горе. Он боится *«рисовать кресты, класть крест-накрест карандаши, даже писать букву “х”*. *Встречая в читаемой книге слово “смерть”, я старался не видеть его, но пропустив строчку с этим словом, возвращался к ней вновь и вновь и все-таки видел»*. Он боится и смерти матери и уже подобно бабушке злится, что не может контролировать: осторожна ли она, не подсыпали ли ей чего в еду?

Когда мать в финале все-таки похищает Сашу у бабушки, на него ожидаемо наваливаются все страхи повседневного существования, паническое ощущение своей беспомощности без бабушкиной опеки: *«Мы что-то сломали, и без этого, наверное, нельзя будет жить. Как я буду есть, спать, где гулять? У меня нет больше железной дороги, машинок, МАДИ, Борьки...»*

Уют дорожке свободы, проверенные блага привычки интересней призрачных плодов познания — этому его бабушка почти научила.

Финал повести, посвященный сюжету похищения героя, разыгрывает поединок бабушки и мамы. Бабушка и мать — это две антагонистичные картины мира, это страх перед жизнью и жизнь, в которой все благословенно и на пользу, это щит рабства и меч свободы, это угрозы и правило подтверждения только хороших примет. В самых сильных, психологичных, надрывных главах «Похороните меня за плинтусом» показан начинающийся надлом личности Саши, его метание между правдой «праздника» (матери) и правдой «жизни» (бабушки). Он сильно простужается, выведенный таким образом из боя за свою душу. Книга Санаева избавляет и ее, и героя, и читателей от страха перед жизнью, от колпачков на голове, убедительно показывая, что любая свобода лучше такой безопасности.

Спокойные ночи малышей

Опыт нормального воспитания
(Олег Зайончковский. Петрович)

Роман Олега Зайончковского посвящен живописанию нормы детства, такого, каким оно должно быть. Здесь нет миростроительных оппозиций: личность не сталкивается с обществом, дети и взрослые не спорят о принципах. Мир «Петровича» строится на безальтернативности нормы, и намеки на отступления от нее играют роль назидательную или оттеночную, как дурнушки в свите красавицы.

Если Павлова и Санаева принципиально интересовал исключительный опыт детства, то Зайончковский реализует общую мечту о взрослении без испытаний и ломок, без выбора и отчаяния. Проблема выстаивания личности уступает здесь место проблеме самосохранения жизни за счет воспроизведения в каждом новом поколении ее нормального хода.

Малыш Георгий по прозвищу Петрович воспитан на уверенности в окружающем мире: он защищен семьей, как маленьким космосом, который до поры до времени мешает большому миру до него добраться. Имя «Петрович» — отражение отведенного ему места в семейной иерархии: он пока чей-то, отцов, «самый малый пассажир» *«большого и налаженного состава их семейной жизни»*. [...]

Автор подчеркивает в герое черты маленького мужчины. Вторая часть романа — это, по сути, инициация героя во взрослые мужские игры (машины, борьба, рыбалка, первые проявления сексуальности). Герой без всякой жалости нанизывает на крючок рыбку-приманку и считает драку «серьезным поступком», он любит ездить в автомобилях и презирает троллейбусы, к вождению которых недаром *«допускались толстые болтливые тетки»*.

Кстати, о женщинах. По роману Зайончковского можно было бы учиться нормальному распределению половых ролей. В мире романа женщина

(мама Петровича) не умеет купить сыну игрушечной железной дороги, она (бабушка) кудахчет над синяками внука, почему зря спугивая его мужской аппетит. И конечно, есть маленькая женщина, предназначенная нашему маленькому мужчине. Феминисткам и поклонникам романтического идеала женственности советую пропускать страницы, благоухающие Вероникой. [...]

Мир книги Зайончковского укомплектован, как правильный конструктор из серии «Я познаю мир»: грузовики и кошки, поезда и воробьи, дворы и парки, дети и старушки, подвалы и голуби. Все это подробно, пространно, с удовольствием описывается, вплоть до того, как хвост мешал кошке охотиться, как люди «бокком» ездят в метро, как собирали палатку, как шумит школа и как работают машины на стройке...

В какой-то момент чувствуешь, что обманываешь автора. Что тебе должно быть лет на -цать меньше: роман начинает глядеть дидактическим повествованием для детей. По сути, в романе два голоса: удивленный Петровичев и всеобъясняющий голос наставительного рассказчика. Текст романа не раз всерьез посвящает себя воспроизведению известных формул, принятых образов и ассоциаций, приводит поговорки и набившие оскомину мудрости — такое впечатление, что роман учит маленького читателя судить о мире, воспринимать его в рамках нормальных, то есть принятых, воспроизводимых от поколения к поколению, представлений. [...]

Дидактическое — скажем так: стилизованное под миф о добром старом детстве, когда нам читали такие вот вроде бы книжки, — дидактическое построение романа особенно видно в этическом плане воспитания Петровича. Героя (и нас) приучают к педагогическому закону жизни, который никогда, кроме как в детстве, рядом с родителями, не сбавывает так буквально, как в романе Зайончковского.

Суть этого закона — в непереносимом следовании награды за хорошим поступком. Будь хорошим мальчиком — и все к тебе притянется. Никакие страдания не напрасны. Вот смотри, как Петрович: его очень обидели в саду — и его забрали домой, он не заплакал из-за неудачного подарка — и получил такой, о каком и не мечтал, подрался за девочку — она его и поцеловала. При этом интересно, что за послушанием, то есть за поступком плохого мальчика, в романе наказания не следует. Зайончковский совершенно исключает сюжет испытания из истории взросления своего героя.

Понятно, что это ход именно дидактической прозы, то есть воспитывающей понарошку. В том ее и суть, демонстрируя свое проникновение в вопросы нравственности, она не знает истинного этического напряжения: ведь напряжение — это искания, а в дидактическом мире все известно заранее, весь сюжет движется к подтверждению заявленного правила, так что и подумать нельзя, что может быть как-то иначе.

Герой, воспитанный в таком мире, конечно, не будет знать жизни. Познает ее только тот мальчик, который уже в детстве столкнется с абсурдностью, незаслуженностью страданий и невознаградимостью, то есть бескоры-

стием, добра — читайте, к примеру, о таком опыте детства в рассказе-притче Дмитрия Новикова «Предвкушения».

Когда душа не болит ни виной, как у героя Павлова, ни отнятой любовью, как у героя Санаева, можно заняться обычными заботами детства: «засеять почву» под всходы нужных подарков, тосковать от «чулок и рисовой каши». В первой части автор пытается провести героя через страх одиночества — Петрович боится, что его бросят родители, и впадает в панику, когда мама долго не выходит из магазина, — но это выглядит неубедительной авторской придумкой: с чего бы мальчику из заботливой, внимательной семьи испугаться такой ерунды — вспомним, в конце концов, как печально бросили героя Павлова, и, что называется, сравним!

Таким образом, взросление Петровича — это внешне-половое, нормальное созревание мужчины. Этот маленький буржуа, уверенный в себе и своих правах, не склонный винить себя в пустяках вроде шишки на вредной девчонке, с достоинством домашнего холеного малыша презирующий детсадовцев за то, что могут «жрать эту запеканку», в оценках «хорошист», то есть не хулиган, но и не слишком увлеченный ученик, — милый мальчик, не забывающий даже в волнении сказать «спасибо» за ужин.

И все бы хорошо, если бы от обаяния «насуспенной благовоспитанности» Петровича к призывному возрасту не осталось и следа. Глава «Павильон», эпилоговая к детству героя, помимо воли автора вскрывает опасность нормального воспитания. [...] Удивительна та заурядность и усредненность, в которую превращается когда-то умилительная нормальность Петровича.

Человек дидактического детства на выходе из него дает природу массы не знающих себя, не умеющих самостоятельно направлять свое духовное развитие людей. Автор хочет по-прежнему выдавать его за интересного и невинного ребенка — но слабости героя заматерели и потеряли обаяние, а игра в невинность выглядит безответственностью.

Из-за этого несовпадения умиленности автора и выросшего из нее героя последняя глава романа сама становится внутренне противоречивой: к оценкам и суждениям в ней легко придрачиться. Символом этого раздвоения становится финальная эротическая сцена ночи Петровича с приехавшей к нему Вероникой — текст готовит шибяющий в нос шейк из неуместной иронии подглядывающих за интимной тайной школьников, дутой серьезности любовных романов, шаблонной невыразительности.

Может, автор просто стеснялся писать о сексе в романе, который написан не только под взрослого, но и под маленького читателя?..

Роман Зайончковского помогает осознать, что история воспитания — это все-таки история испытаний. Его герой просто впитывает норму детства как данность и долженствование бытия, не тратя на достижение этой нормы ни движения души, так что та вступает во взрослую жизнь совсем не тренированной. Но что с того — если Зайончковский угадал нашу тоску по нормальному, не искаженному испытаниями, этим атрибутом взросления, детству? Что с того, если так сладостно хоть об одном герое истории

воспитания прочитать: *«Выкупанный до телесного скрипа Петрович уложен был в свою кровать и, сладостно дрожащий, укрыт, подобно озимой травке, медленно опустившейся огромной простыней».*

Баю-бай, дорогие читатели.

Кто победил?

[...] Что вообще можно любить в своем детстве? Свободу? — но истинную свободу дает только взрослая, драматически связанная с ответственностью, жизнь. Беззаботность? — ну это если повезет с родителями, герою Павлова вот не повезло... Так называемую невинность? — но чего стоит врожденная невинность без опытности, которая рушится, едва ребенка коснется мир? Блаженство неведения о сложности жизни? — но в таком случае тосковать о детстве — все равно что тосковать по сну эмбриона, когда свернулся себе и даже кричать не надо, чтоб мама оказалась рядом, — а отсюда уже только шаг до тоски по загробному покою, как у героя Чередниченко...

Детство гораздо более драматичное духовное состояние, чем принято думать и в песнях распевать. И главный его соблазн — продлить детство пожизненно, так и не решиться проявить себя, перевести детский опыт послушания в пожизненное малодушие не-самости. Так хочется не быть собой и ни за что не отвечать. Проглоти меня, папа Кронос, мне сладко свариться в твоём животе...

Но, может, по пути в китово чрево нулю вооружиться острой единицей миссии, для которой он был рожден?

2006, № 3 (129)

3. ВАЛЕРИЯ ПУСТОВАЯ

Матрица бунта

Захар Прилепин и Роман Сенчин

в традиции интеллигентского самосознания в России

На рубеже девяностых — двухтысячных годов российская культура, заведенная энергией самоотрицания, вывела тогдашних публицистов и критиков к постановке как будто давно решенного вопроса о том, что такое русская интеллигенция. По общему признанию выходило, что интеллигенции как сословию пришел конец. Но в то же время невозможно было отрицать, что хотя сословие и распалось, а отдельные представители все равно не прочь называть себя затрепанным в спорах именем. Словом, получалось, что интеллигенция умерла, а самосознание ее живет, выясняет свои основы и думает об их обновлении в новом культурном времени.

Вот эта в очередной раз выявленная и до сих пор актуальная противоречивость и самосознания интеллигенции в России и побудила меня задуматься о писателях, на данный момент олицетворяющих противоречия нашего культурного и общественного самосознания. Сверхлитературный характер творчества, направленного к выяснению мир утверждающей, мир переворачивающей правды, потенциал властителей дум нового литературного (и не только) поколения позволяют, мне кажется, сопоставить Захара Прилепина и Романа Сенчина как актуальных выразителей традиционных антиномий интеллигентской мысли.

1. Труд беспочвенности

[...] Беспочвенность — слово, шельмующее интеллигенцию с легкой руки философа Г. Федотова и призванное обозначать изъян, недостачу. Федотов исследовал «отрыв» от почвы как «отрицательный» идеал русской интеллигенции — исторически обусловленный *«повелительной необходимостью просвещения»* застрявшей в старине России. Беспочвенность, таким образом, раскрыта Федотовым как явление относительное — национальное, историческое, обреченное возникнуть при царе Петре и сгинуть в русской революции.

Между тем с переменной общественных обстоятельств беспочвенность не только никуда не девается, но открывает свое существование как принципиальной и неизбежной тревоги земной жизни.

Понятие «почва» завораживает магией символа, как имя всякой стихии. Но, несмотря на мистический дух, понятие вполне доступно рационализации. Почва во внеисторическом, философском смысле — синоним данности. Все, что человек не выбирает свободно в результате осознания себя как себя, а вбирает безлично, осваивая без труда. Семья, среда, природа; приемы, правила, традиции; естество, жизнь, время — все это почва жизни, растворяющая единичность в неразложимой цельности, возмещающая исчезновение отдельного элемента циклическим повторением его судьбы в миллионах подобных.

Лишиться почвы — значит оказаться в ситуации не гарантированных смыслов. Такая утрата связана со свободой как ее отрицательное основание: когда принципы жизнедеятельности не гарантированы, сознание испытывает будоражащее напряжение ответственности за самостоятельный выбор пути. Негативная маркировка беспочвенности, укорененная историей в самосознании русской интеллигенции, игнорирует существование беспочвенности как стартового импульса свободы. Беспочвенность дает ход творческой, обусловленной деятельностью сознания, запуская интеллектуальный поиск как особый тип существования. [...]

В осознании беспочвенности интеллигентства как его определяющего, типологического свойства — ответ на давнюю загадку об отличии интеллигента от «просто хорошего человека». Доброта — уже природа. «Хороший» человек делает доброе по природе, не задумываясь о доброте как основании своего поступка. Тогда как вся боль интеллигента — об основаниях, причине причин, тверди, от которой оттолкнуться для действия.

Интересно в этом смысле отметить, что духовное превосходство интеллигента в отечественной культуре переоценили. Интеллигентство — значимая, но далеко не высшая ступень духовного развития человека. По правде говоря, эта ступень — первая. Усиленная деятельность самосознания в интеллигенте — начальный навык в любой духовной, религиозной практике. Путь к вершинам знания и креплению духа начинается с обрыва инерционного бытия, с постижения основ своего жизнедедания.

Бодрствование — вот религиозный синоним интеллигентства, наставляемого ситуацией беспочвенности, смещением привычных орбит бытия. Праведники и святые неизмеримо выше интеллигента, и все же один шаг в пустоту делает его ближе к ним, чем тысячекратные деловитые пробеги людей хороших или не очень, но никогда не задумывавшихся об основе, цели и пределах своей действенности.

Стремление к активному проживанию ситуации негарантированных смыслов роднит Захара Прилепина и Романа Сенчина. [...]

Вернуть утерянное доверие к данности, заморозив критический ход сознания (Прилепин), или дойти до предела безопорности, обнаружив, что в

мире нет ничего, что могло бы определить и заполнить личность, кроме ее самосознания (Сенчин), — вот антиномичные способы проживания беспочвенности, отражающие полюса самовосприятия интеллигенции.

Захар Прилепин следует культурному шаблону, опробованной модели действия отечественной интеллигенции, ища способы раствориться в почвенной стихии, — воспроизводит невроз беспочвенности. Роман Сенчин нащупывает путь обновления традиции, в рефлексии, постоянном недоверии к основам поступка и бытия парадоксальным образом обретая опору, — преображает невроз беспочвенности в труд свободы.

2. Почва — крик — дело

(Захар Прилепин)

«Я пришел из России» — в названии одного из эссе Захара Прилепина есть как будто оттенок абсурда: куда же можно прийти «из» России, в ней по видимости оставаясь? Но герой Прилепина истинно пришел «из» России как культурной о ней памяти — в пустоту, носящую ее имя.

Беспочвенность осознается Прилепиным как сюжет государственного масштаба. Именно ситуация государственной безопорности обрекает на гибель современных воинов в романе «Патологии» и рассказе «Сержант»: российскую базу в Чечне в обоих случаях губит легкомыслие солдат, чье человеческое существо не может быть всерьез затронуто службой в «странной, жаркой местности», в отрыве от будней родной земли. Коллективное бытие в России лишено смысловой определенности — *«нация не очень в курсе, что с ней происходит»* (эссе «Если завтра в полет, почему мы не в курсе?»).

Прилепин, однако, не готов отнестись к образовавшейся пустоте как к факту. Для него смысловой провал коллективного бытия — вызов, задача по преодолению.

«Народ, воистину, данность в современной России. А нация — воистину — задание» (эссе «Русские люди за длинным столом»): Прилепин обнаруживает себя в ситуации разрыва между «данностью» и «заданием», традиционной для интеллигента. Россия, по Прилепину, и есть тот бог, которого следует выдумать. Поэтому слава реалиста досталась Прилепину напрасно: принципиальная задача его текстов — замещение познания реальности игрой в культурные коды. [...]

Специфика поколенческого переживания безопорности подсказывает искать смысловые ориентиры в эпохе, предшествовавшей обрушению. Актуальному миру городской цивилизации противопоставлена деревня бабушки и дедушки, лихорадочным девяностым — устойчивость порядков родового прошлого, обществу либеральных ценностей — ориентиры советской империи.

«А я живу не в России. Я пытаюсь ее себе вернуть. У меня ее отняли», «мы хотим вернуть только то, что мы себе должны: Родину», — говорит Санька,

и ему вторит голос автора в эссе: *«Верните мне близких моих... Русь моя, ребра мои. Сердце внутри»* («Я пришел из России»). Этот сквозной мотив возвращения показывает почвенную идею Прилепина как глубоко утробную. Недаром чувство к Родине — «детское» чувство («Сержант»). Развенчание эволюции — постоянный мотив бунтарской эссеистики Прилепина, но, кажется, его отношения с этим понятием выходят за рамки революционной тактики. Ретро-утопия Прилепина — своего рода утопия остановленной эволюции: утопия детства, обратного хода жизни. Романтический порыв сделать молодость бесконечной, прошлое — вечно-актуальным, бабушку живой, отца сильным, а себя — навек чистым и не знающим разочарований.

Идея ретро-утопии государства абсолютизирована в идее возвращения к «первобытному» миру как к «правильному» («Санькя»). В первобытной «идеологии» «инстинктов» и «моторики» нашло выражение интеллектуальное отчаяние современного человека: они влекут Прилепина своей непроизвольностью, избавляющей личность от мук сомнения. Прилепин лукавит, когда в одном из полемических выступлений утверждает, что *«самое важное наше... различие в том, что для меня свет клином не сошелся на моей правоте, и я в ней вовсе не уверен, но лишь ищу ее (о чем неоднократно, и прямо, и косвенно говорю внимательному читателю в своем романе)»*. Его пафос и в романе, и в эссеистике как раз противоположен поиску и направлен на утверждение такого состояния ума, при котором бы *«неразрешимых вопросов больше не возникло»* («Санькя»). *«Вот уж воистину, чего я не хочу вовсе: ни страдать, ни мыслить»* — добродушная самоирония «авторского предисловия» к книге эссеистики выражает принципиальное неприятие умственного разыскания, противоположного идеалу «предельной ясности». [...]

Почва не распыляется в словах, не испаряется в мысли — *«в отличие от нас, она молчит»* (эссе «Кровь поет, ликует почва»). Безмолвие и бездумье — принципиальные условия почвенного комфорта, избавляющего от труда и голода выяснения. *«Все, что есть в мире насущного, — все это не требует доказательств и обоснований. Сейчас насущно одно — передел страны, передел мира — в нашу пользу, потому что мы лучше. Для того чтобы творить мир, нужна власть — вот и все. Те, с кем мне славно брать, делить и приумножать власть, — мои братья. Мне выпало счастье знать людей, с которыми не задало умереть»*.

Отключение опции выяснения ценностных основ поступка делает сознание беззащитным перед атакой подмены: вечного — ситуативным, общечеловеческого — партийным, бескорыстного — прагматическим. Право правдивых подменяется правом сильных. Поскольку насущно то, что не требует доказательств, последнее слово должно остаться за тем, кто просто позволил себе ничего не доказывать. [...]

Соль правоты — это воля право имеющего. Заметим, что игнорирование предельных основ рассуждения позволяет Прилепину не мучиться ни умом, ни совестью по поводу прокравшейся в его патетику победительной власти двойной логики. Тяготение к силовым образам власти, по-честному,

должно было прервать гуманистический стон о битых и заключенных партийных соратниках. Когда власть важнее, чем справедливость, и хороши все средства, чтобы ее удержать, разговор уже не может идти о человечности оснований этой власти.

Релятивное отношение Прилепина к содержанию победительной правды приводит к нелепому сближению пафоса выкриков из трюма и окриков от руля, что не прошло мимо внимания критика С. Костырко: *«Но вот сам Саша, обнаружив за собой слежку, заманивает на пустынную стройку преследователя, сбивает его с ног и начинает “дознание”, — тут-то выясняется, что приемы Саши ничем не отличаются от хватки фээсбэшников, только что осужденных, с точки зрения общечеловеческих норм морали. <...> Иными словами, перед нами просто борьба одних Людей Власти с другими. <...> Трудно увидеть принципиальное различие во “властной ментальности” нынешних и будущих “хозяев страны”. <...> И это их, “союзников”, счастье, что они еще не у власти и у них есть иллюзия, подкрепляемая социальной реальностью, что они лучшие. Пока они не замечают, что борются со своим зеркальным почти отражением. Ситуация нелепая, она могла бы выглядеть даже забавной, если б не была так трагична». [...]*

Прилепин не чужд переживанию Божественного присутствия. Но его Абсолют — не сам Творец, а Природа как безличный поток тварности, которому Прилепин и молится. Следуя поверхностной логике светской, культурной религиозности, Прилепин трактует Христа исключительно страдательно — как образ жертвы, а не победителя мира, с акцентом на казнь, а не на воскресение. А значит, чтобы выжить и победить, нельзя опереться на Христа — надо вернуться во времена до Рождества: *«До Христа — то, что было до Христа: вот что нужно. Когда не было жалости и страха. И любви не было. И не было унижения»* («Сержант»).

Революционная прагматика игнорирует универсальность принципа «не убий», оправдывая грех пользой дела. Но «Божественная логика» зиждется на идее вечности. Тогда как природная — оказывается ветхой опорой, в себе самой заключающая единственный контрдовод: тлен. Чтобы снять мучительный разлом между упованием на земное и сознанием его мимолетности, Прилепин решает выключить этот личностный — сверхприродный, духовный, бессмертный — план в человеке. *«Душа должна рассосаться совсем, оставив только рефлексy, управляющие телом, — вот рецепт окончательного счастья»*, — иронизирует И. Фролов над направлением эволюции прилепинского героя.

Акцент на непосредственности восприятия жизни делает в своей интерпретации Прилепина Д. Быков. В предисловии к сборнику «Грех» он противопоставляет героя Прилепина, *«которого переполняет обычное счастье жить, любить, творчески самоосуществляться, наслаждаться собственным здоровьем, силой и остротой восприятия»*, — «классическому» персонажу «нашей пасмурной литературы», который страдает *«от того, что у него все есть»*, и которому *«становится кратковременно хорошо»* только *«вследствие*

обретения спасительной социальной идеи, она же панацея от всего». Но в том-то и дело, что Быков описывает тут не состоявшегося Прилепина. В полном соответствии с радикальной традицией русского интеллигентства, его герой бежит от непосредственного наслаждения жизнью, потому что его личное счастье не полно без исправления внеличного контекста.

В эссеистике Прилепина это соответствует переключению с личного жизнестроения на идею глобального переустройства: *«А что ты имеешь против прелестных уголков и нормальной человеческой жизни, спросят меня. <...> Достала любовь к малой Родине. Невыносимо надоела теория малых дел. Я сделал все малые дела. <...> И что? И где результаты в моей большой Родине? Сдается, пока я делаю свои малые дела, кто-то делает в противовес мне свои большие, и вектор приложения сил у нас совершенно разный. <...> Хочется большой страны, больших забот о ней, больших результатов»* (эссе «Маленькая любовь к маленькой стране»).

Так женственные мотивы любви и очага, деторождения и пола, сладких обид и тайн двоих подминаются брутальным сапогом социальной программы. Писатель Захар Прилепин, как и его герой Захар, возникают на преодолении частного человека в позе воина. Ломка героя — сквозной сюжет его, как повелось выражаться, брутальной прозы. Рассказы «Сержант», «Жилка», финал рассказа «Шесть сигарет и так далее» показывают бегство героя из трепетного счастливого мира семьи в долю сурового воина, неуязвимого для человеческой печали о бренности счастья и хрупкости жизни. Мужество героя Прилепина неизменно оказывается связано с подавлением человеческого в себе. [...]

«Поиск самосознания, внутреннее домостроительство героя» видит А. Рудалев в истории «мучительного перерождения» Саши Тишина из романа «Санька». Однако задача «внутреннего домостроительства» чужда герою даже принципиально: ведь он намерен «спастись», «поедая собственную душу».

Богоборческая тема в «Саньке»: *«Зачем, Господи, отнял это? Я возьму в другом месте»*, — сетует герой на случайность, помешавшую ему стать убийцей во имя политики, — решена в принципиально антидостоевском ключе. Муки героя — о не совершенном убийстве, не преодоленной в себе человечности, и потому направленность его пути строго противоположна подтверждению универсализма духовного закона, по которому каждый убийца приговорен к внутреннему суду над собой, душевной казни. «Ложное», зеркальное воспроизведение «достоевского» вопроса сказывается и в том, как литературно автор выбил из рук героя топор Раскольникова — при помощи топорного приема допущения случайности (жертву успевает убить другой, эпизодический персонаж). Нарочито оставляя героя-идееносца чистой жертвой, Прилепин, однако, совращение его человечности доводит до конца.

Искания Саши Тишина кончатся, когда его сердце и голова, «лишенные эха», вместят мысль о безальтернативности бойни как средства утверждения идеи.[...] В бедной философии социального успеха юнейших действителей уже нельзя узнать радикальное по масштабу дерзание их недавних

предшественников. Прилепин с тревогой отмечает отсутствие даже закономерного, возрастом и неустроенностью обусловленного, бунтарства в нынешней молодежи (эссе «Молодежь к выходу на пенсию готова. Самая реакционная часть общества»). Но и сам он, вследствие выбранной литературной стратегии, все убедительней демонстрирует в прозе хладнокровное владение навыками эстетического маркетинга.

Эффект эстетической неправды в прозе Прилепина обеспечен не чисто художественной — функциональной природой его образной системы. Поколенческий напор в сочетании с лимоновской биографией создает в произведениях Прилепина, а равно и его соратника по миростроительной идее Шаргунова, эстетику крика, рассчитанную на предельную действенность — успешность — образов, предназначенных для художественного доказательства идей. Умышленный характер этой эстетики обрекает ее на инерцию повтора удачных, «работающих» находок и их, как следствие, постепенное смысловое истощение. Первоначальный живой дар экспрессионизма, резкости, символической насыщенности вырождается в мертвую тактику плаката, обличающую популистский, прагматичный характер художественного крика Прилепина.

Двойственность мировоззрения, толкающая искать вечной радости в преходящем бытии, дает импульс двуличной, гламурной красоте экспрессионистского вызова в текстах Прилепина. Ужас бытия трансформирован в источник наслаждения, и начинается эстетическая торговля кровью: параллель избиения и орального секса в романе «Санькя», смакующее «разглядывание» крысы, которой только что переломил хребет, в рассказе «Грех» несдержанная эксплуатация «мясных» метафор, вплоть до вовсе не нужного в нейтральном эпизоде сравнения вышедшего из электрички персонажа с аппендиксом, который «отрезали» дверьми («Санькя»). [...]

Гламур направлен на то, чтобы создать у читателя-зрителя впечатление приподнятости над землей, не отрывая его при этом от созерцания сугубо земных приманок. «Розовый» — один из частотных эпитетов Прилепина, и все его образы, настроенные не на крик, а на утешение, предельно розовы. Продажная контрастность и гламурная розовость сходятся в бронебойной сладкости женского образа. Намеренно или из-за отсутствия вкуса женщины нарисована Прилепиным таким образом, чтобы впечатлять максимально дешевыми средствами: сочетанием чистоты и блудливости, закрытости и доступности, телесной силы и душевной немощи. Прагматичное сластолюбие плакатной, публичной эротики задает привкус инцеста в здоровом половом переживании («Грех»), долготу описания сексуального контакта, единственное оправдание которого в целом романа — разве что небанальность способа («Санькя»). Параллель «девочки» и «сучечки», обозначенная еще в романе «Патологии», где герой болезненно и одновременно вспоминает измену любимой девушки и любимой собаки, развивается в животный, бездушный образ «любимой», который всегда сладко усечен в зрелости по сравнению с мужественным героем: уменьшитель, инфантилен, художе-

ственно несамостоятелен, каковая тенденция подытожена в обозначении жены как «дочки» в одноименном рассказе о любви.

Расчетливый повторяющийся крик — частотные словечки: упрощенное образное впечатление, кодовый набор чувств. Повторяясь к месту и не к месту, яркое словечко утрачивает точность, становится означающим без означаемого: пшикает, но не задевает. Такова судьба слов «забубенный», «легко» и «весело», маркирующих подряд все симпатичное рассказчику; «нежно» и «нежность», которые подсовываются, как джокер, на место слов самого разного значения (можно даже поиграть в игру восстановления исходных смыслов, угадывая за «нежным» и «нежностью» то признательность, то наслаждение вкусом, то расслабленность, то просто — сентиментальное кокетство автора); концептуальных слов типа «жилка», «мужики», «пацаны», «русское».

В чем бы ни предполагать источник эстетики крика, одно представляет ясным: крик выражает принципиальную неспособность писателя думать, а в сочетании с умышленностью образов это снимает с бездумья единственное оправдание искренности: эстетика крика преломляется в красоту художественного вранья. [...]

Разлом несовпадения с собой, пронизывающий всего Прилепина от образной его системы до способа присутствия в литературном процессе, итогом своим имеет вынужденность, отчужденность его существа как писателя. Разлом в том и состоит, что, как литератор (а Прилепин все же «работает» в медийном общероссийском пространстве не нацболом, не шоуменом, а именно литератором), Прилепин чувствует себя призванным говорить о том, что молчит. Его ценности не требуют говорения, и наоборот, говорение не приумножает его ценностей — только бросает тень самоотстранения на отцовство и троих детей, которыми он кроет оппонентов в передачах и статьях, на семейную любовь, используемую как часть жизнетворческого имиджа, на нацбольскую лысину, позирующую для обложек. [...]

3. Зыбь — дума — слово

(Роман Сенчин)

Противоречие между: «Жить надо» — и: «А смысл-то? Смысл какой?!» — волнует и героев Романа Сенчина (роман «Лед под ногами»). Но драма бессмысленности осознается ими в ином ключе: дело не в том, что «*времена надломлены*», как пишет Прилепин, а в том, что ход времени именно что надломить, повернуть вспять, изменить не дано. «*Не в распадае общества дело, ведь экзистенциальное одиночество и экзистенциальный ужас — вовсе не плоды современной цивилизации*», — расширяет С. Беляков социальную по виду проблематику прозы Сенчина. Сетование на бессмыслицу государственного масштаба тут выглядит даже мелочным — в сравнении с «*досадой... на нечто слишком огромное, непобедимое; может, на саму жизнь*» (повесть «Ничего страшного»).

Беспочвенность в прозе Сенчина — это катастрофическая непрочность человека в принципиально устойчивых обстоятельствах. Пока Прилепин, взвинчивая героический пафос, вскрывает драму исключительных состояний — войны, поединка, роковой случайности, — Сенчин нарочито сбавляет тон, повествуя о роке правил без исключений, о драме жизни «без катастроф».

Экзистенциальный ужас будней — в их безличности, принудительности и беспредельности. Повседневность — единственный несломимый ориентир человеческого существования, но это не почва — «тина» («Ничего страшного»). Драма ветшания и исчезновения человека в мерном ходе естественной жизни не нуждается в дополнительных, государственных или социальных, перипетиях. [...]

Темы разоренной деревни, утраченных устоев, неприкаянной молодежи, пустоты городской цивилизации присутствуют в произведениях Сенчина. Но ситуация общегосударственного слома становится для него поводом постичь существо хода жизни, в историческом бытии пережить тлен вещей.

Способы укоренения в мире Роман Сенчин исследует в своей прозе с дотошностью тяжело больного, пробующего подряд все предложенные методики излечения. Обыватель тянется «налаживать реальную, нормальную жизнь» («Лед под ногами»); маргинал зыскует «тотального куража» (рассказ «Афинские ночи»); романтик пускается в мечты о бегстве в далекие страны (повесть «Минус»); отчаявшийся параноик идет убивать, кончает с собой, накликает конец света (рассказы «Фильм», «Глупый мальчик», «Наш последний эшелон»); писатель имитирует одновременно романтическое бегство и смерть в уединении письменного стола как «теплой надежной норки» (повесть «Вперед и вверх на севших батарейках»). Что объединяет этих людей, по видимости столь различным, даже противоположным образом проживающих отпущенные им дни? Иллюзия обретенной опоры, успокоенность найденного смысла, уверенность в своем исключительном праве на спасение от общей судьбы вещей. [...]

Любовь — один из способов создать иллюзию выпадения из общего хода жизни, и это роднит ее с романтическим бегством. Но Сенчин, несмотря на выраженный антибуржуазный, антицивилизационный, анархистский пафос социальной мысли в его произведениях, отнюдь не романтик. Его проза — повод подумать о жизни, так же, как произведения Прилепина — повод о ней помечтать. Познать реальность любви — не то, что искать в ней спасения от познания жизни: *«смотреть друг другу в глаза и не замечать окружающего»* («Вдохновение»).

Так, в основу последнего по времени произведения Сенчина о любви — рассказа «Персен» — лег как будто романтический сюжет: чувство к девушке показывает молодому офисному служащему отчужденность и ничтожность дела, на которое тратится его жизнь. Но откровение любви, в котором герой ощущает себя *«человеком, узнавшим, зачем живет, ради чего»*, обманчиво, как всякий домысел о подлинном существе земных дней, зем-

ных чувств. Поэтому рассказ Сенчина не о романтическом пробуждении — а о романтическом сне любви. Срыв очередного свидания возвращает героя будням, установившемуся, не знающему исключений ходу его жизни. *«Не мог он, встретившись с ней, узнав совершенно новые чувства, оставаться прежним»*, — ощущает герой бунтарский пыл любви, но автор его охлаждает: в том-то и дело, что «мог», что останется прежним — и он сам, и управляемые им передвижения канцелярских тонов по российской провинции, и регулярное, с понедельника по пятницу, осознание себя одним из полутора тысяч обедающих в офисной столовой людей.

В теме семьи заострена эта неизбежность проникновения логики будней в романтическое убежище любви — об этом рассказы «Погружение», «Афинские ночи», повести «Вперед и вверх...», «Конец сезона». То, что для взыскующего почвы Прилепина является благословением семьи, для Сенчина — ловушка.

Семейное счастье — один из наиболее пронзительных мотивов в произведениях Прилепина — привлекательно для автора выраженной в нем обобщенностью, повторностью опыта поколений. В полюбивших мужчине и женщине действуют *«простые и ясные побуждения»* («Санькя»), отвлеченные от их индивидуального существа, и можно легко представить молодую жену на месте своей бабушки, а себя самого — пахнущим *«непрененно табаком»* небритым добытчиком, привезшим рыбу на большой лодке («Бабушка, осы и арбуз», «Грех»).

Но именно потому, что семья основана на обычае и инстинкте как безличных, коллективных законах существования, она, по Сенчину, сковывает самопознание личности. *«Соединившись, решив шагать по жизни рука об руку, парочка на самом деле стремительно идет ко дну. Многие одумываются и поскорей разбегаются. Чтобы спастись. Пока... не начали растворяться»* («Погружение»). [...] В семейном сюжете Сенчина сопрягаются не природные, обобщенные, безличные ипостаси мужественности и женственности, что принципиально в случае почвенного проекта Прилепина, а индивидуальности, осознавшие себя таковыми в ситуации духовной безопорности. [...]

Опасность бессознательного включения в ход вещей выражена в мотиве *«дремы»* (повесть «Один плюс один»), перетекания *«изо дня в день»* («Ми-нус»), жизни *«по инерции»* («Ничего страшного»), *«черной легкости бесчувствия»* («Погружения»). Настоящая катастрофа в прозе Сенчина — это бездумье, а потому срыв и страдания назначены героям во спасение. Спасение от убаюкивающей иллюзии, что временное дано им навсегда, тленное принесет утешение, а растворение в наличном бытии отменит их исчезновение в смерти.

Перед нами, таким образом, противоположное по отношению к прозе Прилепина решение сюжета беспочвенности. В глазах Сенчина фатально именно то, что для Прилепина составляет предельную цель исканий: почувствовать себя *«приятно пустым»*, *«не думать»*, скатиться в бездумье той глубины, *«где нет уже слов»* («Ничего страшного»).

Так же и опосредование личности в инстинктивных порывах, семейном долге, родовом воспроизведении, социальном порядке Сенчин, в противоположность Прилепину, расценивает как один из вариантов духовной гибели.

«*Все стало как надо. Все стало просто и правильно*» — эти для Прилепина ключевые, маркированные жизнеутверждающим пафосом слова в рассказе Сенчина «Первая девушка» обозначают подлом личности под коллективный порядок: «*Я стал таким, каким должен быть человек*», — думает юноша, принявший участие в групповом насилии над девушкой, в которую был влюблен. [...]

Страх погружения, поступка, воплощения, определения, утверждения, присоединения, владения — всех вариантов положительного бытия создает в прозе Сенчина образ героя апатичного, боящегося жизни, нерешительного, не умеющего выбрать, отстраненного, пусто мечтательного и криводушного, постоянно не совпадающего с собой. Зрелое воплощение этого типажа — образ Чащина, главного героя повести «Лед под ногами», полемизирующей с социально-политическим романтизмом новейших поколений. Чащин — герой, восходящий к русской литературной традиции, и в этом смысле он зеркально соответствует образу Негатива в романе Прилепина. В антиномии Чащин — Негатив воспроизводится антиномия Рахметова — Обломова как альтернативных вариантов отрицательного (бунтарского) самоутверждения русской интеллигенции. Чащин, как и Обломов, воплощает собой апатию как идею существования, бездействие как позицию. Чащин — антигерой, высвечивающий пустоту положительного героизма; обличаемый, которому властью русской литературной традиции возвращено право обличать. И его смерть в финале — предельное утверждение отрицательного бытия, радикальный способ уберечь себя от растворения в коллективной иллюзии.

«*Бытие антигероя все целиком и без остатка сводится к сознанию*», «*антигерой делает самосознание краеугольным камнем своей мыслезжизни — или жизнемысли*» (В. Бирюков) — рефлексия осознается героем как достаточный способ существования, что исключает для него возможность иных моделей бытия: «*принципиально объектных*», «*равных себе*», не сознающих себя. [...]

Повесть «Вперед и вверх на севших батарейках» — это образ зияния между активизацией статусного бытия писателя и спадом его бытия в слове. Писательство начинает восприниматься как психологически комфортный для маргинала способ встроиться в общий ход жизни: «*Как ни крути, а это мой хлеб...*» Письменный стол трансформируется в лавочку — ключевой образ рассказа «Чужой», выражающий писательское подполье как не духовную, а социальную позицию. «*Каждый пытается по-своему зажечь как человек. У меня есть писательство*» — но в прозе Сенчина жить «по-человечески», «как человек», означает максимальное слияние с данностью, драму отчужденного, объективированного бытия. Эта в новых социоэкономических условиях «сдача и гибель» интеллигента карается реализацией жизненного выбора

героя в его существе: писательство оставляется ему как статус и отбирается как бытие.

Самосознание писателя — единственное, что в прозе Сенчина оправдывает писательство как способ существования: романтическим категориям дара, экстаза, демона творчества здесь места нет; героя повести заботит только свое самостоянье как писателя, потому что от этого зависит его существование как личности. [...]

Писательство не «хлеб», а живая вода. И потому проваливаются все попытки героя оправдать свой способ бытия логикой Другого — «прямоугольничками» заработанных литературным трудом денег, заграничными командировками. Показывая нам непишущего писателя, выбравшего литературу как стратегию социального выживания, повесть «Вперед и вверх на севших батарейках» от противного доказывает экзистенциальное существование писательства как способа бытия. [...]

Духовная жизнь начинается с самопознания и отречения от затуманивающих его иллюзий. Болезнь души и импульс к ее самоизлечению — вот амплитуда сюжетных движений персонажей Сенчина, последовательно проживающих этапы преодоления духовного плена: забвение в инерции будней, прельщение праздника, недовольство тем, что жизнь идет «не так», своеволие отчаяния, сокрушительное страдание, плач о себе.

Убавленная громкость и нарочитая некрасота прозы Сенчина выдают ее предельно не прагматичный характер. Это безнажимная эстетика: писатель не ставит цели навязать себя, занятый одною определяющей его жизнь правдой. И, по сути, тексты его обращены к таким же задумавшимся над собой одиночкам, к тем, кто способен оценить весомость поставленного им вопроса и готов, растравленный прочитанным, самостоятельно его разрешить. [...]

Проза Сенчина представляет собой пример осознания слова как дела, не нуждающегося во внеположенном ему оправдании: *«Пока есть возможность не стать насекомым — лучше всеми силами не становиться. Бороться с обитателями муравейников (ульев, осиных гнезд, термитников, опарышевых убежищ) всеми средствами. Лучшие — словом. Ведь только у человека есть дар слова и средства, чтобы слово запечатлеть. Лучшие писать о насекомых, чем становиться насекомым. Насекомые писать не могут, и пути из насекомого обратно, кажется, нет. У жизни не предусмотрен задний ход»* («Не стать насекомым»).

На каких весах соизмерить успех писателей столь разной природы? Премия «Нацбест-2008» Захару Прилепину, популяризирующая жанр рассказа как перспективный для книготорговли, — заметка Романа Сенчина, которая не одного писателя спасет от творческого самоубийства.

4. РОМАН СЕНЧИН

Рассыпанная мозаика

Рассказ в прозе тридцатилетних

1. Немодный формат

Книжный рынок, по утверждению специалистов, требует романов. Или хотя бы длинных текстов, которые за роман выдать можно. И, в целом, недостатка в них нет: полки магазинов забиты беллетристикой, и подавляющее большинство книг преподносятся как романы. Сборник рассказов найти очень сложно, издание их в книжном формате допускается, как правило, очень немногим. Рассказы сегодня у книжного бизнеса не в чести, и писать их вроде как не прагматично, — вряд ли продашь.

И все же рассказы пишущся. Особенно ярко форма рассказа за последние годы расцвела в прозе тех, кого принято называть тридцатилетними, — здесь появились даже те, кого определили в наследники Бунина, Казакова, Чехова. [...]

Нет, конечно, многие сверстники рассказчиков Дмитрия Новикова, Ильи Кочергина, Александра Карасева давно зарекомендовали себя как мастера крупных форм. Олег Павлов, например, Дмитрий Быков, фантаст Сергей Лукьяненко, Александр Гаррос и Алексей Евдокимов... Но все-таки, на мой взгляд, это поколение — родившихся в конце 60-х — начале 70-х — полнее и точнее выражает себя в рассказах. И недаром, наверное, букеровский лауреат прошлого года Денис Гуцко на вопросы журналистов о своих творческих планах неизменно отвечает «пишу рассказы, готовлю книгу рассказов», Евгений Гришковец, обретший популярность как прозаик, автор романа «Рубашка» и повести «Реки», считает сборник рассказов «Планка» важнейшей частью этой своего рода трилогии, а критик Андрей Рудалев объясняет расцвет рассказа тем, что *«малая форма... является отражением времени. Времени, которое характеризуется отсутствием грандиозного, героического... обмельчания основных тем, девальвации системы ценностей. Времени, когда человек подвергается испытанием не силы, а бессилия, не воли, а безволия»*.

Впрочем, и многое из того, что издатели или сами авторы определяют как роман, таковым по существу не является. Очень сложно отыскать в романах тридцатилетних *«наличие развернутой системы образов-персонажей и*

сложную композицию, дающую ряд событий и эпизодов, связанных воедино и показанных на большом протяжении времени». Еще сложнее почувствовать в их произведениях эпическую интонацию, вообще, кстати, становящуюся в литературе все более редкой. Может быть, только Олег Павлов в полной мере такой интонацией обладает, и потому, наверное, он сразу, с первых же своих вещей занял в литературе особое, вне поколенческих и направленческих объединений, место.

Скорее, та же «Рубашка» Гришковца, «Патологии» Захара Прилепина, «Без пути-следа» Дениса Гуцко, повести Ильи Кочергина «Помощник китайца» и Антона Тихолоза «Без отца» — огромные по размеру рассказы. Один герой и одна повествовательная линия, более или менее последовательное описание событий. И, может быть, не стремлением пооригинальничать вызвано то, что более молодой автор Сергей Шаргунов назвал свою соотечественничную историю про журналиста Андрея Худякова «Как меня зовут?» рассказом, а не романом. Ведь, кстати сказать, «Один день Ивана Денисовича» Солженицын упорно именуется рассказом, хотя его до сих пор стараются переквалифицировать в более престижную *повесть*. Но принадлежность к жанру романа ли, повести ли определяется не количеством страниц, а другими качествами. И, как мне кажется, писатели поколения тридцатилетних не обладают (за редким исключением) романским сознанием. Они — рассказчики. Не думаю, что об этом стоит сожалеть, хотя здесь кроется большая опасность.

Новиков, Гришковец, Павлов, Кочергин, Гуцко откровенно пишут на автобиографическом материале. Это ясно видно, даже если не знать ни единого факта их жизни: правдоподобный вымысел деталей украшает документальную фабулу почти любого их произведения. Да и сами эти произведения легко складываются в циклы: у Дмитрия Новикова — общая география большинства рассказов, сквозной герой по фамилии Жолобков, однотипные второстепенные персонажи; у Ильи Кочергина из рассказа в рассказ, из рассказов в повесть перекочевывает одна и та же тема — столичный житель, бегущий из столицы на Алтай, в Карелию, но обреченный на возвращение. То же можно сказать о произведениях Павлова, Гришковца, Гуцко, Карасева, Михаила Титова.

Это можно посчитать приемом, тяготением к модной ныне сериальности, но вряд ли это так. Скорее всего, стремление писать честно не позволяет этим прозаикам далеко отходить от пережитого ими самими, отдаться воле воображения, вымыслу. Может быть, это мешает им раскрыться по-новому, более широко, стать по-настоящему художниками, а может быть, бережет от гибели в беспокойном океане воображения, потери доверия к своим вещам, которое многого стоит. [...]

Они показывают человека, как правило, в очень коротком временном отрезке, и это не обязательно переломный, критический момент жизни и очень редко — ситуация (главная пища рассказа). Скорее нам показывают состояние, которое бывало у героя уже не раз и не два и наверняка еще не-

однократно повторится. Даже если он считает, что это перелом и кризис его жизни. И столь сложное, путаное состояние можно объяснить возрастом героя — он уже не юноша, для которого все очень остро, все в первый раз и в то же время у которого все впереди, но и не умудренный жизнью муж, который знает, что сходить с ума по существу-то не от чего: все пройдет, устанется. Развитие героев «новой литературы» происходит не внутри одного произведения, а из произведения в произведение.

2. Ловец состояний

Рассказы Дмитрия Новикова в этом смысле наиболее показательны. Тем более что ему удалось в течение трех лет выпустить две книги, и потому легко проследить, как меняются его стиль, темы, мироощущение, что происходит с развитием героя.

Сборник «Муха в янтаре» (2003) вызывает ощущение цельной вещи не сквозным героем, не идеей, не общей географией, а попыткой описать очень сложное, наверное, почти и не выразимое состояние. Это не какое-то ровно мрачное или светлое состояние его героя — нет, скорее это то состояние, когда человек, привычно уже проживающий свою единственную, первую и последнюю жизнь, понемногу мучаясь, понемногу радуясь, совершая глупости, кое-что теряя и обретая, многого вокруг не замечая, вдруг неожиданно, порой против воли, оказывается, нет — попадает — в то же состояние, в каком находится мудрое, вечное мироздание. Природа.

Эти-то мгновения и именно такого, выдернутого из колеи повседневности, человека Новиков и старается уловить, запечатлеть. В коротких и, на первый взгляд, камерных рассказах ему удается найти точное настроение. За обыденностью, сиюминутностью возникает вечность. И сюжет как таковой как стержень литературного произведения отступает на второй план, становится не столь уж важным.

Особенно сильно это проявилось в первых же опубликованных рассказах. В предисловии к сборнику «Муха в янтаре» издатель Александр Житинский очень точно охарактеризовал прозу Новикова: «...это проекция частного, бытового на вселенский, космический порядок, на исторический фон самого грандиозного масштаба». (Кстати сказать, очень близок к новиковским, на мой взгляд, в этом плане лучший рассказ Захара Прилепина «Ничего не будет», пересказывать содержание которого невозможно — нужно прочесть и почувствовать нечто не выразимое словами.)

Во многих рассказах у Новикова показан человек, на первый взгляд, благополучный, обывающий в жизни, но неудовлетворенный своим упорядоченным существованием. Глубинно, всерьез неудовлетворенный. И порой он достигает той точки, когда необходимо взбунтоваться. Правда, серьезного бунта не получается (за исключением, может быть, рассказа «На Суме-реке»): сдерживают «*тиски социальных ритуалов, повседневной рутины*». Лишь иногда происходят вспышки, яростные, но короткие отвязки.

Примером такой отвязки, заранее обреченной на провал попытки вырваться из будней служит рассказ «Рубиновый вторник». Показан один из первых погожих дней очередной весны. Мелкий предприниматель Жолобков идет в свою контору, тщательно сопротивляясь тоске по празднику. Ему встречается старичок и предлагает вареных раков. Обрадованный поводом отметить весну, Жолобков заказывает ведро раков к пяти часам вечера (все как положено — к концу рабочего дня). Но вместо работы он с партнером по бизнесу занимается тем, что обзванивает знакомых и хвалится, что вечером они будут есть раков и пить пиво. И еще до обеда, груженные бутылками, знакомые стекаются в контору. Не дожидаясь раков, начинают застолье. Вскоре о раках вообще забывают — идут гулять, как водится, мечтают о девушках. И девушки появляются, и даже болтают с ними, немного отпивают портвейна. Но тут же исчезают. А порядком уже нагружившаяся компания купила «зеленый пластмассовый пулемет с трещоткой», сняла красный флаг со столба, реквизировала у какого-то цыгана телегу и стала гонять по городу, распевая «Интернационал»... Протрезвев, мужчины благополучно разошлись по домам.

В этом красном флаге, тачанке, в пении «Интернационала» не чувствуется ностальгии именно по советскому времени: ностальгия здесь скорее по детству с «Неуловимыми мстителями», по игре в войнушку. Попытка вернуться, обмануть Время.

То же столкновение заматеревшей взрослости и почти забытого, непонятого уже детства мы видим и в одном из самых пронзительных рассказов Новикова «Там, где зимуют тритоны». Герой его уже ничего нового не ждет от жизни: удачи в бизнесе не радуют, они случайны и больше похожи на поражения, семейная жизнь давно стала бременем, а сидение в кафе только усугубляет тоску. Тоска сосет его и на празднике проводов осени у дочки в детском саду.

После конкурсов, песенок, танцев воспитательница решила провести викторину для родителей. И задала вопрос: «Где зимуют тритоны?» Родители напряженно молчали, никто не хотел ошибиться при детях; герой пытается вспомнить: «*А действительно, где они зимуют? Нет, не помню, не знаю*». Наконец дети решили помочь: «На суше». Родители вздыхают с облегчением...

По дороге домой герой пытается рассказать дочке сказку. У него плохо получается — ничего сказочного, сказка скорее напоминает жалобу. И вдруг перед ними взрывается сброшенный сверху пакет с водой. Герой привычно пугается и злится, недоумевает, кто его сбросил, — до ближайших многоэтажек метров сто, — а дочка восторженно объявляет: «Это был самый сильный в мире “хлюп”».

«На месте, где только что было страшно, теперь умиротворенно висело облако мельчайшей взвеси. Освещенное заходящим солнцем, оно слегка покачивалось и клубилось, как пар от дыхания большого доброго животного». И герой Новикова на несколько секунд ощущает себя в сказке, даже видит в небе

нечто необыкновенное: *«В темнеющем, густо-прозрачном воздухе на большой высоте жужжал странный предмет, похожий то ли на летающий бочонок, то ли на иностранный спутник-шпион. Сделав большой круг, он удовлетворенно завис на мгновение над нами, весело закудахтал, а затем лег на курс Вазастана. Я точно знал, что Вазастана».*

3. Одичать или вернуться

Герой Новикова человек сугубо городской. На природу выбирается редко, выезжает на своем автомобиле, чтоб отдохнуть, набраться сил, насладиться рыбалкой. Через несколько часов или дней он обязательно вернется. Совсем иной горожанин в рассказах Ильи Кочергина. Название его сборника «Помощник китайца» (2003) очень точно: оно сразу рождает мысль о человеке неприкаянном, не знающем, как ему жить, что делать.

Но первый рассказ — «Алтынай» — настраивает читателя на иной лад. Кочергин описывает поездку двух молодых, но уже суровых, опытных лесников — Юрки и Илюхи — по своему участку тайги на Алтае. Ребята довольны своей судьбой, они на «ты» с дикой и опасной природой, они вроде бы счастливы. Но с ними увязалась девушка-алтайка — Алтынай. Она откровенно навязывается в невесты к Илюхе, показывает, какая она смелая, домовитая, нетребовательная, и действительно — чего бы не жениться? — девушка каких поискать. Но Илюха делает вид, что не замечает, не понимает поведение Алтынай. А на самом деле — он не решается окончательно связать свою судьбу с этой таежной жизнью, обзаведясь семьей. Оказывается, он не нашел обетованную землю, живя здесь, не сжег мосты в другой, городской, столичный мир.

В следующем рассказе — «Волки» — Алтай становится пусть пока золотой, но клеткой. Днем еще ничего — дела, люди, живописные горы, — а ночью: *«Одуряющие сны, в которых ласковые женщины приходят к тебе. Они чувствуют все твои мысли, а ты даже не знаешь их имен. Они уходят в тот момент, когда по ту сторону костра появляется из спальника Колькина лохматая голова и будит тебя хриплым голосом».* Герой чувствует, как дичает, превращается в зверя: по ночам он выходит из избушки и подвывает волкам; проснувшись от жажды, бежит пить из озера, забыв, что возле печки есть ковшик с водой. И в итоге не выдерживает — собирает нехитрые таежные гостинцы и едет в Город к малознакомой (но все же знакомой) девушке Олесе. Добираться сложно — со многими пересадками, ожиданием попутков, автобусов, поездов. Но, добравшись, встретившись и поговорив с Олесей, почувствовав городскую жизнь, герой убегает обратно. И снова по ночам выходит подвывать волкам.

Все рассказы Кочергина о поездках, путешествиях. Герой всегда в движении. Он едет с Алтая в Москву и обратно, он мечется по Москве в поисках работы; в повести «Помощник китайца» он то и дело возвращается в прошлое, пытается представить будущее. В итоге же остается ощущение ту-

пиковости, безысходности: как бы герой ни стремился разукрасить жизнь, куда бы ни пытался спрятаться, себя ему не изменить, не переделать. Но, тем не менее, метания, побеги и возвращения все же делают его живым человеком.

Постепенно природа из целителя, защитника у Кочергина превращается в нечто иное, напоминающее театральную декорацию. Остается очарованность, красота описаний, но красота — во многом искусственная, очарованность — все более натужная. Герой из крепкого, хотя и сложного человека с ружьем, человека, который когда-то похвалялся себе: *«Теперь черта я удавлюсь, скорее другого кого-нибудь грохну»*, — в новых, вышедших после сборника «Помощник китайца» рассказах «Красная палатка в снегах Килиманджаро» и «Сон-остров» превращается в туриста. Поездки на природу — теперь не попытки порвать с невыносимым, но родным городским миром, а некий сеанс релаксации. Далекий алтайский кордон заменяется удобной, близкой к столице Карелией.

В рассказе «Красная палатка в снегах Килиманджаро» Сергей едет в байдарочный поход с женой и целым отрядом приятелей, с некоторыми из которых вместе когда-то счастливо жил на Алтае. Но теперь все не так: люди стали другими, отношения между ними неискренние, они играют в таежников, их бородки, поношенные штормовки, палатки, суровое выражение лиц — нелепы. Не выдержав этой игры в детей природы, Сергей с женой покидают компанию — решают, что вдвоем путешествовать будет лучше. Хотя вирусом игры заражены и они: их отношения — тоже игра, тоже роли... И вдвоем путешествовать не получается; они собираются возвращаться домой, в город. Вещей с собой слишком много, поэтому решено бросить большую старую палатку, которая вдобавок протекает. Расстроенный неудачным походом Сергей курит на берегу и вдруг вспоминает о покойном отце, от которого осталась эта палатка: *«...как мы с ним ругались — уже в последних походах, а потом он стал ездить один, и я один»*.

«Один» — вообще ключевое слово в прозе тридцатилетних. Герой их произведений — один. Остальные находятся в стороне, они необходимы, но все-таки на дистанции от героя. Особенно от героя-повествователя.

В рассказе «Сон-остров» в Карелию едут двое приятелей — Андрюха и Илюха. Они предвкушают тихие, спокойные дни в охотничьей избушке (за аренду которой заплачены уже немалые деньги), они рады, что будут вместе, будут помогать друг другу, друг друга кормить: один любит охоту, другой рыбалку. Но в первые же дни становится ясно, что им не ужиться. На природе тоска, от которой они сбежали из города, становится еще острее. Андрюха чуть не стреляется из ружья Илюхи; Илюха целыми днями бродит по лесу, сидит на развалинах заброшенной деревни и с трудом скрывает радость, когда Андрюха сообщает, что ему нужно ехать домой. Оставшись один, Илюха чуть не замерз, крепко зацепившись рукой за подледную снасть, пытаясь вытащить налива... По всему видно, что природа не хочет больше принимать героя Кочергина за своего: теперь он здесь нежеланный гость. [...]

И, наверное, итогом темы горожанина, пытающегося спрятаться на природе, стал рассказ «Золотое Кольцо». Здесь герою уже некогда замечать красоты, наслаждаться одиночеством, — он зарабатывает деньги. Старинные русские города он не изучает, а — делает. Герой торопится сделать к сроку путеводитель по Золотому Кольцу. *«Он успел за полдня сделать Муром и отправился во Владимир. Надо было скоро уже сдавать материал, а еще оставались пять городов»*. [...]

Когда-то герой повести «Помощник китайца» Серега, живя на Алтае, почти с ужасом вспоминал, как развозил по подмосковным церквям иконы и складни, а потом мчался домой к жене с дочкой. Прошло время, и вот герой вернулся почти к тому же. Закольцованный сюжет, рожденный не воображением писателя, а, кажется, самой жизнью.

4. Быть другим

У Евгения Гришковца богатая биография, бурная жизнь актера, драматурга и режиссера в одном лице. Судя по всему этому, и проза его должна быть какой-то необыкновенной, экзотической, сюжетно, образно разнообразной. Но Гришковца в большей степени интересует самый обыкновенный житель мегаполиса — один из обитателей бесчисленных многоэтажек. Ему хочется увидеть в таком человеке нечто особенное, определить и показать, чем он от остальных отличается, в чем он — другой и в чем остальные — другие... Но ведь если задуматься, как редко мы чувствуем, что вокруг нас действительно *другие* люди. С другими мыслями, другими жизнями, другим прошлым и будущим. [...]

Такой писатель, как Гришковец, по моему убеждению, должен был появиться, должна была появиться его «Рубашка», у многих вызвавшая решительное неприятие, должны были быть написаны его простенькие, примитивные даже, рассказы. Гришковец увидел типичнейшего человека нашего времени, уловил его язык, его интересы и проблемы, показал его тяжелую, проносящуюся в бешеном ритме, но по сути пустую и бессобытийную жизнь. И его тоску по чему-то настоящему — по любви, по подвигу, по дружбе. [...]

Мы привыкли ожидать от книги интриги, увлекательного (то есть — необыкновенного) сюжета, олицетворений, гипербола, метафор. Но сюжет «Рубашки» совершенно не литературен, жизнен; язык — не литературный язык. Мир прозы Гришковца без особых интриг (мелких предостаточно), без увлекательности, в нем нет места гиперболам, метафорам, а тем более олицетворениям. Это реальный мир.

Первый же прочитанный рассказ Гришковца «Спокойствие» меня удивил. Он вроде бы совсем ни о чем. Вызывающе ни о чем. Главный герой, Дима, проводит летний отпуск в квартире. Отправил жену с детьми к морю, хотел заняться делами (какие-то у него коммерческие дела), но вместо этого лег на диван и стал смотреть телевизор, есть «вредные» бутерброды с колбасой. Даже приятелям звонить перестал. Сделал паузу в жизни.

Да, в рассказе ничего не происходит, нет сюжета, композиции, но именно этим он и ценен. Нас приучили видеть героя в действии. Здесь же он — за-мер. И, оказывается, ему, жителю большого города, очень трудно пребывать в таком состоянии. Хорошо, полезно, но трудно, даже стыдно: вокруг ведь кипит жизнь, отпуск ничем особенным не озаряется, дни похожи один на другой. И потому Дима врет позвонившему вдруг приятелю: на вопрос, чем занимался во время отпуска, он отвечает: *«Да-а-а-а. Дел было много. Обычная ерунда. А своих отправил к морю»*. И вскоре в аэропорту, где герой ожидает жену с детьми, он повторяет то же самое и тут же *«Диме вдруг стало как-то неудобно за то, что он соврал малознакомому человеку. Зачем он сказал, что ему было плохо летом. Ему было летом неплохо. И зачем он так оклеветал свое летнее спокойствие. Да, может быть, у него такого хорошего лета и не будет уже никогда»*.

Жена с детьми благополучно возвращаются, и Дима везет их домой. Пауза в жизни кончилась. Благотворная пауза спокойствия, и он провожает ее почти без сожаления. Нужно дальше работать, крутиться, зарабатывать деньги, встречаться с людьми. Впереди то, о чем пишут тысячи других писателей...

Другой рассказ Гришковца своим названием не мог не вызвать подозрения и даже отторжения — «Погребение ангела». Сколько этих ангелов становилось героями литературы! И чем слабее писатель, тем чаще он впикивает в свой текст ангелов. Но стоило прочесть первые же строки, и предубеждение пропало: нет, о чем-то стоящем вещь.

«Матч был не решающий и даже не очень важный, но как-то все собрались его посмотреть, и Андрей тоже пошел. А что? Была суббота, погода стояла плохая, холодные дожди зарядили с середины сентября, и на дачи уже никто особенно не рвался. А тут неподалеку открылось новое спортивное кафе-клуб с коротким названием “Аут”. Все нормально: герой, Андрей, хоть и не особенно любит футбол, неплохо проводит вечер с приятелями, выпивает пива (жена предупреждена, что он выпьет) и не спеша, в хорошем настроении возвращается домой. По пути решает купить «еще парочку бутылок пива, с тем чтобы выпить их с удовольствием дома».

«— А ч-ч-черт, — вырвалось у него. Он вдруг вспомнил, что нужно будет сразу, как только он придет домой, развернуться и идти гулять с собакой. С Графом <...> Татьяна, жена, никогда вечером с ним не ходила, это была ее утренняя обязанность. А Варя, старшая дочь, которой Графа, кстати сказать, и купили... гулять с собакой быстро перестала. Перестала, как только друзья во дворе привыкли и охладели к щенку. <...> Он чертыхнулся, но в следующий момент вспомнил, что идти гулять с собакой не надо, потому что Граф уже четвертый день болел и последние два дня не выходил из дому. Андрей облегченно вздохнул и тут же выругал себя за эту малодушную и невольную радость».

Андрей приходит домой, и тут выясняется, что Граф умер. Жена просит срочно унести его из квартиры: ей пришлось отвести младшую дочку к соседям, чтобы она не видела, — но уже почти ночь... Пьяненький Андрей

заворачивает Графа в покрывало, собирает его поводки, ошейники, миски, берет «военную лопату в чехле» и уходит: «Похороню где-нибудь».

Но хоронить пса негде: повсюду дома, асфальт, машины. Не во дворе ведь школы?.. И Андрей со своим свертком крадется дальше и дальше; в одно мгновение из обычного, неотличимого от других человека лет сорока он стал другим. На него и его ношу обращают внимание, подростки задираются: «*Ты чё, отец, клад закапывать пришел? Так давай его нам сразу*».

Отыскивая место для могилы, Андрей удивляется, что никогда не слышал о собачьих кладбищах, не задумался о том, где хоронят домашних животных; он стыдится своего вида, почти не узнает своего района сейчас, поздним вечером. Оказывается, он не знает толком той местности, где прожил столько лет... Вот спасительный парк. Безлюдье. Андрей начинает рыть яму, но вскоре подходят милиционеры. И он чувствует себя чуть ли не преступником: ведь знает, что копать ямы в парке взрослым людям нельзя. На вопросы милиционеров, зачем он это делает, Андрей сбивчиво и виновато объясняет, что вот умерла собака, надо похоронить. Милиционеры входят в положение и не наказывают, советуют положить собаку в мусорный контейнер. Но герой все-таки совершает свой маленький подвиг — находит стройку и на дне котлована предаёт тело Графа земле. Хотя, если подумать, котлован — могила лишь до утра: утром стройка продолжится...

Рассказы Гришковца просты по форме, по содержанию, узки по теме. И все же, на мой взгляд, это настоящая литература. [...]

5. Писать просто?

Реализм сегодня существует разный — элементарный (тупой), символический, новый, гротескный, метафизический. Это и немудрено после многих десятков лет безмерного главенства в нашей литературе реализма социалистического, ставшего с наступлением свободы (начало 90-х) отличной почвой для авангарда и постмодернизма.

Писатели поколения тридцатилетних, судя по всему, должны были бы стать первым литературным поколением нового времени, не знающим запретительных рамок, творящим в литературе все, что заблагорассудится. Но оказалось, что поколение это в целом одноцветно и цельно. Среди писателей этого поколения очень трудно найти удачно работающих в историческом жанре, в фантастике и фэнтези, почти нет постмодернистов, концептуалистов и т. д. Писатели, а скорее вообще люди этого поколения, заняты в основном именно собой, своими личными переживаниями — переживаниями своей личной жизни. «*В произведениях литераторов нового поколения, — пишет Андрей Рудалев, — мы можем наблюдать особую форму эгоцентричного реализма, который часто превращается в подобие документального повествования. Пришел, увидел, рассказал*». [...]

Произведения Михаила Титова по большей части об одном и том же — о человеке, находящемся в том возрасте, когда нужно сделать выбор, решить

для себя, как и ради чего дальше жить, с кем свою жизнь связать и связывать ли вообще. Внешне его герои (точнее, думаю, как и в случае с Новиковым, Кочергиным, Гришковцом, Рубановой, стоит говорить «герой») существуют вполне благополучно: есть непыльная, неплохо оплачиваемая работа, есть крыша над головой, возможность вечером пропустить в баре коньяку или пивка, куда-нибудь съездить развеяться.

Но внутренне герой Титова беден и словно бы пригвожден к ежедневному распорядку, он погряз в сладковатой рутине, почти задохнулся. Единственное, на что он способен, — рефлексировать, чувствовать неуютность, дискомфортность, пустоту жизни. Этим герой Титова близок к героям его сверстников. Конечно, можно, подобно кочергинскому герою, собрать рюкзаки и рвануть на Алтай, можно, как герой Новикова, устроить сумасшедшую скачку на тачанке или, как герой Гришковца, от всех спрятаться, но в итоге все равно вернешься в отупляюще-нормальную жизнь.

Герой Титова тоже пытается вырваться из рутины, убежать от обыденности: то экстравагантно уезжает к морю, то с шумом увольняется с осточертевшей работы, то отдается разгулу и заболевает СПИДом, то изощренно мстит другу за предательство... [...]

Титов показывает человека без корней, без увлечений, человека, у которого нет по-настоящему близких людей, нет любимых мест, он во всем сомневается, ему некуда спрятаться. И это толкает его на эпатажные поступки, в жизненную реальность которых, правда, не очень-то верится.

Но в последнем сборнике «Бег на месте» (2004), в рассказе «Две ветлы и куст сирени» и в появившихся позже «Spiderman», «Темные аллеи» и «Поиски смыслов» автор смотрит на мир и людей шире, пристальнее, надуманность и игра выдавились потребностью говорить открыто и просто, и это не снизило художественную силу прозы Титова, а наоборот, существенно ее увеличило.

То же относится и к прозаику из Нижнекамска Олегу Лукошину. Он начал с рассказов не то чтобы фантастических, но с большой долей фантастики, с попытками сюжетной игры, среди которых выделяется почти кафкианский рассказ «Помню тебя, Сейфуль-Мулюков». Герой вспоминает о таком журналисте, *«фамилия смешная»*, и предлагает посмеяться приятелям, но они — его ровесники — ничего не помнят. Позже оказывается, что не помнят его и люди старших поколений — и вообще пожимают недоуменно плечами, услышав о недавнем, казалось бы, прошлом. Герой рассказа приходит в смятение: то ли он сходит с ума, то ли все вокруг. Один человек по секрету сообщает, что вспоминать о прошлом нельзя, что за это наказывают... Рассказ трогает, это редкая у нынешних тридцатилетних удача в стремлении писать «не просто», писать «с воображением», да и у Лукошина больше нет рассказов, равноценных этому. И, кажется, сам он теряет интерес к откровенному вымыслу. Жизненный опыт оказывается интереснее и сильнее. Почти автобиографичные, почти документальные, но в то же время и художественно сильные рассказы «Оплот Апартеида»

(альманах «Пролог», 2004) и повесть «Ад и возможность разума» тому подтверждение...

Да, многие писатели идут путем упрощения своих текстов. Грубо говоря, от игры к серьезности. Но не всегда это идет на пользу. [...]

6. Чего ожидать

В главе, посвященной Дмитрию Новикову, я умышленно обошел вниманием его второй, показательный сборник «Вожделие». [...] Новиков сохранил своего героя, продолжает изучать те же проблемы, использует тот же стиль повествования. Правда, если в ранних рассказах мы видим человека, на первый взгляд, органичного в этом мире, но в какой-то момент попадающего в особое состояние, когда, грубо говоря, ему открываются высшие законы существования, когда он вдруг понимает, что живет не так, что запутался и почти растворился в ежедневности, в мелких проблемах, чувствует в себе силы изменить свою жизнь, взбунтоваться, когда он, пусть на мгновение, но обретает счастье, то в позднейших, по теме вроде бы близких, мы наблюдаем не момент, а историю этого попадания. И сила воздействия текста-истории неизбежно снижается по сравнению с текстом-ситуацией; от рассказа Новиков постепенно переходит к более крупным формам. Черты повести проступают в рассказах «Другая река», «Кло», «Гордость и страх», «Переустройство мира», «Происхождение стиля». Это по сути конспекты крупных вещей. [...]

Конечно, такая писательская эволюция — эволюция от рассказа к повести, к очерку, к роману — закономерна и понятна. Но в случае Новикова возникает опасение: не поблекнет ли, не превратится ли в картонного его лирический герой, не ослабнет ли совсем та струна, что делает почти каждый его рассказ настоящим произведением литературы. Признаки этого ослабления, по-моему, уже чувствуются, когда Новиков внутри рассказа начинает отвлекаться на прошлое героя, на окружающих его людей; в произведении более крупном таких отвлечений будет куда больше... Правда, и в том, что делал Новиков ранее, чувствуется близость к исчерпанности: выдумывать рассказы вроде «Рубинового вторника», «На Суме-реке», «Там, где зимуют тритоны» опасно и даже, наверное, губительно для писателя, а жизнь дает материал для них слишком редко и, в процессе продвижения далее по жизни, кажется, все реже и реже...

Та же исчерпанность в теме, которая была главной и заставляющей писать, чувствуется мне у Ильи Кочергина. Он провел через все огни, воды и медные трубы ищущего свое место в жизни человека лет двадцати-тридцати пяти и вывел его на то же место. Он опять в нелюбимой Москве, опять отец семейства и опять без уверенности в завтрашней дне. Рассказ «Золотое кольцо», как мне кажется, точка в этой своеобразной повести. Что дальше, после «Золотого Кольца», после этого замкнувшегося в кольцо, состоящего из десятка рассказов-глав повествования?

Один из последних его рассказов «Сказать до свидания» по фактуре вполне кочергинский — Алтай, лошади, избушки. Но его излюбленный герой — москвич, сбежавший в тайгу, — здесь становится не главным персонажем; в центре повествования его мать, приехавшая к сыну. Это полудикое существование не по ней, ее многое раздражает, она многого не понимает, горюет, что сын губит здесь свою жизнь. Но зачем приехала, ведь сын каждый год проводит отпуск в Москве? Оказывается, у нее рак и ей нужно успеть попрощаться... Образ немолодой, попавшей в непривычную обстановку, раздираемой противоречивыми мыслями женщины у Кочергина получился. Значит, он может писать не только от лица своего сверстника, может передать другой возраст, другое мировоззрение, черты другого пола... Нет, образы других людей удавались Кочергину и раньше (как и Дмитрию Новикову — вспомнить хотя бы старуху-поморку в рассказе «Куйпога»), но всех их мы видели и воспринимали через его героя. В рассказе «Сказать до свидания» произошло иначе. И, может быть, это шаг к новому в его писательской судьбе?

Трудно поверить, что первые прозаические вещи Евгения Гришковца (роман «Рубашка» и рассказ «Спокойствие») были опубликованы меньше трех лет назад. За это время он успел обогатить современную литературу и своим языком, и типическим героем. Продолжит ли Гришковец писать прозу или предпочтет другие области культуры, где он тоже имеет успех? А если продолжит, то о чем будут его новые вещи? Не хотелось бы, чтобы он пустился в изобретение вариаций на тему «Рубашки», «Похорон ангела», «Спокойствия», то есть стал бы тиражировать случаи из жизни обитателя мегаполиса.

Мне кажется, писатели поколения тридцатилетних в массе своей крепко (может, и намертво) привязаны к герою, по возрасту, мировоззрению, миро-созерцанию очень похожему на них самих. Им трудно всерьез погрузиться в «чужую жизнь», далеко отступить от автобиографической основы. А долго использовать лишь свой жизненный опыт, описывать или представлять свой жизненный путь, как показывает история литературы, невозможно.

Не будет ссылаться на давние примеры, возьмем хотя бы писательскую судьбу Эдуарда Лимонова. Начав как пронзительный лирический писатель («Это я — Эдичка», «Дневник неудачника»), зафиксировав свои приключения в Америке и Франции, вспомнив о своем детстве, отрочестве и юности, Лимонов в итоге превратился в публициста и эссеиста; его редкие возвращения к прозе (к примеру, «316, пункт “В”») оказались неудачны. Можно вспомнить и одну из любимейших моих писательниц Маргариту Шарапову, которая, исчерпав явно автобиографический материал или потеряв к нему интерес, сбилась на городские байки и натужные криминальные романы, а в последнее время и вовсе замолчала... И таких писателей очень много: они начинают с крика о том, что узнали в этой жизни, потом пытаются петь, но у них не получается (из них не получается тех, кого называют «профессиональный писатель») и они уходят со сцены.

Иным путем, кажется, двигается Денис Гуцко. Начав с повести «Апсны абукет», где он попытался сделать личным, своим жизненный опыт своего отца, затем, написав о своем жизненном опыте историю Мити Вакулы («Там, при реках Вавилона» и «Без пути-следа»), Гуцко стал неспешно развивать писательский диапазон, выпуская пусть пока и не блестящие (но все лучше и лучше) рассказы. [...] Гуцко ищет новых героев, необычные, но (важно!) жизненные ситуации.

Будущее есть и в творческой судьбе Захара Прилепина. Публикация романа о чеченской войне «Патологии» имела широкий резонанс. Казалось бы, автор должен был продолжать развивать тему, но неожиданно он стал писать не о Чечне, не о войне, а вполне мирные рассказы и недавно выпустил книгу («роман», как определил его то ли сам автор, то ли издатели) «Санькя», главный герой которой — молодой человек, член «экстремистской партии». [...]

Лейтмотив «Саньки» — тот же бунт, что и в произведениях Новикова, Кочергина, Титова, но бунт не индивидуалистический, а групповой, поколенческий. Такой бунт всегда сильнее и ярче. Действительнее. Но Прилепин — самый, пожалуй, молодой писатель из тридцатилетних, он ближе к двадцатилетним (Шаргунов, Зоберн, Бабченко, Свириденков), которые ищут возможности растворить себя в обществе, в частности, и как писатели: писать сразу о многих, а не только «о себе» и «своем» видении других. В целом же тридцатилетние продолжают разрабатывать пусть важные, но узкие темы; их произведения — словно бы кусочки мозаики, которые пока еще не собраны в единое целое. И можно только гадать, что получится в итоге. Будет ли это портрет с насыщенным, избыточным деталями фоном или же все-таки нечто более масштабное? И что важнее?

2006, № 4 (130)

III. ПОРТРЕТЫ



Василий Аксенов

ЕВГЕНИЙ ЕРМОЛИН

Мечтатель на службе и в отставке

Ушел Аксенов. Ушла легенда. Человек-миф. Человек-праздник. А кому-то — предок и пращур. Сказал же Евгений Попов, что *«все мы вышли из джинсовой куртки Аксенова»*. Легендарный пафос улавливается и в сказанном актером-нонконформистом Алексеем Девотченко: *«Умер великий писатель Василий Аксенов. Никогда не забуду его голос, ведущий цикл передач «Смена столиц» на «Голосе Америки» в начале 80-х... Вообще, когда уходит такая Личность, во всем цивилизованном мире объявляют национальный траур. Но только не у нас. Бог им судья. В душе каждого русского интеллигента этот траур и скорбь будут все равно...»*

Аксенов родился 20 августа 1932 года в Казани. Он был третьим, младшим ребенком в семье и единственным общим ребенком родителей. Отец, Павел Васильевич, был председателем казанского горсовета. Мать, Евгения Семеновна Гинзбург, работала преподавателем марксизма-ленинизма в педагогическом институте, затем — заведующей отделом культуры газеты «Красная Татария». В 1937-м оба родителя были арестованы и осуждены. Старших детей забрали родственники, а Вася был принудительно отправлен в детский дом для детей заключенных. В 1938 году дяде Аксенова удалось разыскать мальчика в детдоме в Костроме. Вася жил в доме у родственницы по отцу до 1948 года, пока его мать, вышедшая в 1947 году из лагеря, не добилась разрешения на приезд сына к ней на Колыму.

«Иди-ка в медицинский: в лагере врачи лучше выживают», — напутствовали его родители. В 1956 году Аксенов окончил 1-й Ленинградский медицинский институт им. И. П. Павлова. В 1956—1960 годах работал врачом на Крайнем Севере, в Карелии, в ленинградском морском торговом порту, в туберкулезной больнице в Москве.

Первые рассказы Аксенова «Факелы и дороги» и «Полторы врачебных единицы» были напечатаны в 1958 году в журнале «Юность». В 1960 году там же выходит повесть о врачах «Коллеги». В связи с «Коллегами» впервые появилось выражение «шестидесятники», которое стало обозначением поколения и эпохи. Первым это выражение употребил С. Рассадин. После романа «Звездный билет», который вышел в той же «Юности» в 1961 году, Аксенов

стал признанным лидером «молодежной прозы» шестидесятых. Он активно печатался: вышли повести «Апельсины из Марокко» (1963), «Пора, мой друг, пора» (1964), «Заговоренная бочкотара» (1968), рассказы «Местный хулиган Абрамшвили» (1963), «Товарищ красивый Фуражкин» (1963), «Жаль, что вас не было с нами» (1965), «Рандеву» (1968) и др. К произведениям этого периода относятся *повесть с отступлениями и соло для кларнета* «Стальная Птица» (рукопись, 1965), юмористическая *повесть с преувеличениями и воспоминаниями* «Золотая наша Железка» (рукопись, 1973), поставленная в 1965 году на сцене театра-студии «Современник» фантастико-сатирическая пьеса «Всегда в продаже». В 1972 году в «Новом мире» была опубликована повесть «Поиски жанра». Последними книгами писателя, напечатанными в СССР, были фантастический роман-пародия на шпионский боевик «Джин Грин — неприкасаемый» (1972), написанный в соавторстве с О. Горчаковым и Г. Поженяном под общим псевдонимом Гривадий Горпожакс, а также приключенческая диалогия для детей «Мой дедушка — памятник» (1970) и «Сундучок, в котором что-то стучит» (1972). В 1975 году был написан роман «Ожог», а в 1979 году — «Остров Крым». Оба были запрещены цензурой.

В 1979 году Аксенов стал душой бесцензурного альманаха «Метрополь». Выход «Метрополя» стал поводом для резких нападок со стороны властей, усмотревших в нем попытку вывести литературу из-под их контроля. В декабре 1979 года Аксенов заявил о выходе из Союза писателей СССР. В июле 1980-го он выехал в США, где узнал о лишении его и его жены Майи Кармен советского гражданства.

Аксенов поселился в Джорджтауне возле Вашингтона. С 1981 года он профессор русской литературы в Институте Кеннана (1981–1982), университете Дж. Вашингтона (1982–1983), Гаучерском университете (1983–1988), Университете имени Джорджа Мейсона (1988–2009). Преподавал русскую литературу, в течение долгих лет вел семинар «Современный роман — упругость жанра», а затем курс «Два столетия русского романа». В эмиграции Аксенов стал билингвистическим автором: роман «Желток яйца» (1989) был написан по-английски, а затем переведен автором на русский. В двух произведениях Аксенова об Америке — «Круглые сутки нон-стоп» (1976) и «В поисках грустного беби» (1987) — выражено двойное видение Америки: после двухмесячной поездки и после переезда на постоянное жительство. В США вышли написанные в России «Золотая наша Железка» (1980), «Ожог» (1980), «Остров Крым» (1981), сборник рассказов «Право на остров» (1981). Также Аксеновым были написаны и изданы романы «Бумажный пейзаж» (1982), «Скажи изюм» (1985). В 1980–1991 годах Аксенов сотрудничал с «Голосом Америки» и с «Радио Свобода». Его радиоочерки опубликованы в сборнике «Десятилетие клеветы» (2004).

Впервые после перерыва Аксенов посетил СССР в 1989 году по приглашению американского посла Р. Мэтлока. Выступая в 1989 году в его резиденции Спасо-Хаус в Москве, Аксенов так объяснил влияние эмиграции на творческую судьбу писателя: «Ты сам являешься носителем того, что необхо-

димо для литературы: пограничной ситуации». С конца восьмидесятых книги Аксенова снова издаются, в 1990 году ему возвращено советское гражданство и начиная с девяностых он часто и подолгу бывает в России. В 1993 году, во время разгона Верховного Совета, писатель солидаризировался с литераторами, подписавшими письмо в поддержку Б. Ельцина: *«Этим сволочей надо было стрелять. Если бы я был в Москве, то тоже подписал бы это письмо в “Известиях”»*.

В 1992 году Аксенов завершил работу над трехтомным романом «Московская сага». В 1995-м вышел сборник рассказов «Негатив положительного героя», в 1996 — роман «Новый сладостный стиль», в 2000 — роман «Кесарево свечение».

В 2000 году Аксенов поддержал военную кампанию России в Чечне, по итогам конгресса ПЕН-клуба полемизируя с Г. Грассом: *«Это, может быть, первая справедливая война России за истекшие 40 лет»*. В 2003 году он открыто поддержал М. Ходорковского после его ареста.

В последнее время писатель жил в Биаррице и в Москве. В 2004 году он опубликовал роман «Вольтерьянцы и вольтерьянки», за который был удостоен русской Букеровской премии. В 2005 году — книга воспоминаний «Зеница ока», в 2006-м — роман «Москва Ква-Ква», в 2007-м — роман «Редкие земли». Начат роман «Таинственная страсть».

15 января 2008 года в Москве Аксенов внезапно почувствовал себя плохо, был госпитализирован. 6 июля 2009 года после продолжительной болезни он скончался в Москве, в НИИ им. Склифосовского. Писатель похоронен на Ваганьковском кладбище.

Есть писатели, которые представляют себя почти исключительно своими текстами. Их затекстовая жизнь или неизвестна, или неинтересна. Аксенов не таков. Его жизнь и его тексты срослись в неразделимое целое. У него интересные тексты. У него интересная жизнь. И неизвестно, что было интереснее и важнее для современников. (Характерно, что, провожая Аксенова, не раз вспоминали как родину именно его куртку, которая вообще-то есть прежде всего признак жизненного стиля, а не художественный образ из аксеновской прозы.) О нем много сказано — хорошего и плохого. Эта статья — попытка неокончательного резюме, в котором главное из уже сказанного хотелось бы учесть, а что-то оспорить.

Аксенов приходит в литературу как апостол свободы. Как живое знамение освобождения, раскрепощения советского человека, выходящего из рабства, из потемок сталинского каземата-барака, из вонючих недр казармы, на вольный простор бытия. Он представляет огромную генерацию шестидесятников, которые так или иначе подымали знамя свободы. Аксенов делает это в своей прозе и в своей жизни.

Герой его ранней прозы — свободный человек. Он живет легко и просто. Он честен и красив. Он молод, и это важно, потому что у него мало рабского опыта или нет вовсе. Он романтический оптимист и даже счастлив именно

потому, что живет без приказа и без подсказки, сам. Он не приемлет насилия и диктата жесткой нормы. Он подтрунивает над теми, кто живет по старинке.

Аксенов дарит героям свободный, непринужденный образ жизни. Это жизнь экспромтом. Без ходулей. Джаз как манера жить.

И слово самого писателя дышит свободой. Свежее, упругое, яркое слово. Перечитывать его прозу часто и сегодня наслаждение. В его мире легко дышится.

Спросим себя теперь: что такое эта свобода? Свобода для чего? И ответим: прежде всего — для праздничной импровизации. Свобода влюбляться, ссориться, мириться. Не знать корысти. Свобода путешествовать. Летать в горы, к морю. Наматывать на колесо километры дорог, сидеть в кафешках и ресторанах, пижонить и стилижничать, танцевать, музицировать, болтать обо всем на свете, пить и петь, носить не то, что носит и пьет чиновник или колхозник, говорить без обиняков и писать правду, спонтанно делать добрые дела и сумасбродствовать, отдаваясь божественным похождениям... Свобода жить не вполне всерьез или вполне не всерьез.

Мечту о такой свободе и выразил Аксенов в своей ранней прозе. Ею он щедро наделяет героев, ее он упорно внедряет в жизнь, гнет эту жизнь по-своему, под свое, новое качество. Муза молодого Аксенова — не трезвая, суровая реалистка, а розовая, нежная мечтательница. Но мечта, казалось, становилась явью. Этим своим простым и милым, невероятно обаятельным, особенно с непривычки, жизненным стилем Аксенов эстетически впечатлил и заразил едва ли не целое поколение читающих молодых людей начала 60-х годов.

Он и сам так жил, как его герои и как его читатели. Сокращение и даже упразднение дистанции между автором, героем и читателем — это честная литературная политика; так тогда думалось. (Теперь-то это скорее лыко в строку: *«Ребята были и впрямь славные: лабали джаз, бухали мартини, клеили телок, зачитывались Аксеновым и корешились с ним же»*, — саркастически замечает не то умудренный, не то развращенный опытом В. Топоров.)

Впоследствии, в девяностых, отдаленный преемник стиля Аксенова молодой Вяч. Курицын с присущим ему инфантильным цинизмом писал: *«Что такое Аксенов? Коллекция лейблов. “Арми Ю-Эс-Эй”, виски “Вайт Лошадь”, сигареты “Голуаз” [...]*

Почему такая мура получилась с шестидесятниками? Потому что перепутали свободу носить “Вранглер” со свободой говорить типа правду и верить в социализм с человеческим лицом. Они, свободы, в общем, сочетаемы, и даже одна без другой никуда, но в риторическом пространстве первая полностью подменялась второй, и как-то так получилось, что дискурс шестидесятничества до сих пор пытаются выдать за “пир духа”, оставляя в скобках, что биография лидеров поколения легче считывается как крестовый поход за деньгами, властью и ранним маразмом. С цитатой из Окунджавы на красном знамени.

А Аксенов своего интереса не отрицал: шмотки, лейбл, красивая жизнь. Красивые слова (в “Золотой моей Железке” все герои носят отчество Апполо-

нович). Это все не мешает пронзительному чувству: от трогательных рассказов в “На полпути к Луне” до трагического “Ожога” и, очевидно, дальше. Но в этом есть и умный цинизм врача: в рассказике “Товарищ красивый Фуражкин”, написанном при такой густой соввласти, что ложка стояла, частнособственническому хищническому инстинкту спет настоящий гимн.

Так что, Аксенову ура! Хотя бы за то, что он, просочившись через медные трубы, не стал маразматиком».

Выходит, что Аксенов обнажил тайные пружины активности своего поколения, рассуждавшего об идеалах, а мечтавшего обогатиться и жить красиво? М-м-да. По себе, ребята, судим!

Однако этот дым не совсем без огня. Не знаю, здоровилось ли нашему автору от этики похвал, но что-то тут схвачено. Понять бы — что.

Литературная фронда журнала «Юность» катаевско-полевых времен, публиковавшего Аксенова, противопоставила тяжелой, заскорузлой советской серости блеск и легкость нового жизненного стиля. Это, как уже сказано, тинейджеровский, щенячий стиль-экспромт, стиль-игра, стиль-праздник.

И этим она резко отличается от другой, гораздо более серьезной шестидесятичной фронды, штабом которой был «Новый мир» Твардовского. Здесь размышляли о прошлом и настоящем, извлекали уроки, ковали идеи, давали наставления... Вопреки одаренному шалунишке Курицыну и его беспмятным единомышленникам (которых и сейчас пруд пруди), новомирская оппозиция — не просто фальшивая риторика об идеалах и ценностях. Это настоящие труд мысли и поиск смысла, обремененные и спровоцированные углубляющимся разочарованием в советском идеализме, это поиск духовных альтернатив в сопряжении с религиозными ценностями, мировой и русской культурной традицией, идеалами служения и долга, христианской любви и гуманизма... В общем и целом это по-разному акцентированная авторами «Нового мира» гуманистическая антитеза жестокому и бесчеловечному советскому праксису.

Да, шестидесятичество «Нового мира» и «Юности» — одна культурная волна. Это отечественный инвариант контркультуры, самого мощного общемирового духовного поветрия второй половины XX века; движения, отвергавшего лицемерие и ложь, насилие и жестокость, поднявшего на свои пестрые знамена слова *искренность, естественность, свобода*. Но движение это, развернувшись очень широко и часто победоносно, дробится и на Западе, и у нас на самые разные потоки и направления как в искусстве, так и в жизни. И там, где для одних достаточно необычного прикида, другие ищут нового состояния сознания, новых способов мироустройства, новых идей (которые нередко оказываются вечными). От сексуальной революции до Иисус-революции, от Хейт-Эшбери до Парижа весной 1968-го, может быть, не так уж и далеко. Но есть одна очевидная грань, которая важна для осмысления путей человека контркультуры. Либо ты в итоге абсолютизируешь «естественность» и практикуешь ее — либо выходишь на рубежи духовного роста...

В пределах одной и той же культурной волны, одной генерации в литературе созревали, таким образом, самые разные возможности. И когда я перечитывал сейчас Аксенова шестидесятых, то невольно ставил его рядом не только с ближайшими фигурами из «Юности» (Кузнецов, Гладиллин), не только с наиболее близкими ему Вен. Ерофеевым и Лимоновым, — но и с Домбровским и Шаламовым, Солженицыным и Владимовым, Гроссманом и Искандером, Беловым и Абрамовым... (Это — если ограничиться прозаиками.) И теперь заметно, как невесомо легок мечтательно-прекрасный мир Аксенова в сравнении... ну хоть с владимовскими трагедийными «Большой рудой» и «Тремя минутами молчания».

Но нет никаких оснований, как теперь иногда это делается (совсем недавно — С. Беляковым), жестко противопоставлять Аксенова явным оппозиционерам-диссидентам и наделять его прозу и его мирозерцание признаками советскости. Элементы нормативности, которые теперь находят то в эстетике Аксенова, то, к примеру, у Солженицына, вовсе не однозначно свидетельствуют об их зависимости именно от соцреализма с его доминантой — густым и внятным идеологическим ароматом. Это скорее связывает нашего автора с гораздо более общей и давней традицией нормативной эстетики.

Может быть, отчасти и правильно сказать, что повесть «Коллеги» написана по канонам соцреализма, — там есть четко названные добро и зло, есть положительный герой и победа прогрессивных сил. Но герой Аксенова обладает потенцией свободного выбора, он не социальный агент, не идеологический фантом; его воля к добру — это его внутренний, душевный настрой, выбранная позиция, а не результат идеологической инфильтрации. Она не производна от советского идеологического проекта. Где ж тогда ваш пресловутый и приснопамятный соцреализм? [...]

Может быть, Аксенов и был не против какого-то там грядущего идеально-мечтательного коммунизма, но в реальной советской жизни (в том числе литературной) его отталкивали террор и насилие, контроль и цензура, мобилизация и подчинение, атмосфера страха, доносительства. С этим он не мог смириться, литературный бунтарь-одиночка. И этим он нам дорог.

Нужно понимать, что бунт Аксенова и его героев — это бунт не столько религиозный, политический, этический, сколько эстетический. Аксенова подташнивало от уродства и серости советской культуры. И его реакции на нее — неизменно критические и чем дальше, тем более сатирические. Его оружие против нее — стиль жизни, нарядный, яркий, веселый, лишенный иерархичности и субординации. [...]

Но пока действительность не оправдывала этих надежд, чаемую свободу праздничного жизненного стиля Аксенов находил на Западе (где ж еще?) через посредничество взятых в аспекте непринужденного стиля жизни Хемингуэя и Ремарка, через Сэлинджера и битников... И непосредственно. Очень верно кем-то сказано: «*Все крутые маршруты Аксенова вели именно на Запад*».

И Запад его в целом не обманул (хотя впоследствии принял на весьма скромные роли). Как не обманывает он и нас в дни и недели праздного отпуска жителя, проведенного где-нибудь в Париже или в Риме... Да что я! И *по своей сути* Запад, конечно, был и остается землей свободы, отечеством прав человека. (Хотя тогда точнее говорить о христианско-гуманистической цивилизации в целом, к которой, безусловно, принадлежит, пусть с ордынскими оговорками, историческая Россия.)

Позднее скажут, что Аксенов сознавал себя апологетом культурной конвергенции. Как это просто выражено у С. Белякова: *«Главная идея тогдашнего Аксенова — можно быть советским человеком и слушать джаз, стричься “по-канадски”, носить брюки-дудочки по тогдашней “западной” моде и даже рубашку “с умопомрачительным загадочным знаком над левым нагрудным карманом SW-007”»*. [...]

Можно галстук носить очень яркий и быть в шахте героем труда... Но не будем упрощать. Заметим сразу: советское взято у молодого Аксенова вовсе не как реальность, а как благая идея и как светлая мечта о честной и чистой жизни, где все друг друга любят и балуют, нежат и греют, в то время как Запад Аксенов брал по той касательной, которая избегала серьезных религиозных, философских, социальных, политических проблем и вопросов.

* * *

Бездумна молодость, но возможна ли зрелость без дум? Это чувствовал и сам Аксенов; ему не откажешь в тонкости интуиции. Отсюда метаморфозы темы, героя и стиля, которые плавно уводили писателя от его поклонников и свидетельствуют о присутствии на горизонте его сознания трудных вопросов, о тупиках в поиске себя и своего слова. [...]

Менялось время. Жизнь и литература сначала ждали, а потом и требовали других слов и жестов. И дождались. Хотя многое случилось противоречиво и отчасти не впопад.

В литературе это вело вот к чему. Жизнь как момент праздника, мечта как родная дочка меняющейся реальности трансформировались в глобальную утопию жизни-карнавала. Иными словами, в разрывающую все связи с реальностью утопию тотального свойства о мире спонтанно-анархического характера, где все противоречия и проблемы чудесным образом получают полное гармоническое разрешение и торжествует Хороший человек на обвленной земле.

Карнавальность у Аксенова стала несколько болезненным воспалением его юношеской мечтательности, усугубив мир мечты, гиперболизовав его и, с другой стороны, постепенно превратив его во вполне параллельную реальность, абсолютно чуждую здешней действительности. Имеющейся же действительности нередко доставались теперь лишь сатирические и саркастические краски.

Этот утопический образ светлой, гармонической, свободно-анархической и в то же время солидарно-бесконфликтной социальности наиболее

последовательно воплощен в *повести с преувеличениями и сновидениями* «Затоваренная бочкотара». Там чисто художественными средствами создан, если хотите, абсолютно непрактичный, чудесный, никак иначе не воплощаемый аксеновский вариант социализма с человеческим лицом, о котором во время спорили на московских кухнях, резонируя на *пражскую весну*.

На грузовике с бочкотарой герои отправляются в путь, имея в виду сугубо практические задачи и цели. Но маршрут их странствия оказывается причудливо-непредсказуемым и неожиданно уводит их в русские дали, а заодно и возвращает каждого из них к чему-то важному, насущно-человеческому, что дремало в рутине будней, а теперь проснулось. Странствие, вырывая персонажей из прозы обычного быта, приобщает их к подлинной человечности. Точнее, достает из них, из их душ, это вещество человечности, энергию братства. Даже доносчику Моченкину не отказано в праве стать братом («*Все мои заявления и доносы прошу вернуть взад*»).

Романтизированный фантазм противостоит скучному и строгому миру, в котором нет места свободе. Бочкотара, в сотах которой обитают, как некие новые Диогены, и путешествуют по миру в кузове грузовика персонажи, оказывается синонимом и заменой коммунизма. Ну или Царства Божия. Альтернатива *нашему паровозу, бронепоезду* и прочим идеологическим аллегориям железнодорожного характера.

«*Экспресс ушел, и свист его замер в небытии, в несуществующем пространстве, а мы остались на жарком и вонючем перроне*». Поезд канул в небытие, увозя странного персонажа, которого каждый из героев повести воспринимает как своего главного антагониста. А героям этим остается милая сердцу бочкотара, которая бережет, а не тиранит, нежит, а не бьет. Вот даже когда машина перевернулась, герои в бочкотаре остались живехонькими-здоровехонькими.

Нездешность — говорит о сказочном мире «Бочкотары» В. Новодворская. Ну да, как-то так.

«*И еще: бочкотара — почти живое существо. Она одушевлена жизнями тех, кого приютила на время дороги. Она дышит, страдает, болеет, расцветает и увядает. Она томится без любви*» (Л. Кройчик).

Писатель непринужденно теряет грань между реальностью и снами, вырывая в наличный факт сон о том, как «*в далеких морях на луговом острове ждет Бочкотару в росной траве Хороший Человек, веселый и спокойный*». Впрочем, до конца он этот процесс не доводит. Да и как его довести до конца? В мире аксеновской «Бочкотары» едва ли не в последний раз окончательно и бесповоротно умирает зло и уродство. В героях проснулась человечность — но каковы последствия этого не в условной реальности повести, а в реальной советской действительности 1968 года? Возможно, Аксенов очень хотел верить, что рассказанное им имеет степень вероятности и может заразить мир, как удалось заразительно предъявить реальности начала шестидесятых описанный выше стиль жизни. Но едва ли писатель слишком долго заблуждался на сей счет. Здесь и теперь никому оказалась не нужна эта

ваша бочкотара, ее отказываются принять: *«Затоварилась, говорят, зацвела желтым цветком, затарилась, говорят, затюрилась! Забраковали бюрократы проклятые! — высоким, рыдающим голосом кричал Володя...»*

Вещь эта оказалась неубедительна по итогу и с какого-то места уже скучновата, как любая утопия. В литературе XX века искренние утопии почти невероятны. Но едва ли правы те, кто определяют повесть как антиутопию. Она чужда критицизму и дышит последней надеждой.

Гораздо более горькая синхронная рифма к «Бочкотаре» — «Москва — Петушки» Ерофеева. У Ерофеева в итоге становится страшно. У Аксенова же финал оваян нежной лаской.

Если в «Бочкотаре» еще могли быть какие-то неопределенные надежды на таинственное родство вымысла и жизни, на взаимообмен энергий, то далее с этим будет туго. (Разве что финал «Поисков жанра» представит еще некую райскую Долину, в которую попадает главный герой со товарищи, — но происходит это вроде как уже после их гибели.) Однако Аксенов и дальше будет практиковать обращение к откровенно фантастическому вымыслу — уже по разным надобностям, но в основном как замену обманувшей мечте, а в принципиальном «Острове Крыме» опять-таки ради репрезентации утопического проекта.

И карнавальность останется с Аксеновым до конца. Куда ж без нее отставному мечтателю? По наблюдению П. Басинского, *«все “фирменные” вещи Аксенова, начиная с “Затоваренной бочкотары” (1968) и заканчивая его последним романом “Редкие земли” — все это и в самом деле какой-то непрерыванный карнавал. Смена лиц, масок, положений, самых неожиданных сюжетных поворотов. Не составляет исключения и его историческая эпопея “Московская сага”, если судить не по телесериалу, а по реальному роману, оглушительно карнавальному. Даже лагерные сцены воспринимаются в нем как смена героями масок и костюмов: просто генерал из мундира переодевается в ватник, а затем — наоборот. Самый реальный из исторических персонажей, Иосиф Сталин, в конце романа по-кафкиански превращается... в жука. Аксенов обожает играть своими героями: любимые или нелюбимые — все они немного “петрушки” в его ловких артистических руках».*

От наличной реальности писатель в своих виртуозно-разболтанных вещах с конца шестидесятых часто и охотно уходит в некие игровые параллельные миры, существующие лишь за счет его воображения, скрещивает эти миры с реальностью. Зачем? Для чего? Уже и не всегда поймешь. К чему, например, герой романа «Ожог» распадается на пять инкарнаций? ...Наверное, чтоб нескучно было жить. Ну — или для полноты характеристики московского общества.

Однако в принципе «Ожог» — весьма ответственное сочинение Аксенова. О нем хорошо писал Ж. Нива. Позволю себе большую цитату.

«Аксенов предстает здесь изощренно сложным творцом, почти маньеристом: композиция этого произведения — намеренно пародийная, раздробленная, слегка сумасшедшая. Саксофонное соло, как брызги лиризма, расплывается по

ткани романа. Все плавает в какой-то пьяной неразберихе. Перед нами “Москва глазами пьяницы”; она без ума от джаза, она заигрывает с иностранцами, за ней наблюдают люди из “органов”. В описании этой “Москвы шестидесятых” есть привкус горьковатой поэзии, толика меланхолии. [...]

Ночная Москва, Москва гуляк и гонений служит рамой повествования для этого огромного и полубезумного хэппенинга. Но издалека возвращаются воспоминания о морских воротах Колымского края — городе, отделенном от Москвы пятью тысячами километров. Там пятнадцатилетний подросток встречается с матерью, бывшей заключенной, а ныне ссыльной. Этот подросток — Аксенов, его мать — Евгения Гинзбург, автор забываемой книги “Крутой маршрут”. Самые горькие и волнующие страницы “Ожога” посвящены этой встрече... встроеной в усложненную структуру романа, где все двойится, троится, где образ автора умножен в яти двойниках.

Убийственная ирония стирает следы волнения. В России, по словам рассказчика, нет “утонченной, пряной и целительной” литературы, которой обладает Запад; там она подается “как серебряное блюдо, где на ложе из коричневых водорослей лежат устрицы, присыпанные мелким колотым льдом”.

“Россия со своими шестимесячными зимами, со своим царизмом, марксизмом и сталинизмом — совсем иная. Подавайте нам трудные вопросы, как можно более мазохистские, и мы их поскребем усталым, обессиленным, не очень чистым, но честным пальцем. Вот что нам нужно, и в этом нет нашей вины”.

Насмешка, с которой Аксенов говорит о старом, вечном примате этического в русской литературе, выдает его с головой: ему бы хотелось, чтобы русская литература обладала утонченностью французской и пряностью американской. Сам он пришел к синкопированному стилю, к запутанной, причудливой композиции, к некоему синтезу искусств, где движущей силой является джаз. Но от “трудных мазохистских вопросов” так просто не уйдешь. Бродя по Магадану, альтер эго автора натывается на “яму” — люк парового отопления, где в ожидании парохода на Большую землю живут вышедшие из лагеря ээки. Он “нагнулся и увидел под землей целую колонию людей, прилепившихся вертикально и горизонтально вдоль горячих труб, словно подводный коралл” [...]

“Три сестры” Чехова, греческая мифология, стихи Манделытама, скульптуры Эрнста Неизвестного, беседы в духе древних римлян, “папер” (тюремный священный из мазаданской “тепловой ямы”) — все тает, все подхвачено сильнейшим вихрем барочного стиля, перехлестывающего через край. Реальность, схваченная целиком и перетасованная, как колода карт, робкой походкой пробирается по мощному фону длиннейшей музыкальной фразы. Но Аксенову никогда не бывать ни Андайком, ни Чарльзом Буковски: его ожог — очень по-русски — обнажен, ничем не прикрыт».

Я бы добавил, что в романе есть немало свидетельств острого духовного кризиса поколения (и самого автора). Шестидесятые вырождаются в семидесятые: в конформизм, в дешевый цинизм, в нервные срывы, в ничем не оправданный быт, в пьянки как форму социального протеста и в случайный секс как возможность почувствовать себя свободным и революцион-

ным при очевидном дефиците того, что можно без затей назвать любовью. Сейшн, капуста, обеспечивающий предельную раскрепощенность, становится самодостаточной формой проживания жизни. Юный бунтарь, талантливый хулиган подрастает, но не обзаводится обязательствами, важной темой жизни — проказник, бабник, талантливый мерзавец.

В изображении московской богемы шестидесятых — семидесятых Аксенов, впрочем, явно проиграл в глубине В. Кормеру с его «Наследством». Подробно живописуемый им мир небогат и до обидного лишен значительности. Материал изображенной таким образом жизни располагает вроде бы к сатире, но Аксенов не хочет быть сатириком свифтовского склада, у которого душа перегорела в ртуть. И он сглаживает сатиру карнавальная неразберихой и суетой, лишает ее остроты. Здесь и далее карнавальная фейерверк становится лекарством от разлития желчи.

Иногда в романе впервые начинает звучать тема поражения (а отчасти и капитуляции), хотя и без сознания своей вины. Ее развитие в «Острове Крыме» примет иной масштаб и будет сопрягаться с героем, который номинально гораздо больше удален от автора. Сказать по правде, этот герой и его окружение мне наиболее интересны в череде персонажей Аксенова 1960-х — 2000-х годов.

Напомню. Крым остался белым (а значит, свободным), в семидесятых он экономически процветает и демократически пустился в разгул, отдался тотальному карнавалу без дна и берегов. Это воплощенная средствами прозы социальная утопия. Таково фантазийное допущение автора. Ну а редактор симферопольской газеты «Русский курьер» Андрей Лучников (молодой плейбой, спортсмен, джазмен и вообще инкарнация постоянного героя Аксенова, типичный для зрелого Аксенова всесторонне одаренный эксцентрик) вдруг вдохновляется большой и серьезной идеей Общей Судьбы, замышляя объединить Крым с СССР и тем самым влить в заизвестковавшиеся советские артерии свежую кровь. «*России нужна новая сперма*». Как же без нее. [...].

В результате слияние СССР и Крыма удается, но последствия его непредсказуемы и, по Аксенову, скорей всего печальны для свободных граждан Крыма. Происходит военный захват острова. Серая советская кошка сожрала веселую демократическую мышку. Конвергенция, надежды на которую возникали и умирали у Аксенова в шестидесятых, не состоялась. Не только в романе. К концу семидесятых надежд на изменения в жизни уже не было — и крах прекраснородушного лучниковского идиотизма входил в замысел изначально. В Лучникове Аксенов простился со многими очарованиями былого.

Притом среди главных героев писателя Лучников — едва ли не единственный человек миссии, который не просто болтает, но и реализует свой проект, а потом платит по всем счетам. Фигура почти трагическая. То, что он при этом человек немудрый и безответственный, это уже детали, создающие у меня фон постоянного раздражения, переходящего в отвращение по отно-

шению к персонажу. Человек смешной, жалкий в своем фанатизме, в своей самоуверенности, в своей безоглядной, неумолимой устремленности на огонь костра. Самовлюбленный позер, ставший заложником абстрактной идеи. Но — человек, ничего не скажешь. (Хотя мог ли такой противоречиво завязанный, умно-безумный исторический персонаж существовать в принципе? Есть ли исторические прецеденты? Сергей Эфрон? Юрий Ключников?.. Не знаю. Вот, к примеру, недоброжелательный критик Р. Вахитов в статье с примечательным названием «Василий Аксенов как зеркало либеральной контрреволюции» нашел во взглядах Лучникова вагон противоречий исторически возможному или вероятному.) [...]

Бесы овладевают Лучниковым и потому еще, что он человек чуть ли не по-хлестаковски легкомысленный, по-простаковски невежественный. Не читал ни Бердяева, ни Федотова, ни даже «Вех»; ничего не слышал про судьбу, к примеру, Ключникова, Устрялова или Святополк-Мирского — даром что по заявке главный крымский интеллектуал. Его зацепил лишь комплекс вины интеллигенции перед простым народом; этот давний комплекс он и реанимирует в своем проекте. Выясняется, что, с точки зрения автора, зря: народу не помогли и сами пропали.

Отчасти прав упомянутый Р. Вахитов, который находит в романе, в его замысле подмену предмета, замечая: *«...на самом деле остров Крым — это никакое не белогвардейское логово, а элитарная столичная диссидентская западническая тусовка, к которой принадлежал в годы написания этой повести и сам Аксенов. Нашипованность острова Крым агентами американской и советской разведки, постоянный страх островитян перед ударом северного “коммунистического гиганта” — все это только добавляет сходства с диссидентской либеральной тусовкой [...] и все эти постоянные полубезумные карнавалы пьянки со стихами и битьем морд, русскими разговорами и беспорядочным сексом, весь этот стиль жизни неофициального застойного интеллигента — это тоже атмосфера “Острова О’Кей”».*

«Ожог» и «Остров Крым» свидетельствовали, кроме всего прочего, о том, что социальные надежды Аксенова окончательно увяли, вера его в народ и в человека ослабла до неразличимости, оптимизм сменился скепсисом, — и вообще, жизнь переставала радовать. С. Кузнецов не без оснований фиксирует: *«“Остров Крым” выглядит образцовой иллюстрацией к теории “слоеного пирога” — альтернативная фантастика маскирует рассказ о собственном поколении, а под детективно-политическим сюжетом скрыта история одиночества и поражения».*

Аксенов решил искать личный выход из общего советского тупика. Резко и открыто поссорился с властью, хотя и почти исключительно на литературной площадке: подвигов правозащиты за Аксеновым вроде бы не числится. И тем не менее. По В. Новодворской: *«Мы учились ненависти к советской власти, этой суке, этой акуле, по “Острову”. <...> За “Ожог” и “Остров Крым” давали срок: 7 лет лагерей и 5 лет ссылки. Эти книги шли в приговор. Нет, на обысках изымали и другие. Но в приговор шло не все, только*

особо “злостное”: Зиновьев, Оруэлл, “Архипелаг”, Джилас, “Посев”. И “Ожог” с “Островом Крымом”».

Сам он лагерю предпочел эмиграцию как способ изменить жизнь и придать ей смысл. Если мечта не реализовалась в России, то есть же в запасе Америка. Есть американская мечта-явь. В пример были взяты, очевидно, Набоков и Бродский: писатели, сменившие не только прописку, но и язык.

Однако Аксеновым эта задача была решена лишь частично. Он и в США остался русским писателем-эмигрантом, пусть самым известным (исключая анахорета Солженицына). Возможно, и самому Аксену слишком трудно было рвать с прошлым: он не человек радикальных решений. В том числе и благодаря этому мы были осчастливлены регулярной возможностью слышать его удивительный голос сквозь искусственные радиопомехи: «Здравствуйте, господа!» Теперь трудно объяснить, как вдохновляло тогда это старинное обращение.

Он продолжает писать по-русски, умело и почти без резонанса. Хотя социальный заказ на сценарий для телесериала обернулся относительной удачей: появилась «Московская сага», трехтомная хроника интеллигентского семейства на фоне советских перипетий, «отечественный вариант форсайтовского романа — трилогия, отчасти имитирующая жанр “мыльной оперы”» (И. Сид). Такие семейные романы о XX веке писали в девяностые и в России (Улицкая, Дмитриев и др.), но, возможно, аксеновский — лучший из них. Аксенов не исторический мыслитель, не философ. У него нет глубокой идеи. Но для семейной саги этого и не нужно. Зато в его романе немало хороших людей, которые пытаются жить честно или быть хотя бы честными перед собой. Так на сей раз видоизменился сквозной герой аксеновской прозы. Он чуть более целомудрен и чуть менее самовлюблен, чем обычно. И это его красит. Ну а Сталин у него — карнавальный злодей, скорее смешной, чем страшный...

Творческая биография казалась плавно движущейся к финалу. Но жизнь дала ей новый разгон. Как справедливо и не раз уже было сказано, роман «Остров Крым» оказался в одном отношении пророческим. Но совсем не в том смысле, какой замыслился автором. Аксеновская фантазия воплотилась в жизнь в России XXI века. Неожиданно для Аксенова не СССР поглотил осколок исторической России, зацепившийся за несуществующий черноморский остров, как это случилось в итоге в романе, а наоборот, аксеновский Крым развернулся в пространство бывшей сверхдержавы.

Писатель сам признавался однажды в самом начале нового века, в интервью: «Если говорить про “остров Крым”, то Москва и есть остров Крым. Никогда Москва не была такой шикарной, как сейчас, такой европейской. Ни до революции, никогда. Был купеческий мир, но таких ресторанов, как сейчас, не было. Ночью выходишь из театра — улицы полны, масса людей сидит в кафе. Повсюду какие-то немыслимые автомобили...»

Иными словами, по иронии истории дело Лучникова не вмерло. Он исторически победил. И сам Аксенов одним из первых приезжает — на по-

бывку — в умирающий СССР. Возможно, с новыми надеждами, суть которых правдоподобно передает Е. Попов: *«Тоска по цивилизованной, богатой, веселой, а не традиционно угрюмой, нищей, забытой, изолированной России, желание вырваться из ада, всепрощение, жажда свободы, покоя, требование вернуть достоинство и стране, и людям ее населяющим — вот угадываемый мною нерв творчества Василия Аксенова»*.

Но возродить мечту в масштабе социума не удалось. А если и удалось, то в прозе Аксенова только на три дня в августе 1991-го. Постсоветская Россия, конечно, временами всплывает в его новой прозе, но, пожалуй, лишь раз ей отданы все его симпатии — на эти три дня, изображенные захлебывающейся от восторга репортажной скороговоркой в написанном в середине девяностых романе «Новый сладостный стиль».

Показательно, что тревожные и драматические тона в описании происходящего в августе 1991 года почти отсутствуют. Писатель и его герой наслаждаются жизнью и свободой, которые вдруг совпали. Герои прозы Аксенова и его читатели соединились на площади перед Белым домом, чтобы дать отпор мутной серости, сатирически представленной образами силовиков-гэкачепистов Крючкова и Язова.

[...] В целом же роман «Новый сладостный стиль» написан на сорванном дыхании и уже не столько для читателя, сколько для себя. Этот роман — попытка нащупать какую-то почву на фоне тотального хаоса и в отсутствие убедительных предпосылок для обретения утраченной веры. Главный герой, великий и всеми в России любимый и обожаемый режиссер, актер, плейбой и певец Саша Корбах — не просто новая версия аксеновского супермена с бешеной творческой и сексуальной потенцией. Он теперь сам — материализация аксеновской мечты и воплощение аксеновской утопии, свободный уже от исторических и географических ограничений и рамок.

Всем известный режиссер московского театра импровизации «Шуты», изгнанник из андроповской России, божемный космополит, бесприютный скиталец, бездомный гений, помытарившийся в Америке, интеллектuala высокого полета, презирующий славу, взыскующий покоя, плейбой и мачо. И наконец — едва ли не религиозный реформатор. Перед нами, по замыслу, художник и деятель мирового масштаба, многими гранями сливающийся и с автором, но, конечно, лучше, чище от случайностей судьбы.

Как уже было сказано, постсоветской кульминацией в московской жизни Корбаха стал август 91-го. Его зрители и слушатели, его актеры встретились ему на баррикадах, и все его узнавали. *«Алекс положил телефон обратно в сумку и вдруг услышал аплодисменты. Вокруг его убежища стояла группа его поклонников, мужчин и женщин — тот тип, что в Америке называют the aging children, “стареющие дети”. Этих “поздних шестидесятников” он мог бы различить в любой толпе. Сейчас они умиленно ему аплодировали... Одна женщина сказала ему с характерным для этой публики смешком: “Знаем, что глупо, но это все-таки так здорово видеть вас сейчас здесь, Саша Корбах!”»*

И сам Ельцин слегка заискивающе предложил ему партию в теннис.

Хотите видеть искусство на службе русской свободе? Вот оно: «В другом углу басовитым соловьем разливается виолончель Ростроповича. Увидев товарища по изгнанию, Слава, как был в каске и бронезилете, бросается с поцелуями: «Сашка, ты тоже здесь! Вот здорово! Люблю твой талант, Сашка, эти его суть! Фильм твой смотрел про Данте, обрелся!»»

Саша мягко поправляет всемирного любимца. Фильм-то, Славочка, еще не начал сниматься. Очень мило обмишулившись, Слава продолжает дружеский напор. Песню твою люблю! Музыку обожаю! Ты первоклассный мелодист, Сашка! Ну-ка, давай, подыграй мне на флейте! Ребята-демократы, у кого тут найдется флейта? Коржаков уже поспешает с флейтою на подносе. А мне вот Филатов “челло” привез из Дома пионеров! Поет, как Страдивари, сучья дочь!..

[...] Завершить концерт, как хотелось, на плавном взлете, однако, не удалось. В городе возник и стал нарастать какофонический грохот. Началось хаотическое движение непокрытых голов и стальных касок. Освещение было притушено до минимума. Шире открылись окна. Возле них присели фигуры с гранатометами. Корбах уловил за полу быстро проходящего офицера. Что происходит, майор? Тот улыбнулся. То, чего ждали, товарищи музыканты. Лучше бы вам спуститься в подвал.

Вот выдающееся зрелище: маэстро Ростропович меняет виолончель на “калашника”! Корбах обнял старого друга за плечи: Славочка, я должен идти в свою сотню. Доиграем завтра.

Выставленный подбородок музыканта подрагивал от решимости. Обязательно доиграем, Сашка!»

Ах, не лучше ли было б вот именно тут и остановиться. Стать последней жертвой ненавистного режима, в том духе, как говорит сам Корбах [одному из своих поклонников]: «Для меня, Сергей, гибель в бою с чекистами стала бы вершиной существования. Ну, ты же альпинист, ты же понимаешь, что такое вершина. Вот ты встал там в восторге и в этот момент получаешь пулю, желательно все-таки, чтобы слева между ребер, чтобы иметь несколько секунд для осознания вершины, которых — секунд, эти их суть, — у тебя не будет, если бьют в голову. Так или иначе, если вершина и пуля неразделимы, никогда не сойду в сторону. Я ведь давно уже перестал верить, что эта вершина, ну, грубо говоря, свобода, существует. Я ведь давно уже и Россию мою считал слепой лошадьё в забытой шахте».

Ну а затем мечта резко развоплотилась. Выясняется, что Россия как объект корбаховской мечты больше не существует. Аксенов передает Корбаху свою разочарованность.

* * *

Уехав, он вернулся, но уже каким-то дачником, отчасти свадебным генералом, не вполне всерьез, разве что на пробу. Возвращался, уезжал и снова возвращался. Обижался на злых критиков. Жил на два дома. Он, кажется, не узнал родины, не нащупал ее. (Нечто подобное случилось с Солженицыным.) И его можно понять. А можно ли было вернуться? И куда? Веще-

ство родины, стоит признать, к тому времени износилось и истрепалось до неуловимости. Что-то странное возникло на месте СССР. Демократическая революция конца 1980-х — начала 1990-х годов упилась внезапной свободой и напоследях захлебнулась в собственной блевотине. Какая-то небывалая, неонэпманская, полубандитская, потребительская, коммерческая, плюралистическая, не столько демо-, сколько охлократическая Россия стала вопиющим фактом. И мы уже сами ее не узнаем, а жили тут почти безвылазно, и не готовы ее любить.

Кстати, облик этой империи газа отчасти предсказан Аксеновым, пусть невольно. В том же «Острове Крыме» он убедительно, средствами беспощадной подчас сатиры изобразил быт и нравы советского истеблишмента бездарной эпохи застоя. Вырождение идеализма, формализация советской идеологии, превращение власти в мафию, неудержимый крен к потреблению и бессознательная влюбленность в потребительский западный рай, вопиющий дефицит человеческой яркости и полноты — обо всем этом угаде и деморализации Аксенов как-то полуневольно, но умело и ярко сказал в прозе одним из первых. Если не первым. И такого рода состояние общества не обещало хороших перспектив. Гнилые социальные гены передались девяностым и нулевым. [...] Признаки социального разложения и культурной деградации постепенно начали доминировать в метрополии так явно, что в коловращении новорусской жизни совершенно невозможно оказалось угадать милой аксеновскому сердцу карнавальности. Он и не пытался ее угадывать. Аксеновский остров Крым со всеми его махровыми красками найдут в Москве нового столетия другие (Волос, Проханов) и отнесутся к нему без жалости.

Корбах забыт этой страной («*Стойкий феномен забывчивости выработался в постсоветской России*»). И эта новая беспмятно-циничная Россия чужда ему, он становится изгнанником без родины.

Неспроста, однако, Корбах награжден за свои мытарства в СССР и Америке обретением и любимой женщины, и богатых родственников, и глубоких исторических корней на земле Израиля (после разочарования в безумной России и простоватой Америке). По Г. Слобину, «*сцены из жизни семейства Корбахов словно взяты из мыльной оперы “Династия”, которая приобрела известность на телеэкранах мира. Эта новая нить повествования способствует переключению романа в жанр аксеновской сказки-мечты. Как принято у Аксенова, это — дидактическая сказка с моралью-идеалом, подобно известной повести 1968 года “Затоваренная бочкотара”*». Вынесенное в название романа выражение «новый сладостный стиль» становится маркером личной состоятельности и завершенности, творческой свободы, лишенной внешних препятствий, свободной любви, находящей единственный предмет.

Впрочем, принципиальность и гиперболическая удачливость Корбаха относятся, как сказано, к миру воплощенной художественными средствами утопии. А литературная деятельность Аксенова в новом веке все-таки довольно прочно связала его с московскими издателями и критиками, рос-

сийскими читателями и телезрителями. Он пытался участвовать в диалоге с обществом и даже с властью. Писал — и имел резонанс. Несколько лет назад некий А. Поливанов, задавшись вопросом, а правомерно ли называть Аксенова «живым классиком», обратился к интернету. И вот что выяснилось: если судить по количеству сайтов, которые выдает Rambler на запрос об Аксенове, этот писатель больше воспринимается интернетом как «классик», нежели как «современник». Зато, судя по ассортименту интернет-магазинов, где представлены тридцать две разные книги Аксенова, он, безусловно, никакой не «классик», а самый настоящий «современник».

Один из лучших откликов на букероносный роман «Вольтерьянцы и вольтерьянки» принадлежит Валерию Бондаренко. В нем, пожалуй, очень точно схвачены приоритеты Аксенова в последние годы. Посему еще одна большая цитата.

«Русский XVIII век представляет огромное искушение именно как некое бучило, в котором рождались основные обиходно-языковые и литературно-стилевые тенденции русской культуры. В этом вопиюще грандиозном и ярком (“яром”) лингвохаосе только черпать и черпать, — особенно такому стилистуджазмену, как Вас. Аксенов. Не хочешь, а запоешь, закочевряжишься (псевдо)барочной иронической языковой при избыточности, перевитой, как ленточкой, щеголеватой армстронговой хрипотцой...

[...] Здесь вовсю пульсирует также и сюжет то ли а ля Дюма, то ли а ля Пикуль, то ли а ля Шаров-Буйда (то есть, с запасом в интеллектуальные игрища с параллельной “историей”). Читатель более-менее искушенный вряд ли прям уж так заскучает. Или уж точно заскучает не от недостатка событий, аллюзий, намеков (Сумароков — Солженицын) или модной “гендерной” “тэмочки”, когда половые роли героев тасуются с истинно вольтерьянской лукавой вольностью.

Думаю, Аксенову удалось сделать полноценный романский драйв, когда НА СВЕЖИЙ ВЗГЛЯД читатель будет с интересом внимать и спорам, и судьбам персонажей. Но только на “свежачок”: потому что каждый раз после очередных десяти страниц сего литературного свинга читатель примется ерзать попою на кресле-стуле-табурете-тахте-качалке в ожидании чего-то чуть более значительного и чуть менее игрового. Черт его знает, может, это наша лютая кость, но только так скучно-трудно принимать Екатерину однозначно лучом света в темном царстве, когда о ней столь нелицеприятно и аргументированно высказался Пушкин, — да и не он один такой же умный... [...] Историческая безответственность, прикрытая мишурой «просветительских» идей и патриотических лозунгов, — вот что заставило Пушкина обозвать ее “Тартюфом в юбке”!

А у Аксенова она даже и без юбки, — в смысле, по большей части в штанах...

Знаменательно, что автор обходит весьма непростую тему “элита — народ”, всецело оставаясь в рамках “идеалов” и жизненного обихода просвещенной элиты. Народ же воспринимается исключительно как скопище разбойников, связанных с силами ада и разрушения. И здесь как-то сразу вспоминается

наблюдение Цветаевой: Пушкин ОТЛИЧНО ЗНАЛ о зверствах “разбойника” Пугачева и отобразил их как историк в “Истории Пугачевского бунта”. Но как поэт — дал иную версию образа Пугачева в “Капитанской дочке”, вероятно, видя определенную горькую историческую правду за ним, таким вот косматым...

Над страницами Аксенова почему-то я не раз вспомнил сладкие акварели Андрияки и крашенные пошлости Шилова, и этот лужковский-московский полусталинский полуампир на скорую руку... Вкусы нашей, как они сами себя называют теперь, “элиты”. И уровень понимания исторических процессов ею, нашей “элитой”, — того ж пошиба...

[...] “Вольтерьянцы и вольтерьянки” — вот такое пирожное, даже торт с соевыми добавками».

Наверное, прав Вал. Бондаренко. Прав и С. Беляков, уличающий Аксенова в том, что его романы — это раздутые фельетоны.

Но, друзья мои, кто еще из поколения Аксенова впечатлял нас в новом веке вот таким фонтанирующим, неистовым воображением, такой непридуманной свободой творческих полетов? Да никто. Аксенов, сдастся, легко купил свободу, оторвался от почти любых детерминант и отдался своей фантазии, уже вовсе без далеких затей карнавализирующей все, на что она направлена. Его воображение уже не связано ни с мечтой, ни с утопией; оно радуется само по себе. Прозаик создал свой восемнадцатый век, а потом и свою версию позднесталинской эпохи в романе «Москва Ква-Ква», само название которого наводит на подозрение в осознанном хулиганстве, в осмысленном пренебрежении условностями. Все там балаганно, все выдает желание забавляться, эмансипированное от социальных или иных каких-то обременений, преданное не столько Танатосу, сколько Эросу. Как замечала по этому поводу Ю. Рахаева, «седина в голову, бес в ребро»...

Ну да, шутовская погрешка с забавными примочками. А почему бы и нет, если серьезность иссякла?.. И плевать нам на злое ворчанье В. Топорова, записавшего Аксенова в гламурные авторы («...перед нами не просто наглая, циничная, бездарная и невежественная халтура. Перед нами разжижение мозгов, болезнь Альцгеймера, перед нами старческий маразм, кое-как замаскированный под политический гротеск»).

Точен другой критик, В. Левашов: «Так о чем же роман?»

А вы еще не поняли?

Ни о чем.

Но издатель прав: “Класс литературной игры Василия Аксенова как никогда высок”.

Да, истинно так. Писатель по-молодому игрив и молод, заразительно молод. Порадуемся за него».

У старости есть право быть собой, особенно если оно куплено большим опытом, трудной (некоторым кажется, однако, что страшно легкой) жизнью, очарованиями и сменившимися их разочарованиями. Только не нужно изучать сталинское время по этой аксеновской шутке.

Последним законченным романом Аксенова стали «Редкие земли». Кто бы что ни говорил, а это — поступок и своего рода политическое завещание мастера. Карнавал остается карнавалом, и это безобразие не всем читателям по силам вынести, но есть в книге и острая, как клинок, мысль. По Аксенову, есть люди, которые создают себя и дарят себя миру: хотите — берите, не хотите — как хотите. Корбах, Гена Стратов (прототипом коего является Михаил Ходорковский). И такие люди достойны восхищения. А есть серая плесень, которая гнобит творцов. И она заслуживает презрения.

А вы считаете иначе?

2009, № 3 (141)

1. ЕЛЕНА СТЕПАНЯН

Мифотворец Бродский

[...] «Человек Мира» — с прописных букв — это один из обязательных титулов Бродского, сопровождающих его в победоносном шествии по страницам отечественной прессы. В сознании читателей все, что связано с Бродским, приобрело особую сюжетную закомпонированность. События его жизни (опять-таки в сознании читателей) крепко прилажены друг к другу, как бы зарифмованы между собой: изгнан из СССР — нашел приют в США, у нас осужден за тунеядство — там получил Нобелевскую премию.

Бродский — человек-миф нашей современной литературы. Человек-миф настолько же, насколько им были в свое время, быть может, Байрон или Блок. Я не сравниваю масштабы; я говорю о том типе популярности, когда биография, личность и творчество писателя крепко спаиваются между собой в сознании читателей, когда его литературное поведение приобретает в их глазах безусловную значительность и чуть шокирующую притягательность.

Широта культурных ассоциаций (не столь уж привычная для нашего нынешнего читателя) и юношеское упорство в печатном употреблении зазорных слов; «гражданство Вселенной», экзотическая для нас абсолютная свобода перемещения по миру — и нежелание возвращаться на оскорбившую его родину. И так далее, и тому подобное. Такой вот впечатляющей воображение противоречивостью вообще отмечено многое из того, что Бродский пишет, делает и говорит. [...]

Широко известны слова Ахматовой — после ареста юного поэта: *«Какую биографию делают нашему рыжему!»* А Я. Гордин много позже писал: *«Теперь... у него есть все шансы превратиться в сознании людей, его не знающих, в бронзовую статую, памятник самому себе <...> Бродский ничем не заслужил столь нелегкой участи — прижизненного бронзовения. Поэт он — трагический, но человек — веселый».*

«Наш рыжий», «веселый человек» — характеристики, как бы «утепляющие» бронзовеющую личность. И все же мифологизация поэта идет неуловимо — в чем-то помимо его воли, в чем-то благодаря его сознательным усилиям.

В читательском сознании прочнейшим образом утвердилось представление о том, что Бродский — из классицистов классицист. Совсем юношей он написал о себе:

Я заражен нормальным классицизмом,

и это к нему накрепко пристало по той хотя бы причине, что в его стихах естественно и органично существовал и, как известно, существует массив античных образов (вещь редкая и достаточно впечатляющая для читателя шестидесятых). Кроме того, Бродский среди своих поэтических учителей и образцов числит Державина и Кантемира: это тоже было тогда, в шестидесятых-семидесятых, отчасти литературной экзотикой. А помимо этого торжественно-грузный разворот его речи, его необыкновенная, постепенно сформировавшаяся интонация, как бы полная какой-то своей избыточной внутренней тяжестью (недаром Инна Лиснянская сказала: *«Бродский — поэт с новой музыкой»*), — все это прочно сцепилось в нашем сознании с классицизмом, с XVIII веком, с Державиным, с благородно-громоздкими зданиями Кваренги, быть может.

Между тем Бродский классицизмом был всего лишь «заражен» — и только. Тут он сказал правду. Романтический тип сознания Бродскому несравненно ближе. Собственно, кое-кто это уже отмечал; внимательный А. Кушнер сказал, например: *«Бродский — наследник байроновского сознания»*. В другом месте он высказался более подробно: *«Бродский — поэт безутешной мысли, поэт едва ли не романтического отчаяния. Нет, его разочарование, его скорбь еще горестней, еще неотразимей, потому что в отличие от романтического поэта ему нечего противопоставить холоду мира: “небеса пусты”, на них надежды нет, а “холод и мрак” в своей душе едва ли не сильнее окружающей стужи»*.

Мне затруднительно сейчас найти несомненные следы байроновского присутствия в поэзии Бродского. Совпадение, близость существуют тут не на текстовом, может быть, уровне, а на уровне самоощущения личности, ее поведения, ее человеческого типа. Кто это сказал из двоих — Байрон или Бродский: *«В конце концов, скука — наиболее распространенная черта существования»*? Конечно, Бродский, но мы узнаём его только по второй половине фразы: *«...и можно только удивляться, почему она столь мало попала в прозу XIX века, столь склонной к реализму»*.

Приметы специфического — и явственного — романтизма Бродского наглядным образом представлены в знаменитом стихотворении 80-х годов, чье сходство с лермонтовским «За все, за все тебя благодарю я...» уже отмечалось:

Я входил вместо дикого зверя в клетку,
выжигал свой срок и кликуху гвоздем в бараке... <...>
С высоты ледника я озираю полмира,
трижды тонул, дважды бывал распорот.
Бросил страну, что меня вскармила.
Из забывших меня можно составить город... <...>

Что сказать мне о жизни? Что оказалась длинной.
Только с горем я чувствую солидарность.
Но пока мне рот не забили глиной,
из него раздаваться будет лишь благодарность.

Монотонно-страстное перечисление тягот бытия тут, как и у Лермонтова, вдруг сменяется тем, чего читатель никак не ожидает. У Лермонтова — моментальной и ослепительной вспышкой иронии; у Бродского — «благодарностью за горе», исключаящей, понятно, действительную благодарность Тому, Кто эти тяготы посылает. Хочется в данном случае обратить внимание на одну частность, одну строку. Вот какую:

С высоты ледника я озираю полмира.

До чего узнаваемо это стояние героя на рубеже миров, на гребне горного ледника (причем мир людей, естественно, простирается у ног, далеко внизу!). Это — характерная поза романтического демонизма; и тут, в этой строке, — целый узел художественных ассоциаций, связывающих Бродского с творчеством романтического типа, с лермонтовско-врубелевско-блоковской традицией. [...]

Романтический демонический герой страдает, как правило, от двух обстоятельств. Первое обстоятельство: неспособность любить — или (и) любовь принципиально несчастная, нереализуемая. Второе: при всех порывах вместить и обнять весь мир романтическая личность обречена на самозамкнутость, на то, чтобы оставаться пленницей своего «я».

Все это в самом ярком виде мы находим [уже в ранних стихах]. Если речь может идти о принципиально несчастной любви (во всяком случае, в ее литературном воплощении) — то это, конечно, любовь Бродского. Мысль о катастрофе тенью тянется за любовным переживанием. Проходит несколько лет, и уже Бродский — с его особым человеческим складом, с его невозможностью быть счастливым — вполне готов, вполне созрел, стал таким, каков он будет всегда:

Зачем лгала ты? И зачем мой слух
уже не отличает лжи от правды,
а требует каких-то новых слов,
неведомых тебе — глухих, чужих,
но быть произнесенными могущих,
как прежде, только голосом твоим.

Эта горечь и эта требовательность в любви (по логике романтического любовного поведения) через какое-то время оборачивается особого рода романтической же агрессивностью (аналоги которой найдем у Байрона, Лермонтова, Баратынского).

Четверть века назад ты питала пристрастие к люля и к финикам,
рисовала тушью в блокноте, немножко пела,

развлекалась со мной; но потом сошлась с инженером-химиком и, судя по письмам, чудовищно поглупела. <...>
Не пойми меня дурно. С твоим голосом, телом, именем ничего уже больше не связано...

Тут ничего не поделаешь: романтический герой не может не быть один. Неожиданные доказательства этого этического солипсизма мы находим в критической прозе Бродского. Интересная вещь: самые выразительные пассажи, посвященные, скажем, Ахматовой, или поэтам-сверстникам, или кому-то еще, в наибольшей степени приложимы к самому Бродскому. Это — его автопортреты.

Вот об Ахматовой:

«Ахматова относится к тем поэтам, у кого нет генеалогии... Она явилась во всеоружии и никогда никого не напоминала, и, что, может быть, еще важней, ни один из ее бесчисленных подражателей даже не подошел близко к ее уровню. Они все были более похожи друг на друга, чем на нее».

И дальше — о придаточных конструкциях, «спиральное строение которых в немалой степени держит на себе русскую литературу».

Еще дальше: «она ... преувеличивает трагичность жизни с театральной готовностью, как бы испытывая пределы возможной боли и стойкости».

Тут нет ни слова, которое не было бы о себе самом.

О Евгении Рейне: «Главная тема — конец вещей, конец... дорогого для него — или по крайней мере приемлемого — миропорядка. <...> Рейн — поэт эрозии, распада человеческих отношений, нравственных категорий, исторических связей и зависимостей... В результате у читателя зачастую складывается ощущение, что предметом элгии оказывается сам язык, части речи, как бы освещенные садящимся солнцем прошедшего времени...»

Эти высказывания так поразительно автопортретны, так освещают личность самого Бродского и, в конечном счете, именно на это и направлены, что вспоминаются бодлеровские слова о трагедии романтического сознания:

...Сегодня, как вчера, до гробовой доски

Всё наше же лицо встречает нас в пространстве...

Романтизм — в определенном смысле искусство молодости, художественная эпоха, соответствующая молодому возрасту человека. Как ни парадоксально это в применении к Бродскому, утверждающему, что жизнь «оказалась длинной», склонному перечислять признаки своего старения, есть что-то поразительно юношеское (байроновское и лермонтовское) в той поэзии холодного презрения к миру, которую демонстрирует Бродский. Его эссе «Путешествие в Стамбул» заканчивается так: «И если вы уже не в том возрасте, когда можно вытащить из ножен меч или вскарабкаться на трибуну, чтобы проорать морю голов о своем отвержении к прошедшему, происходящему и имеющему произойти... все-таки остается еще лицо и губы, по которым может еще скользнуть вызванная открывающейся как мысленному, так и ничем невооруженному взору картиной улыбка презрения».

Такое острое отвращение к «происходящему», то есть к конкретному содержанию сегодняшнего дня, часто бывает чертой юношеского отношения к жизни. Зрелому же возрасту (как и классицистическому мышлению) доступнее примирение с действительностью.

Прошедшее, происходящее и имеющее произойти... Проблема времени, как настойчиво указывает сам Бродский, для него центральная. Одно из типичных рассуждений на эту тему выглядит так: «...пространство для меня... менее дорого, чем время. Не потому, однако, что оно меньше, а потому, что оно — вещь, тогда как время есть мысль о вещи. Между вещью и мыслью, скажу я, всегда предпочтительнее последнее».

Итак, Бродский высоко ставит время и подчеркнуто предпочитает его пространству; время — идеальная духовная субстанция (сказал же Бродский в одном месте, что время — это Дух Святой, не больше, не меньше!), а пространство — субстанция налично-материальная.

После высказываний такой авторитетной тяжести, миф Бродского «о времени и о себе» стали распространять и исследователи, и критики.

П. Вайль, А. Генис: *«Все творчество Бродского представляется конфликтом двух философских категорий: пространства и времени. <...> Бродский несет в себе комплекс империи. Территориальное расширение кажется ему бессмысленным расползанием пространства. <...> Пространство у него бесконечно, но это дурная, застылая бесконечность тупика... место пребывания вещей... Время тоже бесконечно, но... бесконечность времени называется вечностью. Время... идеально, и живут в нем не вещи, а идеи».*

Томас Венцлова: *«Время — основная тема... всего творчества Бродского. Во времени, в отличие от пространства, он чувствует себя дома».*

Эти рассуждения — вариации рассуждений самого Бродского. Рискну предположить нечто другое, не вполне согласующееся с самооценкой поэта. [...] Думаю, что время для него — не та сила, что врачует раны, а та, что их наносит. У Бродского есть строки, которые самым откровенным образом демонстрируют специфически депрессивное отношение к времени, ощущение его опасной и враждебной, непостижимо ускользающей сути:

Я не то, что схожу с ума, но устал за лето.

За рубашкой в комод полезешь, и день потерял.

Суть времени, то есть его способность истощаться и истощать существование личности, пугают поэта, вероятно, даже больше, чем любого из нас, ибо Бродскому в высшей степени свойственна мысль о конце жизни как о тотальном конце. (Мысль о Жизни Вечной для Бродского осенена знаком вопроса, исчезает в тени этого огромного знака...)

Да, Бродский — «поэт безутешной мысли». Но я позволю себе усомниться и в том, что он так уж героически и гордо безутешен. Он, отягченный постоянной скорбью (так, во всяком случае, это видится его читателю), находит утешения и отвлечения от сосредоточенной мысли о времени-губителе, — и где же? Да нигде более, как в мысли о пространстве и о вещах,

расположенных в пространстве. Порою Бродский проговаривается о своем скрытом предпочтении пространства (причем разумно, логически организованного) времени. Музу пространственного устроения, то есть Уранию, он ставит впереди Клио, музы истории, с удовольствием подчеркивает:

...Уrania старше Клио.

В другом месте историю, то есть реальное наполнение времени, Бродский называет *«этой коростой суши»*. А что такое время, из которого изъята история? Абстракция, голое ничто, которого не может не бояться индивидуальное сознание, и оно его, конечно же, боится, и пытается задобрить его любыми лестными именами, вплоть до самых высоких. Со свойственной ему противоречивостью Бродский проговаривается: *«...я леплю что-то о Кантемире, Державине и иже, а они слушают, разинув варежки, точно на свете есть нечто еще, кроме отчаяния, неврастения и страха смерти»*.

Нет, нет, предпочтение Бродским времени — вещь очень двойственная и сомнительная, и я никак бы не стала безоговорочно настаивать на ней. Для поэта в высшей степени утешительна мысль о неподвластности вещей времени:

Человек, способный взглянуть на сто
лет вперед, узрит побуревший портик,
который вывеска «бар» не портит,
вереницу барж, ансамбль водосточных флейт,
автобус у галереи Тейт.

Закрепленная в пространстве вещь — и в первую очередь это относится к «городской вещи», детали урбанистического пейзажа — влечет к себе и своей почти полной закрепленностью во времени, а именно — способностью не стареть, только ветшать:

Тем и пленяла сердце — и душу! — окаменелость
Амфитриты, тритонов, вывихнутых неловко
тел, что у них впереди ничего не имелось,
что фронтон и была их последняя остановка.

Отсюда и вполне понятная (и к тому же вполне романтическая) потребность Бродского в перемещениях, в странствиях: перемена места пребывания плюс удостоверение, что венецианские церкви, индейские пирамиды и прочие архитектурные достопримечательности продолжают свое существование. Впечатление не только физического преодоления пространства, но и морального (хотя и иллюзорного, частичного) преодоление времени.

* * *

Свойственный Бродскому страх перед временем сводится к малой вере в вечную жизнь. Ю. Кублановский пишет о Бродском как о религиозном поэте, но это скорее — общая деистическая готовность признать, что Бог

существует и что ты от него бесконечно далек. Косвенное признание в этом содержится в следующих словах: «... я скорее... человек, которому присуща склонность судить себя наиболее серьезным образом, кто не перекладывает суд на чужие плечи, не доверяет ничьему иному суду, в том числе суду высшего существа». В этом «я сам», которое поэт говорит все-таки в конечном счете признаваемому им Богу, — предельная удаленность от Бога, создаваемая, как правило, именно самим человеком. Хроническая скорбь — естественное следствие такой операции самоотсечения, другого результата у нее не бывает. Горечь и катастрофизм Бродского — это катастрофическая горечь так или иначе ощущаемой удаленности от Творца, заброшенности и одиночества; характерно, что это мироощущение Бродского окрашено какой-то выжидательной, мрачной терпеливостью. [...]

Разумеется, на то оно и религиозное чувство — каким бы неконкретным, невероисповедным оно ни было — чтобы время от времени смягчать самую резкую, самую тошную горечь бытия. Недаром и Бродский — со всей своей гамлетовской скорбью — писал на протяжении уже нескольких десятилетий ту группу стихотворений, которые можно тематически объединить под названием Рождественского цикла.

Стихи, входящие в этот цикл, как раз подсвечены редким у Бродского светом подспудной радости. Именно она, мешаясь с природной сумрачностью Бродского, создает необыкновенный светло-темный, рембрандтовский колорит, углубляет изображаемое, придает ему мерцание таинственной радости.

Стихотворение 1962 года «Рождественский романс», в предисловии к одному из вышедших на Западе сборников названное «рекордным», и впрямь является таким, и вот почему. Помимо его действительно уникальной для Бродского «романсовости», то есть песенности, мелодической определенности, запоминаемости (также редкое для стихов Бродского качество, тут согласны, пожалуй, и доброжелатели, и недоброжелатели поэта), в нем есть сложная игра света и тени, тепла и холода.

Вообще свет Рождества, бывает, преображает в глазах Бродского враждебный хаос жизни, которым он старается по-гамлетовски мужественно пренебрегать. Хаос превращается в праздничный беспорядок:

Сетки, сумки, авоськи, кульки,
шапки, галстуки, сбитые на бок.
Запах водки, хвои и трески,
мандаринов, корицы и яблок.
Хаос лиц, и не видно тропы
в Вифлеем из-за снежной крупы.

Больше того: ощущение рождественской праздничности порой даже реализуется как мотив наивного фольклорно-детского славления Христа. Этот мотив с его почти нарочитой простотой пробивается в очень бродских, густо написанных, нагруженных контрастами, со сложной барочной фактурой строках:

В холодную пору, в местности, привычной скорей к жаре, чем к холоду, к плоской поверхности более, чем к горе, младенец родился в пещере, чтоб мир спасти; мело, как только в пустыне может зимой мести...

На этом, наверное, поэтическая мягкость Бродского в разработке религиозных тем исчерпывается. Периодически кажется, что Бродскому, по выражению В. Полухиной, «мало» Христа. Он, скажем, так рассуждает об осуществлении греками своей миссии — крестить Русь:

Одно
должно быть, дело нацию крестить,
а крест нести — уже совсем другое.
У них одна обязанность была.
Они ее исполнить не сумели.
Непаханное поле заросло.
«Ты, сеятель, храни свою соху,
А мы решим, когда нам колоситься».
Они свою соху не сохранили.

Его логика, видимо, такая: раз не удалось «колошение» (а при определенном ракурсе зрения ведь действительно можно захотеть — и увидеть дело так, что оно «не удалось»), то, может быть, и посев был не без ущерба? Действительно, Бродский ставит очень страшные вопросы и отвечает на них с экзистенциальным бесстрашием. Другое дело, что уж нам решать — подходят или не подходят нам его ответы.

Бродский вообще приступает к христианской проблематике «с выбором» — так, как подходит к кушанью лакомка. Например, в прозе Бродского «Напутствие» речь идет о толковании знаменитых слов Христа: *«А Я говорю вам: не противься злumu. Но кто ударит тебя в правую щеку твою, обрати к нему и другую; и кто захочет судиться с тобой и взять у тебя рубашку, отдай ему и верхнюю одежду; и кто принудит тебя идти с ним одно поприще, иди с ним два»*. В этой связи Бродский рассуждает так: *«...Вам знакома концепция пассивного непротивления и ее главный принцип — воздаяние добром за зло... При взгляде на мир сегодня невольно приходит на ум, что этот принцип, мягко говоря, не получил повсеместного признания. Причин здесь две. Во-первых, он применим в условиях хоть минимальной демократии, а это как раз то, чего лишены восемьдесят шесть процентов людей Земли. Во-вторых, здравый смысл подсказывает пострадавшему, что, подставив другую щеку и не отомстив, он добьется в лучшем случае моральной победы, то есть чего-то неоцутимого»*. [...]

Странное впечатление производит это высказывание Бродского: оно наивно. Но этот отрывок дает понятие о мифотворчестве Бродского, о его выборочно-произвольном отношении к христианству. Евангельский рассказ о страданиях Христа можно рассматривать как рассказ о поражении (а Бродский так и делает), если относиться к Христу как к пострадавшему

проповеднику, а не как к Богу. Именно потому, что таково в своей основе отношение Иосифа Бродского к Христу, он не в силах поверить в Его Воскресение. Недаром же в давнем стихотворении «Горение» Бродский сказал:

Назорею б та страсть,
Воистину бы воскрес!

Снова повторим: Бродскому потому *«Христа, если угодно, мало»*, что ему представляется, будто христианство не смогло окончательно побороть зло мира. И отсюда — тот личный ледяной страх перед ходом времени, та неподвижная отчаянность страха смерти, которую Бродский постоянно испытывает и которая предстает у него в виде окаменевшего, мраморно-неподвижного фатализма.

Впрочем, и не думать о Христе, отказываться от мысли о Нем он никак не может. Ампутирован орган веры — но культя болит, и Бродский возвращается к вопросу о христианстве, так и эдак решая его. В стихотворении «Натюрморт», написанном, как говорит он сам,

О вещах, а не о
людях. Они умрут. <...>
Кровь моя холодна.
Холод ее лютей
реки, промерзшей до дна.
Я не люблю людей.
Вещи приятней. В них
нет ни зла, ни добра
внешне. А если вник
в них — и внутри нутра.

И вот это стихотворение заканчивается — непредсказуемо, неподвижно:

Мать говорит Христу:
— Ты мой сын или мой
Бог? Ты прибит в кресту.
Как я пойду домой?
Как ступлю на порог,
не поняв, не решив:
ты мой сын или Бог?
То есть мертв или жив?
Он говорит в ответ:
— Мертвый или живой,
разницы, жено, нет.
Сын или Бог, я твой.

Спаситель Ты или нет? — нерешенный вопрос Бродского. Видимо, потому кончается «Натюрморт» таким именно образом, что человеку — любому, пусть самому левкеркюновски холодному — трудно вовсе не надеяться,

исключить надежду вовсе. Надежда же — всякая — по существу, сводится только к одному: это еще не конец, все переменится. «Натюрморт» — стихи о смерти — кончаются призывом к надежде, неуверенной полундеждой: а вдруг все-таки Бог? и Жизнь?

* * *

Упрек христианству в сомнительности, в неполноте его духовной победы тесно (и со свойственной Бродскому противоречивостью) связан с упреком христианству же в авторитарности, в «антидемократизме». Идея единовластия (а единобожие и есть для Бродского вариант единовластия) столь ему отвратительна, что в своих инвективах по поводу «тоталитаризма» христианства он договаривается до сопоставления молота (из советского герба) и креста. Обличениям нет конца, причем разнообразным. «Пункты обвинения» — а умножать их можно бесконечно, постранично переписывая «Путешествие в Стамбул», — и резки, и опять-таки, как ни странно, наивны. [...]

* * *

Ненависть к тоталитаризму у Бродского связана с апологией личности, индивидуальной свободы, значимости человеческой «единицы». Эта апология умозрительна и напоминает Ивана Карамазова. Широко распространенный тип современного безблагодатного мученика — одаренность, гордость, тоска, а, следовательно, и хула. Логика поведения, что тут поделаешь...

Впрочем, не исключено, что многое из сказанного мною может оказаться не актуальным, — и прекрасно. Недаром Бродский заметил об одном из своих читателей: *«Встречая такого сорта людей, всегда чувствую себя жуликом, ибо того, за что они меня держат, давно (с момента написания ими только что прочтенного) не существует».*

Я — как читатель — как раз очень хочу оказаться среди людей «такого сорта».

А кроме того, «над всеми людьми Бог наш» — и со всей Своей милостью. Даже над теми, кто не хочет этого знать, хотя, безусловно, знает. Тут бессильно всякое мифотворчество, всякий миф «о времени и о себе», а также о христианстве. И бессильно, и не нужно — потому что страдающая душа знает Бога, она большая реалистка, чем ее обладатель.

1993, № 2 (76)

2. НАУМ КОРЖАВИН

Генезис «стиля опережающей гениальности», или миф о великом Бродском

Эпизод из истории современной культуры

Что, собственно, произошло? Александр Исаевич Солженицын — внимательно прочел сборник избранных стихотворений Иосифа Бродского и подробно изложил свои впечатления. Правда, при этом выяснилось, что Бродский ему нравится только местами.

Неудивительно, что это огорчило тех поклонников Бродского, которые чтят и Солженицына. Но ведь если не огорчились, то рассердились и те, кто изначально исходил из сознания превосходства своей эстетической позиции над солженицынской. Хотя, казалось бы, чего сердиться? Даже поговорка существует — «о вкусах не спорят».

Я, правда, с этой поговоркой не согласен. Мне больше по вкусу другая формула: «*Да будут ваши слова “да” — “да”, “нет” — “нет”, а остальное — от лукавого*», но речь сейчас не обо мне. Это изречение Христа содержит в себе требование определенности и ответственности. А вот фраза: «*мне поэт NN не близок, но я понимаю, что он гениален*» (а именно это очень часто слышишь, когда речь заходит о Бродском) — от лукавого. Ибо если он не заставил тебя стать себе близким, ты не можешь знать, что он гениален. Может, он и впрямь таков, но только все равно ты этого не знаешь.

Но меня занимает не само возмущение, а только его причина. Видимо, дело не в конкретных замечаниях Солженицына, а в том впечатлении, которое они оставляют в целом. Впечатление, которое кратко можно было бы передать удивленным восклицанием из песни Галича: «*Это ж надо!.. А трезвону подняли...*» Имеется в виду тот трезвон, который по поводу «гениальности» Бродского не только подняли, но и столько лет всемерно поддерживают его почитатели и пропагандисты. Не могу ручаться, что Солженицын именно так к этому относится, но так я это воспринял. И, судя по реакции его оппонентов, они это восприняли так же. Их — как взорвало...

Мои оппоненты защищают — выговорим, наконец, это слово — культ. А любой культ требует всеобщей зачарованности и, следовательно, цельности и непротиворечивости. Самое легкое прикосновение реальности наносит ему непоправимый ущерб. Жрецы любого культа следят за сохранением

культовой атмосферы и ополчаются на всех, кого удивляют ее несурзности. Иногда даже прodelывая это уважительно и «научно». [...]

А ведь Солженицын в своих заметках вовсе не борется с культом Бродского. Но он поступает с этим культом гораздо страшней — просто не принимает его во внимание. Он читает стихи их кумира, как читал бы любые другие. На такое испытание стихи Бродского, по моему глубокому убеждению, не рассчитаны. Ибо большинство написано стилем, который я называю «стиль опережающей гениальности».

Я знаю, что покусаясь сейчас на представления многих людей о поэзии, искусстве и личности художника, за которые они будут держаться как за главное свое духовное и культурное достояние. Но я знаю также, что есть немало людей, которые о том, что я сейчас выскажу, будут думать. И если они укрепятся в доверии к собственному восприятию, я буду считать свою задачу выполненной.

Выражаться я часто буду довольно резко. Что делать, разговор о подлинности вкуса — дело жесткое. Мои оппоненты уж точно мягкостью не отличаются. Прибегают к внушению — в сущности, к духовному насилию. Робкие пугаются, спешно начинают дорастать до объявленной нормы понимания. [...]

С тем, что мои оппоненты считают достигнутым именно ими уровнем (говорю об общих представлениях о поэзии), я соприкоснулся еще до войны, в отрочестве. Литературность — единственное, чем защищалась тогда от духовного и интеллектуального небытия молодая советская интеллигенция. Используя, конечно, достижения Серебряного века — «важно не что, а как». Некоторые всерьез верили, что, если применить «мастерство» к воспеванию великого вождя и расцветающей советской жизни, то есть «инструментировать» это свежими эпитетами и сложными рифмами, — и будет желанный творческий акт.

Так аукалось то, чему обучали своих питомцев на курсах поэзии настоящие русские поэты — Н. Гумилев, Г. Иванов и Г. Адамович. Но они были поэтами, и проблемы «что» для них не существовало: это «что» переполняло их, важно было найти ему адекватное воплощение. А у молодых интеллигентных людей и барышень, которых они учили, это создавало иллюзию, что такой проблемы нет и для них. Ведь чувства, переживания и прочее есть у каждого — остается только научиться это грамотно выражать. В сущности, все сводилось к сакрализации любых переживаний и проблемы know-how. Такая сакрализация в условиях большевистского вытеснения ценностей привлекала еще и тем, что создавала иллюзию особого духовного мира, в котором можно безопасно существовать. [...] Каким-то образом — больше механически — все это увязывалось с культом самовыражения, превращавшим самовыражение из необходимого условия творчества в его суть и цель. Впрочем, виртуозностью техники действительно можно передавать тонкости эмоций, особенно своеобразной и удивительной личности.

О том, что эмоции не всегда выражают чувства, а эмоции вне чувств безличны и уж точно безличностны, не ведали и не думали. А о том, что своеобразие личности еще не залог прикосновенности к поэзии, — тем более. Главное — вклад в движение поэзии. Собственно, согласно этой системе ценностей, поэзия и существует для этих «вкладов», благодаря которым имена «вкладчиков» остаются жить в веках. Ибо, по-видимому, вашим «вкладом», как платформой, благодарно воспользуются будущие вкладчики для обеспечения и своего бессмертия. *Perpetuum mobile*, вечная погоня за бессмертием своих имен — и только!

Ирония моя относится не вообще к вкладам. Каждое подлинное художественное произведение — вклад в литературу. Любые настоящие стихи, где подлинности самовыражения сопутствует подлинность причастности (катарсис), являются вкладом в поэзию. Фикцией является не вклад в литературу, а только вклад в движение литературы и особенно стремление к этому «вкладу в движение» (чаще всего предполагаемое). Достижение вечной славы в этой системе представлений начинает восприниматься делом не таинственным, не кустарным, а почти индустриальным — как всякому делу, ему можно научиться. Именно эта определенность задачи и создала клондайк честолюбий. «Найти себя» стало значить одарять людей своими переживаниями в «современной» упаковке. А еще лучше сделать «шаг вперед в развитии формы».

Такое понимание литературного процесса открывает широкие возможности самоутверждения — писательского и даже читательского. Вообще-то читатель в этой системе ценностей остается где-то сбоку, в стороне от внимания, но ему все-таки предоставляется удовольствие приобщаться к пониманию тонкостей чужого самовыражения. Многим это льстит, и эту польщенность они принимают за эстетическое наслаждение. Благодаря такой доступности тайн, обрело статус науки литературоведение. И, применяя быстро сменяющиеся друг друга «новейшие» методики, стало развиваться чрезвычайно бодро. Так что теперь в этой среде утверждения типа «для существования “критики”» (так эта наука себя именует) *существование литературы вовсе не обязательно* не встречают здорового смеха. Но прогресс зашел далеко. Чуть более чем за сто лет, академическое литературоведение на Западе прошло гигантский путь — от противостояния всему живому с консервативных позиций до глушения всего живого с позиций супер-«современных».

Кстати, о читателе. Обычно, когда в последние годы упоминаешь о читателе, в определенных кругах это воспринимается так, словно ты произнес неприличность. И дело не в том, что этот термин демагогически использовала советская пропаганда. Поэт вообще не должен и не может потакать и угождать читателю — игры с читателем более серьезное прегрешение перед призванием, чем даже игры с властью. [...] По пути заигрывания с читателем можно зайти далеко в сторону от поэзии.

Но так же далеко или еще дальше можно зайти и по пути прямо противоположному. Сегодня эта вторая опасность более актуальна, чем первая. А

читателя, хотя ему действительно не стоит потакать, а подчас можно и даже нужно идти наперекор, игнорировать не только нелепо, но и неплодотворно. Он, даже не зная того, участник творческого процесса. И именно как читатель, а не как соавтор или «домысливатель». Воплощение — это воплощение и в его душе, а то, что к читателю вообще не относится, не относится и к искусству.

«Внечитательское» представление о творце и творчестве — бич XX века. Эта схема определила собой и легализацию тщеславия, доходящую до глубокомысленных размышлений о механизме славы. Этим размышлениям отдали дань даже большие поэты, которые ни в какой стимуляции славы не нуждались. Но — размышляли. А «малых сих» это соблазняло.

Все эти болезни — процесс мировой. Но мы были от него отделены и закрытостью общества, и обилием реальных проблем. Тем не менее, до молодежных литературных кружков Ленинграда в 60-е годы он дошел окрепшим и самоуверенным. [...] Литературность 60-х годов жила и цвела в своем собственном мире. В благоухании его парфюмерных (иногда для «смелости решения» и аммиачных) паров и возрос Бродский. И как мифологическая фигура, и как объект всепобеждающего культа «гения», в котором этот круг очень нуждался.

Впрочем, по-настоящему, возник его культ не в России, а в эмиграции. Конечно, поклонники и даже горячие, были у Бродского и до отъезда, но одним российским поклонником создать этот культ было бы не под силу. Хотя его проводниками за границей были именно они — в первую очередь «ленинградская группа», «ленинградский литкружок». Именовали они себя «второй культурой». (Я эту «культуру» тогда же назвал «реальной провинцией воображаемого Запада») [...]

Установлению этого культа способствовало и то, что имя Бродского после его процесса, точнее после записи этого процесса, сделанной незабвенной Фридой Вигдоровой, было у всех на слуху. Вторым фактором, впрочем, связанным с первым, была поддержка Запада, то есть западных русистов.

Русистика — периферия западной культуры, поэтому все болезни этой культуры сказывались в ней более явно. По своим представлениям и психологии русисты были ближе к эйфориям «ленинградского литкружка», чем к каким-либо другим тогдашним российским веяниям. Между тем, на Западе интерес к тому, что происходило в русской литературе и вообще в России (диссиденты, суды над ними и т. п.), был тогда чрезвычайно высок. Особенно интриговали высокий интерес к поэзии, положение поэтов в общественном сознании... Быть специалистом по всему этому становилось даже престижно. Кроме того, престижно было попадать в высокие интеллектуальные и творческие круги Москвы и Ленинграда, что доставалось очень легко. Какого-нибудь заштатного русиста мог в Москве принимать сам Окуджава — о выходе в такие круги в собственной стране он и мечтать не мог. Все это поднимало их значение среди коллег, и человек, которого преследовали (преследовали ведь!), но не за политику, а за литературу, им очень импони-

ровал. Импонировал и стиль — «живет в России, а пишет, как у нас», — так сказать, достиг мирового уровня. В поэзии они чаще всего ничего не понимали, но про специфику поэзии знали много: по ней и были специалистами.

Видевшая тогда в Западе единственный свет в окошке (а другого и не было) советская интеллигентная молодежь клюнула на это: «Запад признаёт!» — чего же больше! Впрочем, были у этой молодежи и свои причины для увлечения.

Их юность совпала с тем, что страна под бравурные марши катилась по наклонной плоскости, когда впереди ничего не было ни видно, ни понятно, и помочь делу они ничем не могли. Их настроение по тональности совпадало с тотальной необязательностью Бродского — необязательностью выбора слов, течения стиха и отношения к жизни. Об ответственности за жизнь я уже не говорю. Они, по свидетельству моего молодого и отнюдь не глупого друга, знали наизусть больше стихов Бродского, чем Пушкина, — ему кажется, что это аргумент в пользу Бродского. Для того чтоб читать Бродского, требовался «допуск» к самиздату. Этот «допуск» тоже приобщал к высотам, на которых хотелось удержаться. В юности многое льстит.

Что в юности можно других поэтов (особенно Лермонтова) ценить гораздо больше, чем Пушкина, меня не удивляет, сам через это прошел. Пушкин вообще становится понятен не сразу — не потому, что он пишет непонятно (наоборот, настолько «понятно», что как раз эта «понятность» обманывает), а потому что для его понимания требуется хотя бы минимум взрослости. А в те времена взрослые туго. Удивляет меня не отношение к Пушкину, а — охота пуще неволи — то, что они запоминали стихи Бродского, построенные так, что в них все противится запоминанию. Удивляет мужество, с которым они преодолевали отсутствие сквозного стихового движения.

Это напоминает упрямое самоослепление влюбленной женщины, которой страшней всего разочароваться в своем избраннике. Когда ты чешься их носом в несуразность того или другого стихотворения, объявляют, что любят не эти стихи, а другие. А когда то же происходит с этими другими, объявляют, что любят третьи. Когда ты вспоминаешь хорошие строки Бродского, у них вспыхивают глаза: значит, не зря с ним носились! — и тускнеют, когда выясняется, что эти строки не имеют стихового продолжения. Они ведь были уверены, что такое продолжение, такая связь существует, но просто они ее не уловили. Поверить в то, что гениальный автор, выплеснув строку или две, дальше «пошел пешком», они бывали не в состоянии.

Для меня же это последствие приобретенного Бродским качества, которое я называю «верой в гениальность своей левой ноги». Печально, что это «хождение пешком» принимается за квинтэссенцию «мастерства» и «эмоциональности». Это заблуждение тем более прочно, чем хуже то, что культивируется, и читатель предпочитает винить самого себя, свою неспособность разглядеть великое. Так работает культ. Так работал и другой культ, бывший на моей памяти.

Когда я в конце 1973 года уезжал в эмиграцию, рукописи Бродского в моем кругу были уже вполне доступны, за границей вышел его первый сбор-

ник, но, в общем, им мало кто из известных мне любителей поэзии интересовался. А в январе 1989 года, когда я впервые после отъезда приехал в Москву, он был общепризнан.

— Ну и плевать, что неподлинный, — сказал один. — Большой поэт необязательно должен быть подлинным.

— Он перекинул мост из английской поэтики в русскую, — сказал другой.

И, наконец, третий, публично назвавший Бродского одним из трех лучших современных русских поэтов, на вопрос, действительно ли он так любит стихи Бродского, ответил яростно:

— При чем тут это?! Я и Достоевского не люблю — что из того? [...]

Обратите внимание — все эти мои друзья высказываются о Бродском положительно, но никто не говорит, что любит его стихи. В крайнем случае, находят побочные достоинства. И еще — ради признания Бродского расширяются все нормы — вдруг даже подлинность становится необязательным качеством поэзии...

Впрочем, приятно было, что поэт, преследовавшийся как «туняедец», получил международное признание. Настолько приятно, что было не до собственных читательских впечатлений и оценок. Это нечто вроде голосования «назло» за КПРФ и ЛДПР... [...]

Таков успех «ленинградского литкружка» в распространении своего местного культа. Произошло то, что до революции происходило с замечательным Барабинским маслом. Его экспортировали во Францию, а потом оттуда везли в Петербург и продавали в Елисейеве как «Парижское» — очень ценилось. Разница в том, что культ, о котором я говорю, товар не столь доброкачественный.

Надувному Олимпу понадобился свой гений. Бродского ставили в ряд со многими классиками мировой литературы — от седой античности до наших дней. Не было такого положительного качества в литературе, которого бы немедленно не обнаружилось и у Бродского, и такого прославленного имени, которому он не оказался бы родствен.

Что это, экзальтация любви? Не похоже. Гордость тем, что мы у себя в Ленинграде нашли своего собственного гения, отвечающего всем традиционным представлениям о новаторстве, оригинальности и самовыражении, который, как и положено гению, двинул литературу вперед, — есть радость чисто литераторская. Даже если ее испытывает человек, не написавший ни строки. И потом, любя стихи, говорят об этих стихах, а не о некоем вкладе в нечто или близости их автора к мировым классикам. Я убежден в том, что насаждавшие культ делали это от неуверенности в своей любви, в которую, тем не менее, уверовали...

Влияние этой атмосферы привело к тому, что Бродский на всю жизнь остался подростком — во всяком случае, так он выглядит в творчестве. Он привык к незаконченности, незавершенности, к общей необязательности — в выборе слов, ходов и прочего. К полной — воистину «гениальной» — свободе стихотворения от замысла, то есть от импульса, который дает ему жизнь.

Иногда этот импульс вообще не проглядывает, его просто нет. Причем это может быть и при наличии мысли, ибо, как хорошо (даже лучше, чем надо) знают мои оппоненты, одной мысли для поэзии недостаточно.

И вот пример — стихотворение «Я входил вместо дикого зверя в клетку...» Оно представляет собой энергичную опись всех перенесенных автором мытарств. Но перечисление это номинально, выбор слов крайне неточен. Судите хотя бы по первой, заглавной, строке: «Я входил» — так она начинается. То есть речь как будто идет о некоем решительном и направленном поступке. Между тем, эта строка начинает список мытарств, по поводу которого в конце восклицается: «И пока мой рот не забили глиной / Из него раздаваться будет лишь благодарность». Если «входил», то кого благодарить? Себя самого? В том-то и дело, что здесь должно быть не «я входил», а «меня вталкивали, сажали, запикивали» — что угодно... Меня сейчас интересует соответствие этих впечатлений не фактам биографии, а только задаче стихотворения. Дело не в нескромности, а в неточности. Я согласен с Солженицыным, что если речь идет о России XX века, надо очень осторожно говорить о своих страданиях.

Но к нашей теме больше имеет отношение его замечание (с которым я уж точно согласен), что пафос заключительных строк никак не вытекает из предшествующего им нагромождения мытарств. Не только поэтически — вообще художественно. А декларативной ораторской логике этого стихотворения ничто противоречить не может. Могло бы противоречить, если бы в основе стихотворения был замысел, импульс, если б оно было ему подчинено, а потом вдруг сорвалось, ушло в сторону. Такое у Бродского бывало часто. Но нет и этого. Есть намерение — в данном случае, благое — благодарность Творцу за его бесценный, несмотря на любые страдания, подарок — жизнь. Но это открытие — а это всегда открытие — не выражено как переживание. Просто продекларирован результат. Без всякой заботы о целиности замысла, то есть о форме.

Меня очень удивляет, когда Бродского объявляют «мастером формы». Дело тут в упрямой путанице понятий. И от этого — представлений. Форма — это воплощенный замысел. «Мастером формы» вообще быть нельзя, ибо создание каждого художественного произведения — открытие единственной присущей ему формы. В стихотворении, о котором только что шла речь, формы нет. Да ведь при общей подростковой неоформленности личности (с которой все время сталкиваешься, читая Бродского), чем может быть задана определенность формы? Поэтому-то в основном его стихи бесформенны, а гениальность бесформенных произведений искусства — новаторство, до определения которого даже XX век не додумался.

В связи с Бродским часто упоминают музыку, якобы свойственную его стихам. Я этого почти не замечал. Но если она и есть, то это странная музыка, не связанная с замыслом, работающая сама на себя. Во всяком случае в тех стихах, о которых я говорю, никакой музыкальной убедительности не было. [...]

Из сказанного ясно, что к явлению современной культуры, именуемому Бродским (к которому имеет отношение отнюдь не он один, да и не весь он), я отношусь безусловно отрицательно. Я считаю, что поэт Бродский почти полностью погребен под этим явлением, почти полностью заслонен им — прежде всего, от самого себя. Но это не значит, что он иногда — пусть сравнительно редко — не выбирался из-под этого «явления» и не писал хорошие стихи. Более того, то небольшое у Бродского, что пробивается на свет из-под завалов его «гениальности», — это настоящая и сильная поэзия.

Я не буду здесь опровергать утверждения, что Бродский великий поэт, гений, ровня Пушкину, Шекспиру, Гомеру etc. Дело не в том, что это не так, а в том, что отпущенный ему Богом дар он почти весь разменял на «гениальность». И в этом смысле действительно представляет собой крайнее выражение той эпохи, когда за творчество часто принималось голое (лишь бы оно было изошренно оформлено) самовыражение и самоутверждение.

Беда Бродского в том, что он поверил тем, кто его недостатки объяснял гениальностью и новаторством. Поверил в юности, но, к сожалению, в более взрослые годы это его представление о себе утвердилось, окрепло, вошло в состав его личности. К сожалению — ибо беда тут не в отсутствии скромности, а в забвении простого факта, что поэзия — такая дама, которая не терпит победителей, которой надо овладевать всю жизнь, каждый раз заново.

Имя Бродского я впервые услышал задолго до его громкого процесса — в Москве, от незнакомой мне тогда Натальи Горбаневской. Она по какому-то делу зашла в «Литгазету» и между делом, как нечто само собой разумеющееся, обронила:

— Конечно, самый лучший современный поэт — Иосиф Бродский. Но он вообще гений...

Большого впечатления это на меня произвести не могло — литкружковская манера этого заявления не настраивала на серьезный лад — мало ли кто кого «открывает»...

Через некоторое время мне показали пачку стихов Бродского. Понравились мне только первые шесть строк из стихотворения «Стансы»:

Ни страны, ни погоста
не хочу выбирать.
На Васильевский остров
я приду умирать.
Твой фасад темно-синий
я впотьмах не найду...

Широкий размах, дыхание — все располагает к доверию, к ожиданию. Доверие у многих остается до конца, но ожидание не оправдывается. Ибо оказывается, что дальше следует действительно описание умирания:

между выцветших линий
на асфальт упаду.

Более того, оказывается, что и предшествующие две строки не имеют отношения к размаху и тональности первого четверостишия. Так или иначе дальше стихотворение глохло, уходило, так сказать, в себя. Видимо, дальше мне следовало «входить в его мир» — точнее, заниматься переживаниями автора, связь которых со мной не была им раскрыта. Другими словами, «дорастать до автора». Причем не для того, чтобы понимать смысл текста — он и так был понятен, — а чтобы заставить себя чувствовать. А я этого не люблю — полагаю, что породить во мне потребность до себя «дорастать» — дело самого стихотворения.

Остальные стихи из этой подборки не заинтересовали меня совсем. «Пилигримы» показались гимназически-расплывчатыми. «Элегия Джону Донну» — непрописанной и лишённой всякого движения стиха. Особенно в первых четверостишиях, целиком отданных статическому перечислению деталей обстановки действия. А все в целом тогда показалось мне давно читаным-перечитанным (вариацией литкружковского стандарта оригинальности, значительности и погруженности в собственную личность — задолго до ее обретения). И главное — неталантливым. Это и было моим первым впечатлением о Бродском — что он просто неталантлив. Потом я это мнение изменил.

Изменяться мое мнение начало уже в Америке. Приятель однажды показал мне стихотворение Бродского «На смерть Жукова», и, к удивлению моему, оно мне очень понравилось. А вскоре у Профферов в Энн-Арборе я познакомился с его автором. [...]

— Я знаю, что мои стихи вам не близки, — сказал он.

Я сказал, что мне понравились его стихи о Жукове. Мы немного поговорили о них, и он продолжил:

— Но мне все-таки хочется, чтобы вы прочли вот это, — и протянул мне лист бумаги.

Я взял этот лист, предвкушая неловкость — придется после приятной беседы говорить неприятные вещи. Но страхи были напрасны. Стихотворение — это было «Ты забыла деревню, затерянную в болотах...» — к моему удивлению, оказалось очень хорошим. Честно сказать, я не поверил своим глазам и прочел его вторично — впечатление не изменилось, и я сказал ему:

— Это очень хорошие стихи. [...]

Об этом стихотворении стоит поговорить подробней. Оно обладало всеми особенностями Бродского, с той только разницей, что они были на месте и к месту. Даже его переносы окончаний предложений на следующую строку (анжабеманы), обычно столь изощренно-противоестественные, можно сказать, «зверские», — все было задано импульсом, то есть замыслом, и в каждой точке стихотворения соответствовало воплощению импульса (следовательно, этот импульс присутствовал и ощущался). Вот начало:

Ты забыла деревню, затерянную в болотах
Залесённой губернии... Где чучел на огородах
Отродясь не ставят — не те там злаки.
и дорогой тоже всё гати да буераки.

Тут все переносы естественны, не противоречат дыханию, в том числе и дыханию стихотворения. Первая строка вообще закончена, и набегающая на нее «залесённая губерния» это еще один наплыв воспоминания (и боли). Окончание второй строки — «чучел на огородах», акцентирование на этой детали тоже естественно — это то, что окружало автора и его боль, которую раскрывает стихотворение. Поначалу, правда, кажется — в рамках двух строк, — что это восклицание, мол, в этой деревне чучел на огородах великое множество. И это тоже было бы неплохо, тоже ничего не разрушает и как-то работает на стихотворение. Но завершение этой фразы в следующей строке работает на него точнее и лучше. Я до этого говорил почти только об исполнении, ибо в данном случае оно соответствует определенности поэтического замысла, а не гуляет само по себе. Оно здесь неотделимо от сути, от боли, которая нарастает. Как неотделима от автора скудость деревенской жизни, которую он в себя вобрал и с которой связана его личная боль. Ибо (цитирую третью завершающую строфу, минуя вторую — тоже хорошую и цельную):

... зимою там колют дрова и сидят на репе,
И звезда моргает от дыма в морозном небе.
И не в ситцах в окне невеста, а праздник пыли.
Да пустое место, где мы любили.

Стихотворение и с самого начала было о любви, хотя речь идет о деревне — впрочем, о деревне, которую «ты забыла». В этой деревне теперь уже, похоже, нет и «меня», хотя «я» ее не забыл. Здесь нет личных местоимений первого лица — никаких «я» или «меня», — как нет и заявлений о том, что *я помню*, но это само собой разумеется (и, что чрезвычайно обогащает само чувство, внутренний мир стихотворения) — не забыл и потому, что вжился в это, и потому что там остается — к этому вело все стихотворение, но только сейчас вышло наружу, — «пустое место, где мы любили»...

Странная, казалось бы, вещь — стихи о любви, любовной боли, а говорится о деревне. Но при этом их ни по теме, ни по сути не отнесешь к «гражданской лирике» — это просто лирика, притом любовная. Автор не ставит и не решает проблем сельской жизни, он просто чувствует людей, которые в этой жизни остались, которые за время его пребывания в ней стали ему со всеми своими будничными заботами более понятны и по-своему даже близки. Все это не имеет отношения к теме стихотворения, но входит в состав лирического переживания, *в содержание чувства* (выражение Ольги Берггольц). Мы приобщаемся к внутреннему миру человека, способного так чувствовать жизнь и людей, а это внутреннее богатство — одно из условий эстетического наслаждения. И приобщаемся в момент обострения всех его чувств, вобравших в себя весь этот мир вместе с этой деревней, забытой той, которая (по тому, что, как ощущается, в нее вложено) не должна была это забыть. Из-за чего там теперь остается только «пустое место, где мы любили» — полость, которая шемит, но которая этим взрывом — пустым местом

там, где была любовь, — напоминает о любви, о том высоком, что редко воплощается в жизни, но все равно в нас живет, существует.

В поэзии ощутимое отсутствие прекрасного, тоска и боль из-за его отсутствия (в том числе и утраты) означает его присутствие. В этом стихотворении поэзии соответствует все — прежде всего содержание личности автора и его чувства, то есть ценность его переживания для нас. Другими словами, наличие импульса (замысла) и его соответствие сущности поэзии, что бывает не так уж часто. И, конечно же, точность исполнения, точность воплощения замысла, строгое подчинение ему всех элементов, всего течения стихотворения — соответствие своему месту в общем замысле каждой его точки.

Неудивительно, что стихотворение мне сразу понравилось. Трудно представить человека, которому оно бы не понравилось. Оно настолько мне понравилось, что я тогда просто поверил в Бродского. Кстати, его книга «Часть речи», которая вышла вскоре в издательстве ARDIS, давала для этого некоторые основания. Там было много хороших кусков и строк, позволявших думать, что он взрослеет и выходит на дорогу. Но по причинам мне неизвестным — я ведь его почти не знал, — на дорогу он не вышел, а еще глубже погряз в беспросветной «гениальности». Этой своей «гениальности» он служил до конца дней, и она, на мой взгляд, задушила его незаурядный талант. В полной мере тогда я этого, конечно, еще не знал. Просто меня раздражали «гениальные» стихи, а пуще всего — высказывания.

Например, что поэт — орган, через который выражается язык, а «биография» (проще говоря, личность, то есть в чем же она проявляется, если не в «биографии»?) не имеет значения. Эта бессмыслица — утрировка банальной истины. Безусловно, вне языка поэта нет, но все же поэт выражается через язык, а не язык через поэта. Спорить мне тут не с чем, ибо само это высказывание больше «самовыражение языка», чем мысль. К сожалению, и его творчество к тому времени было иллюстрацией этого положения. [...]

Имел я потом дело уже не с Бродским, а с его культом, которым меня иррационально донимали в первые годы эмиграции. Донимали меня вопросами о моем отношении к Бродскому, а в ответ на мои слова иногда удивлялись, иногда «понимающе» усмехались. Картина для них была ясна: судьба Бродского в эмиграции была феерической, моя — жалкой, тут им даже «догадываться» или «прозревать» не надо было.

Должен их огорчить. Успехи Бродского к моей судьбе никакого отношения не имели — он ничего у меня не отнял. Если бы его просто не было, моя судьба была бы точно такой же. Никаких личных претензий у меня к Бродскому нет, только литературные.

Вряд ли можно ему поставить в вину и поощрение собственного культа, тем более, что он сам стал его жертвой. Другое дело, конечно, то, что называлось в старину порчей общественного вкуса, но он об этом не знал, и опять-таки не только, да и не столько он один этому способствовал. [...]

Возникает вопрос, почему я начал писать о своем отношении к поэзии Бродского только теперь. Если бы не заметки Солженицына, точнее, не по-

бедная реакция на них Игоря Ефимова, Льва Лосева и, особенно, Натальи Ивановой, я и теперь не пытался бы это сделать. В этих статьях для меня важно не столько их религиозное (а то и партийное) отношение к Бродскому, сколько встающая за этим развернутая эстетическая позиция, программа, чуть ли не установленный норматив. И я подумал, что у многих неангажированных читателей создается впечатление, что культ этот — истина и никто против нее возразить не может. Некоторые с этим смиряются и отойдут в сторонку, другие изо всех сил будут стараться ощутить свою причастность к столь высокому «пониманию». Но читать стихи перестанут и те, и другие. И это логично — если и самого гения читать скучно, зачем же нужны просто таланты? Получается, что поэзия существует не для читателя, а для участников какой-то специальной престижной игры. Мое молчание было не капитуляцией, но все же попустительством.

Я должен констатировать, хотя и не всегда согласен с конкретными оценками Солженицына (в ряде случаев, они, на мой взгляд, завышены), в споре со своими оппонентами он абсолютно прав. Прежде всего, в его заметках ощущается непосредственное читательское впечатление от стихов Бродского, а они (оппоненты. — *Ред.*) до этого не снисходят — ограничиваются комплиментами и восклицаниями. Во-вторых, в своих замечаниях Солженицын обнаруживает понимание эстетической сущности поэзии, а в их возражениях нет даже намека на то, что такие аспекты существуют. Разве что, кроме ссылки Игоря Ефимова на Платона в подтверждение мысли, что Прекрасное не обязательно совпадает с Добрым и Высоким.

Поскольку в глазах «высоких ценителей» я уже два раза обнаружил свою примитивно-прагматическую сущность — когда употребил термин «читатель» и когда проявил некоторое уважение к актуальности, — то теперь (семь бед, один ответ) мне не страшно компрометировать себя и в третий раз. А именно — в своей уверенности в органической связи искусства с Высоким и Добрым.

В сущности, с самого начала речь идет о литературщине. Ибо данный культ — самоутверждение литературщины. [...] Культ всегда вещь ложная, всегда подменяет реальность и поэтому требует цельности и непротиворечивости. Поэтому любое критическое замечание было для Бродского, как падение камня для хрустального сосуда или булавочный укол для надувного шара. Оно разрушало иллюзорную реальность, в которой он жил. [...]

На страже этого культа — пусть чуть менее нервно, чем его объект, — стоят и его поклонники, что и отразила их реакция на заметки Солженицына. Самой показательной, искренней, да и самой первой из них была реакция Игоря Ефимова¹.

Он защищает не стихи, а некий образ. Ефимов апеллирует не к восприятию, а только к объявленным им и его единомышленниками мировому значению Бродского и его близости к прославленным именам — с тем и с другим обращаясь как с установленными и общеизвестными фактами.

¹ *Ефимов И.* Солженицын читает Бродского. — «Новый мир», 2000, № 5.

Вот такая беда случилась, по его мнению, с русской культурой в XX веке — на его заре Лев Толстой не понял Шекспира, Владимир Соловьев — Лермонтова, а на его закате Солженицын не понял Бродского. То, что Бродский явление такого же значения, как остальные пятеро, подается как само собой разумеющееся. [...]

...Переписывали стихи Бродского, сбегались на его выступления и т. п. — всё, о чем рассказывает Ефимов, — не только в Ленинграде. Всем тогда хотелось чего-нибудь свежего, живого, настоящего. Но все это так или иначе вертелось вокруг «политики», то есть вокруг навязанной нам духовной ситуации. «Ленинградская группа» отличалась даже не тем, что преимущественно «любила искусство», а тем, что этой любовью поднималась «над политикой»...

Это отрицание «политики» тоже лежало где-то рядом с правдой, но правдой не было. Поэзия действительно не может решать политические проблемы. Но «политика» здесь только псевдоним. Речь идет о взаимоотношениях с патологической реальностью, с тем, как мы живем, как до этого дошли, как отсюда выбираться. Дело не в тематике, а в том, что стоит за человеком, — о чем бы он ни говорил. Берет ли он это в душу или парит над этим, — что люди этого круга называют любовью к искусству. [...]

То, что они игнорировали, было вовсе не политической, а духовной ситуацией, то есть тем, что как раз имеет прямое отношение к искусству. Их «любовь к искусству» поднимала их не над «политикой», как им казалось, а над запустеванием духовного существования, в том числе и их собственного... Кстати, их отношение к «политике» было тоже чистой литературщиной, подражанием Серебряному веку. Из их собственной ситуации, из наших 60-х оно никак не вытекало. Это определило ту неопределенность отношения ко всем понятиям и ценностям, которая подняла и задушила поэта Бродского. К сожалению, такое отношение отразилось не только на литературе. [...]

[В конце своей статьи Игорь Ефимов] задается большим для себя вопросом: *«ПОЧЕМУ у нас так получается. То есть, почему у нас Толстой отрицает Шекспира, Соловьев Лермонтова, Гоголь — самого себя, а Солженицын не восторгается Бродским?»*

О том, как мимоходом в такой ряд вводится Бродский, я уже говорил. Интересно здесь не это, а глубокомысленный ответ Ефимова на это свое ПОЧЕМУ: *«Из внутреннего сходства этих коллизий, из почти буквального совпадения некоторых обвинений (у Соловьева — Лермонтов не развил “тот задаток великолепный и божественный...” , у Солженицына Бродский не пошел “естественным и благородным путем развития”), из дружного отрицания независимости прав и законов искусства вырисовывается и имя этой западни: идеализация идеи Добра, вознесение ее над всеми другими духовными ценностями».*

Эта цитата очень важна, ибо представляет собой самораскрытие сути «ленинградского литкружка». В следующем абзаце Ефимов говорит, что человеческую душу вечно тянут вверх четыре порыва: *«к Разумному, к Прекрасному, к Доброму, к Высокому».* В принципе с этим можно согласиться.

Однако приведена здесь эта систематизация не сама по себе, а чтобы подчеркнуть, что «история духовной жизни» человека показывает, что эти порывы, вопреки нашим надеждам, могут вступать и в единоборство друг с другом: «*Высокое может потребовать от нас недоброго* (“Оставь отца и мать своих...”)), а «*культ Разумного приводит к Робеспьеру и Ленину*». [...]

Христа в этот спор я бы не впутывал, [однако ответил бы так], в нашей земной жизни разрешение себе Злом творить Добро потому и приводит к страшным результатам, что люди берут на себя божественные функции. Тем не менее людям иногда приходится манипулировать недобрым — допускать меньшее зло, чтоб избежать большего. Например, на войне. Дело это для души рискованное, но обстоятельства иногда требуют, и кому-то приходится брать на себя ответственность, а то и грех. Это проблема прежде всего бытия, а не искусства. Искусство может сочувствовать человеку, совершившему злое, запутавшемуся в злом, но не самому Злу — это противоречит природе восприятия, возможности самоидентификации и катарсиса. [...]

Что же касается «культа Разумного», приводящего к Робеспьеру и Ленину, то ведь само выражение «культ Разумного» нонсенс. Если культ, то он не разумен, если разумное, то не культ. Любой культ — затмение разума, буйство сорвавшейся с цепи рассудочности, не чувствующей, в отличие от Разума, границ своих возможностей. Времена Робеспьера и Ленина, когда «господствовал Разум», вовсе не были самыми разумными.

Но нас тут больше интересует то, что говорится о Прекрасном: «*Прекрасное сплешь да рядом отказывается подчиниться требованиям разумного, доброго, полезного*».

Меня неприятно удивило присутствие в этом контексте термина «полезное». Толстой, может быть, его употреблял, но Солженицын — нет, и к делу оно не относится. Этот термин просто подверстан сюда — причем, пусть и с подсознательным, но умыслом. Требуется убедить себя и других, что творчества Бродского не принимают только узколобые «прагматисты», с которыми традиционно связано представление о примитивности. Между тем, вся эта антитеза выдумана. Прекрасное, т. е. искусство, не должно подчиняться требованию полезности не потому, что это примитивно и стыдно, а потому, что оно и так полезно, если оно на самом деле искусство.

А вот насчет неподчинения требованиям разумного и доброго — разрешите усомниться. Поэзия не движется рассудком и не следует никаким рассудочным схемам. Также она не занимается проповедью добра и морали. Но и не противоречит им. Она не занимается в лоб ни Добрым, ни Разумным, но никогда не выходит за их границы. А уж насчет Высокого и говорить нечего — поэзия и есть высокое, возвышающее. Поэзия порой может быть даже снисходительна к человеческим слабостям, недостаткам, но все равно — с позиций высокого. «*Жизнь есть требование от бытия смысла и красоты*», — говорил биолог Ухтомский. А поэзия есть живое воплощение этого требования. Требование это может удовлетворяться и не удовлетворяться, поэзия может быть идиллической, трагической, иронической и любой дру-

гой, но если в самой плоти произведения, в его движении и развитии не воплощено и не раскрывается это требование гармонии — поэтическим оно быть не может. Подчеркиваю, речь не о строгой нравственности, вообще ни о чем строгом — жизнь и человеческая природа слишком для этого противоречивы, духовное и недуховное в человеке слишком перемешаны. Выделять что-либо из приведенной Ефимовым квадриги невозможно — поэзия до тех пор поэзия, пока способна синтезировать это все в живом восприятии, в конкретном личном переживании.

На этом «глубоком и эрудированном» понимании *«независимых прав и законов искусства»*, состоящем в противостоянии *«идеализации идеи Добра»* и, по существу, в отрыве от нее *«всех других духовных ценностей»*, и воспитывал себя «ленинградский литкружок».

Игорь Ефимов защищает здесь не равнодушие к Добру, а только некое представление о «широте мышления», заимствованные у эстетики декаданса. Речь тут не о том, что и художники люди грешные и всякое бывает в их жизни, а именно о Зле, воплощенном в искусстве. Я этого не принимаю. И не только из банальных моральных соображений (хоть страшно подумать, что будет, если они перестанут быть банальными), а исходя из логики самого искусства.

Проникнутость произведения духом Зла или просто равнодушия к Добру опять-таки исключает возможность самоидентификации и катарсиса. Для того чтобы воспринимать это как прекрасное, нужно растоптать собственную естественную интуицию. Иногда это и делают — ради растворения в ауре (иногда ее еще называют «современностью»), а проще — в эстетике декаданса. От того что декаданс при советской власти поносили (правда, относя к нему все, что угодно, точнее, не угодно), его эстетика не стала истинной. В ней по-прежнему нет ничего хорошего.

Пикантно, что потребность поставить Добро на его скромное место возникла у этих молодых людей отнюдь не в царстве Добра, а в послесталинском Советском Союзе, когда вся жизнь строилась на наклонной плоскости, а страна организованным порядком катилась в пропасть. Когда естественней было бы искать выхода, то есть беспокоиться о Добре. Но естественность была за пределами их если не жизни, то умонастроенности. От некоторых участников этого эстетического движения именно в те дни мне приходилось слышать, что они враги не социализма, а только соцреализма. Но ведь соцреализм был только одним из проявлений социализма — фикцией, прикрывающей государственное насилие над литературой и искусством. Все-рез бороться с фикцией — значит придавать ей реальность и терять свою.

Нет, не игнорирование «долга перед народом» меня поражает, а строй чувств тех, кто, живя в СССР, испытывал потребность противопоставить идеализации Добра идеализацию гениальности. Просто изнывали они под гнетом Добра, и хотелось чего-то свежего, соленького. Полагая, что восстанавливают этим связь со всей мировой культурой.

Впрочем, следование любой «ауре» опасно для художника и вообще для мыслящего существа. *«Я прожил долгую жизнь и наблюдал много модных ду-*

ховных веяний, но мода приходит и уходит, а истина остается», — сказал выдающийся католический мыслитель Романо Гуардини в день своего восьмидесятилетия. Я никак не ровня этому мыслителю, но со мной происходило то же. Я тоже пережил на своем веку, как минимум, несколько «аур» (пardon, современностей). Они сменяли друг друга довольно быстро, и то, что в одной «ауре» казалось ярким, в другой угасало, — так червонцы гоголевского Басаврюка без поддержки нечистой силы превращались в черепки. [...]

Игорь Ефимов пишет, что главное, чем приносили и приносят «нам» радость стихи Бродского, можно назвать словом «отвага».

«В своем порыве к высшей свободе поэт отважно бросает вызов страху, усталости, рутине, одиночеству — и тем зажигает в нас радостный огонек надежды. Но чтобы этот вызов был брошен не на словах, не из безопасного далека, мы должны быть уверены, что поэт стоит лицом к лицу со своим противником — то есть, что он не отводит свой взор от ужаса Небытия, что ему знакомы настоящее отчаяние, настоящая тоска, настоящий страх смерти».

Ничего себе набор добродетелей! И нет Твардовского, чтобы спросить: «Что про что?» Что значит вызов страху, усталости и одиночеству (про рутину не спрашиваю)? Тут требуется мужество, но разве уместен оборот «бросать вызов»? Что значит бросать этот вызов не из безопасного далека (или наоборот — с близкого расстояния)? Такая ли уж это редкость — быть знакомым со страхом смерти? И так ли уж хорошо вперяться глазами в ужас Небытия? Что можно там разглядеть? Люди живут, сознавая конечность своей жизни, но они заняты жизнью — бытием, а не небытием — разве это требует меньше мужества? Но оставим это. Прочтем дальше.

«В статье Солженицына много говорится о душевном холоде Бродского, о сухости его эмоционального мира. Но каким же образом этот холод мог рождать в его читателях такой душевный жар?» — спрашивает Ефимов. Насчет «жара» сомневаюсь, не встречал. Больше встречался с поклонением, вполне спокойным, очень нестойким и часто надменным. [...]

«...Великий поэт, посмевиший стать лицом к лицу с ужасом и хладом Небытия и сохранивший при этом сердечный жар, не зовет нас в Небытие, но дает пример отваги»...

Перед холодом и мраком небытия стоит любой человек — независимо от характера, социального положения и меры таланта. И стоит не по собственному выбору, даже не по собственной воле. Так что особой заслуги в том, чтоб быть знакомым с «настоящим страхом смерти» нет. Вся поэзия — ответ гармонии на дисгармонию бытия, в том числе и на обесмысливающую краткость жизни. Можно, конечно, «бесстрашно» смотреть на жизнь сквозь призму этого обесмысливающего начала, но вряд ли это мудро, мужественно или плодотворно. Мужество (необходимое и в поэзии) состоит, как я привык думать (и Игорь Ефимов меня в этом не переубедит), как раз в противоположном — в преодолении всего обесмысливающего, а не в растворении в нем, не в болезненном вглядывании в ужас Небытия, а — несмотря ни на что — в любви и интересе к жизни. Конечно, о смерти нельзя

забывать. Мысль о конечности жизни с особой остротой высветляет ценность каждого дня и вообще ответственность за свою жизнь — перед самим собой и, конечно, перед Богом. Коллизии жизни в связи с этим могут быть радостными и трагическими, но *memento mori* учит вглядываться в жизнь, а не в смерть. «Спешите делать добрые дела», «не откладывай на завтра то, что можно сделать сегодня» — *memento mori!* [...]

Поэт стоит лицом к лицу с мраком и хладом Небытия и дает «нам» тем самым «пример отваги». От этого «примера», как получается у Ефимова, в «нас» вот уже сорок лет через его стихи «перетекают» тепло и радость. В том, надо думать, и состоит доставляемое поэзией эстетическое наслаждение.

Таким образом, Бродский по ходу его защиты и незаметно для его защитника из поэта превращается даже не в прозаика, а в героя прозаического произведения, за перипетиями судьбы и переживаниями которого внимательно следит читатель, получая удовольствие от того, что это — «пример отваги». Как уже говорилось, присутствие отваги для меня сомнительно, но сейчас это не важно. Просто поэзия не действует примерами — отваги, благородства или чего угодно. Поэтическое впечатление вообще не выводится из сюжета (наоборот, сюжет, если он есть, движется стихом, то есть самораскрытием поэтического переживания), оно задается первой строкой и раскрывается всем ходом стихотворения, всем его движением к катарсису, заданному первой строкой. «Пример отваги» вообще не отсюда.

Поэзия может иметь дело с мраком, но только если пробивается к свету. Успешно или нет — не так уж важно. Любое искусство это «да», а не «нет» миру, но в поэзии часто «нет» означает «да». Восклицания типа: «Не могу жить!», «Как отвратен этот мир!» и т. п. в поэзии, если она настоящая, означают неудовлетворенность высоких требований к жизни и жажду их удовлетворения, то есть интерес к жизни, а не вглядывание в смерть. То же означают в поэзии отчаяние и ирония. Поэтическая ирония — боль обманутой любви, а не способ уйти от ответственности и боли (на что теперь многие — речь в данном случае не о Бродском — уповают). И — главное: поэтическое произведение не только не «зовет во мрак», оно противостоит мраку — ставит читателя на место поэта и проводит его путем всего стихотворения к катарсису. Переживание становится как бы частью его личного опыта. И тогда личный опыт читателя, прошедшего путем стихотворения, становится богаче на это переживание. А иначе зачем это все нужно? Любопытаться чьим-то подвигом лучше в прозе — даже если этот подвиг состоит не в стоянии перед ужасом Небытия.

К слову сказать, меня вообще изумляет ситуация, возникающая под пером Ефимова. Неужто среди ленинградской молодежи в начале 60-х так был распространен страх смерти, что она была благодарна за примеры отваги по этому поводу (даже если допустить, что это была именно отвага)? Не верю. Такого умонастроения я не припомню — ни в Ленинграде, ни в Москве, ни где-либо в другом месте. Думаю, что ничего этого не было. Было другое — литературность. То есть доведение до абсурда беспорной мысли, что поэ-

зия рассматривает все, с чем соприкасается, в масштабах жизни и смерти, а не острой злободневности (которая поэзией и сама рассматривается в этих масштабах). Но такой «прозой» не ограничивались — нуждались в утрированной системе ценностей. В такой, где образ поэта, стоящего прямо-таки непосредственно «лицом к лицу перед ужасом Небытия», вполне уместен и дает искомое — ощущение прикосновенности к Высокому и Вечному. При таком направлении литературского честолюбия это все, что требуется для обманчивого, но лестного для себя чувства превосходства над всей официальной, а также антиофициальной литературой. Наслаждались этим не только (а может, и не столько) пишущие, но вся их среда.

Между тем это был перебор. Вечное от невечного отличается не так наглядно. Ибо каждый миг нашей жизни одновременно принадлежит и сиюминутному и вечному. Игнорировать сиюминутное нельзя, можно только раскрыть в нем вечное или, беря шире, — пробиться к вечному сквозь современность. Но во времена, когда я жил, этой «современности» было слишком много, и обступала она человека активно и плотно. Разгрести все это, чтоб просто услышать и почувствовать самого себя, было трудно, требовало направленных усилий. Признаю, что для поэзии это не очень хорошо. Но таким было время, когда мы жили, и другого выхода в нем не было — душевное равнодушие или создание надувного Олимпа, чтоб сигать с него непосредственно в вечность, — для поэзии еще хуже. Это начисто исключает не только непосредственность, но и естественность. Вера в ценность стояния перед ужасом Небытия, спешно выхваченная Игорем Ефимовым из воспоминаний молодости, — из того же арсенала. [...]

Что Бродский это поэт мировой, в отличие от остальных эмигрантских поэтов, заиклившись на России, говорил в Венеции на встрече, посвященной годовщине со дня смерти Бродского, итальянский граф, фамилию которого я, прошу прощения, с одной телепередачи точно не запомнил. Граф очень чисто говорил по-русски и брезгливость по отношению к *заиклившимся на России* выразил тоже хорошо — прекрасным русским языком, подкрепленным живой итальянской мимикой. Я не знаю, кого он имел в виду — в третьей эмиграции таких, к сожалению, было немного, но это не важно. Кого б ни имел, мировым поэтом, не будучи «заикленным» на своей стране — особенно тогда, когда она стала воплощением мировой трагедии, — стать невозможно. Вот если в твоём «национальном» откроется и нечто важное для всех, — тогда такая возможность появляется. Но это уже — как Бог даст, от предварительных стараний это не зависит. Кстати, Данте был «заиклен» на маленькой Флоренции, на каких-то там гвельфах и гибеллинах... А все ли из теперешних «всемирных» хотя бы национальные? Но что правда, то правда — есть некий стандарт всемирности, общий для итальянского графа и специалистов-русистов, — только вот стоит ли им руководствоваться? [...]

В эпоху массового индивидуализма и массового самоутверждения, массовых представлений о творчестве и оригинальности [поклонение

Бродскому] воспитало целое литературное поколение. Тотальная необязательность, свойственная этому поэту, получив статус респектабельности, оказалась прельстительна. И сказалась на поведении интеллигенции — во всяком случае, ее части — и в других областях.

Суммирую сказанное о самом Бродском — большая часть его стихов мне не нравятся. Не нравились мне и в первый период его творчества — то юношеской расплывчатостью, то неподвижностью. Есть (я узнал это потом) и стихи этого периода (например, «От окраины к центру»), в которых поэтический замысел был, но не был до конца осознан и выражен, из-за чего стихи растянулись до бесконечности. Впрочем, Я. Гордин объявил такие стихи открытием нового жанра — длинного стихотворения. Вообще, многое в Бродском, что мешало восприятию его стихов, его поклонники объявляли открытием...

Но это был первый период. Потом как будто начало развидняться, появились полноценные стихи, которые, несмотря ни на что, делают его и в моих глазах подлинным и сильным поэтом. Может быть, таких стихов больше — охотно признаю любое... Но такие стихи требовали «биографии», то есть сосредоточенности, собранности, ощущения себя самого и других, а его приучили к «моцартианству». И он опять ушел в «гениальность», на этот раз, беспросветную. Стал «по-своему» разрабатывать общее место — распространенное в литературных кругах всего мира представление о гении, от которого мы якобы отстали (последнее теперь неправда, поскольку стали стремительно догонять).

Не думаю, что это достижение, но он, безусловно, утвердил в поэзии прозу. Не пресловутую малограмотную «рифмованную прозу» из «самотека» 30-х и 40-х, а вполне грамотную и часто изысканную в смысле версификации, когда самыми совершенными средствами поэзии решается прозаическая задача. Это «открытие», естественно, породило много последователей и последовательниц. Думаю, что он оказал большое влияние на современную поэзию, но вряд ли оно было благотворно. Он вообще способствовал росту несамостоятельности и недоверия к себе в интеллигентном обществе. [...]

2002, № 3 (113)

3. ГРИГОРИЙ ШУРМАК

Иосиф Бродский — Наум Коржавин: притяжение и отталкивание

От редакции-2003

После публикации статьи Наума Коржавина об Иосифе Бродском¹ естественно было ожидать, что на нее обязательно последуют отклики: поэзия нобелевского лауреата слишком дорога многим, чтобы можно было предполагать, что остро критическое ее восприятие Коржавиным не вызовет у кого-то желание взяться за перо и ответить. И действительно — ряд таких откликов не замедлил появиться в почте редакции. К сожалению, по большей части это были всего лишь гневные «ответы» и автору статьи, и редакции за то, что они «осмелились поднять руку» на великого поэта. Один из оппонентов Коржавина даже поздравил редакцию с тем, что она тоже вот не постыдилась присоединиться к давней традиции травли Бродского. Другой — почти всецело посвятил свой огромный опус тому, что называется «чтением в сердцах», предавшись дотошно-кропотливому выявлению и изобличению разного рода тайных мотивов, побудивших Коржавина написать эту статью. Третий особо обиделся на критику «поклонников» Бродского и «западных русистов», всецело их защите и посвятив свой тоже отнюдь не короткий текст. И ни у одного — почти ни слова по существу той точки зрения на поэзию Бродского, которую не просто высказывает, а плохо ли, хорошо ли, но еще как-то и аргументирует в своей статье Коржавин. И аргументирует не только конкретным анализом некоторых текстов Бродского, но и формулированием ряда принципиальных, на его взгляд, критериев понимания и оценки поэзии...

Естественно, что ни эти, ни подобные им полемические сочинения мы печатать никогда не будем. И вовсе не потому что во имя «чести мундира» намерены всеми способами защищать позиции автора напечатанной нами статьи. А как раз потому, что существо-то этой позиции, требующее даже при самом резком ее неприятии прежде всего аргументированного

¹ См. «Континент», № 113, а также сокращенный вариант статьи в настоящем томе.

ее разбора и опровержения, меньше всего занимает авторов подобных откликов. Возможность же пичкать читателей под видом литературной полемики литературными сварками, тусовочными разборками и малоаппетитной кулинарией психологического сыска пусть производители этой продукции ищут на страницах других изданий. Недостатка в таковых — при нашей-то нынешней свободе — не наблюдается.

Речь, повторим, идет, таким образом, вовсе не о резкости — отсутствием ее отнюдь не страдает ведь и статья самого Наума Коржавина. Однако эта резкость всецело направлена на Бродского как на поэтическое явление, как на феномен современной художественной культуры, привычные понимание и оценка которого представляются Коржавину неверными, но отнюдь не на человеческое достоинство Бродского, как и не на личность поклонников его поэзии, которые интересуют Коржавина тоже исключительно в качестве некоего общественного явления. Будь коржавинская резкость иного содержательного наполнения и адресности, мы бы и его статью тоже никогда не напечатали — при всем нашем уважении и любви к нему и как к поэту, и как к постоянному члену редколлегии журнала. Но и, напротив, — никакое уважение и любовь к Бродскому, который, кстати, тоже долгие годы был членом редколлегии нашего журнала, не могут и не должны быть препятствием к обсуждению, сколь бы ни было оно спорным, его творчества и его поэтики по существу — если только это действительно разговор по существу. В этих границах никаких запретных тем и запретных имен для нас действительно не существует и не может существовать, поскольку дискуссии такого рода имеют слишком важное общее значения для развития художественной культуры, для уяснения ее сущности и ее критериев. И Белинский, и Писарев, и Толстой не просто имели право сказать о том, как они относятся к Бенедиктову, Пушкину или Шекспиру, — их критические разборы оказались достаточно значимы для развития русской критической и эстетической мысли, хотя по крайней мере два из них мы справедливо считаем сегодня глубоко ошибочными.

Все сказанное, надеемся, вполне объясняет, почему категорически отвергая те попытки полемики со статьей Коржавина, о которых речь шла выше, мы охотно предоставляем страницы нашего журнала Григорию Шурмаку для возражений Коржавину. Как бы к ним ни относиться, принимать их или не принимать. [...]

1

В августе 1973 писательница Ариадна Громова давала обед в честь друзей, имеющих общие киевские корни. Разговор зашел об Иосифе Бродском. Коржавин отозвался об этом поэте с неодобрением.

— Ахматова хвалила Бродского, — напомнил я.

— А что ей оставалось делать?! — парировал Эма (так с детства мы звали Коржавина). — Человека отдали под суд, и нужно было выступить в его защиту. Но к Бродскому как поэту никакого отношения это не имеет.

Они и в самом деле принципиально разные поэты. В чем-то даже противоположные. Когда в 1987 году Иосифа Бродского увенчали Нобелевской премией, Эма не скрывал возмущения. [...]

С тех пор минуло полтора десятилетия. Страна смогла узнать и Бродского, и Коржавина. Узнать и полюбить. Пожалуй, более сочувственное отношение вызвал к себе все-таки первый, хотя нет-нет да раздавались голоса знатоков поэзии, утверждавших, что «новый Бродский» для них еще неприемлем. Заокееанские же поклонники (те, кого Коржавин назовет «группой поддержки» Бродского) не упускали случая напомнить похвальные отзывы Ахматовой о «нашем рыже». В частности, мнение «*После Иосифа писать, как прежде, уже невозможно*»... Гораздо меньше известно, что Анна Андреевна высоко оценивала стихи Наума Коржавина. В общественном сознании закрепилось: Бродский — выдающийся реформатор. Что до Коржавина, то он, напротив, демонстративно заявлял о себе как о приверженце арьергардного (т. е. традиционного) направления в поэзии.

На излете XX столетия Александр Солженицын посвятил сначала Коржавину, а затем Бродскому два эссе из цикла «Литературная коллекция». Судьбы этих поэтов во много перекликались. Оба судимы за стихи: один при Сталине, второй — при Хрущеве. Оба отбыли ссылку. И, наконец, оба оказались в эмиграции — Бродского выдворили власти, да и Коржавин уехал не совсем по своей воле. [...]

Солженицын-читатель нашел у обоих поэтов серьезные недостатки. Он обратил внимание на рассудительность лирики Бродского, не доставляющей «сердечной и мыслительной радости». Однако стержневой мыслью стало: «*У Бродского есть во всех возрастных периодах стихи превосходные, без изъяна*».

О Коржавине Солженицын заметил, что его «*стих не отличается собранностью и отлитой формой и неэкономичен в строфах. Редкие стихи целноудачны, чаще — лишь отдельные двустишия или строфы*». Я возразил тогда Александру Исаевичу: «*Как ни парадоксально, обаяние коржавинского стиха и впрямь возникает из неровностей: они, если угодно, — подсознательный прием, форма существования изощренности, способ, дающий возможность автору выразить себя с наибольшей убедительностью. Благодаря имманентным “неровностям” коржавинских стихов читатель острее чувствует подкупающую горячность распахнутой души поэта... Так или иначе стихи Коржавина принадлежат золотому фонду русской поэзии*»². [...]

В эмиграции Коржавин повел яростную борьбу по развенчиванию самозванных гениев, нахлынувших из СССР. Со свойственной ему экспансивностью поэт бурно негодовал и разоблачал. Отголоски этих скандалов доносились и к нам в Москву: С. Довлатов по «Голосу Америки» урезонивал: «Нюма, ша!» А что делал в это время Бродский, живший в одной стране с Коржавиным? — Молчал: стоит ли тратить нервы на графоманов?! И дей-

² «Русская мысль», № 4307.

ствительно, большинство «гениев» вскоре испарилось. По-настоящему на виду остались только двое — Иосиф Бродский и Наум Коржавин.

В наступившем XXI веке Коржавин стал публично критиковать Бродского, неоднократно заявляя, впрочем, что никаких личных претензий к нобелевскому лауреату не имеет: *«Я противник Бродского как явления. Он исполнял роль гения, а это никогда добром не кончается»*. В сентябре 2002 года Коржавин опубликовал статью «Генезис “стиля опережающей гениальности”, или Миф о великом Бродском», в которой вернулся и к содержанию творчества Бродского, и к слабым сторонам его стихотворений.

2

Главным критерием в оценке любого поэта Коржавин считает вкус как «социально-духовную категорию», содержащую в себе «тотальное чувство соответствия» бытию, демонстрирующую общекультурный уровень подготовленности читателя к восприятию произведения. Оказалось, что, читая стихи Бродского, Коржавин то и дело вынужден заниматься «досочувствием», «довоспарением» и даже «преодолевать скуку». В стихах оппонента обнаруживается «тотальная необязательность в выборе» (чего — слов, ходов? — очевидно, всего). Тут и *«погруженность” в собственную личность — задолго до ее обретения... и вообще тотальная необязательность — течения стиха и отношения к жизни. Об ответственности за жизнь — я уже не говорю*. Такое мнение о Бродском у автора статьи сложилось еще в 60-е годы, но Коржавин и теперь считает, что *«первые стихи оценил правильно: стих не двигался — надо было самому его двигать»*.

Должен заметить, что в конце 50-х — начале 60-х, когда молодой Бродский осознал себя как поэт, за его плечами уже были и уход из школы (вполне ответственное решение!), и работа на заводе, и участие в геологических экспедициях, и с десяток еще опробованных профессий, и серьезные занятия по самообразованию. Все это вместе, полагаю, дает однозначный ответ на вопрос, был ли Бродский личностью к моменту написания первых стихов и был ли «ответственным за жизнь»... Впрочем, Коржавин, отличавшийся целеустремленностью уже и в двадцать лет, отчасти прав, говоря о подростковой характере Бродского: таких, чистых душой, но не определившихся до конца и в более позднем возрасте, сколько угодно.

К сожалению, Коржавин крайне скуп на доказательства. Именно поэтому на имеющихся доказательствах его правоты нужно остановиться подробнее.

Обращаясь к разбору стихотворения «Стансы», Коржавин вполне доволен его началом. [...] ³ «Сужу ответственно», — подытоживает Коржавин, не замечая при этом, что две первые строчки второй строфы

³ За недостатком места мы опускаем следующую здесь обширную цитату. Соответствующее место полностью сохранено в публикации статьи Коржавина в настоящем томе.

Твой фасад темно-синий
я впотьмах не найду

как раз стремительно развивают замысел Бродского: юноша-поэт мечтает умереть возле дома своей любимой — и Бродский дает не «описание умирания», но показывает картину, передавая таким образом эффект мгновенности умирания лирического героя. И вновь прямое развитие стихотворения: прижимаясь к «равнодушной отчизне» щекой, поэт увидит «две жизни». Недаром в последней строфе возникает пастернаковская метафора («сестра моя жизнь») —

Словно девочки-сестры
из непрожитых лет,
выбегая на остров,
машут мальчику вслед»...

Это волнующие стихи о предчувствии преждевременной смерти в момент расцвета любви.

Для «связи» с читателем мало?

3

Поскольку Коржавин вообще отрицает ценность первого периода творчества Бродского, я коснусь лишь произведений, написанных после 1960 года.

В поэме «Гость» (1961) прекрасный город на Неве пребывает в каком-то подвешенном состоянии, а жизнь кажется нереальной. Герой и его друзья живут в постоянной душевной тревоге, «*по улицам проносятся... неотложные горестные кареты*» и повсюду слышны «*шепоты, как шелесты грехов*». И все же во всем, что есть конкретного в созданной поэтом картине вечернего Ленинграда, передана атмосфера надежд. Сюжет «Гостя» довольно условен, но даже там, где у молодого Бродского сюжет гораздо определеннее, больше всего впечатляет та же атмосфера — музыка, возникающая в душе читателя в ходе показываемых «кинокадров». Таковы «Холмы», где поэт рисует смерть как «*всё, что не с нами*» совершилось, где подлинный ужас заключен не в том, что

Это не мы их не видим —
нас не видят они.

И это неожиданное открытие глубоко поражает читателя.

Коржавин походя оспаривает и художественную ценность стихотворения «От окраины к центру» (1962), «*растянувшегося до бесконечности*» (в стихотворении 147 строк; для сравнения в «Холмах» — 194). Он находит, что в стихотворении Бродского «*поэтический замысел был, но не до конца осознан и выражен*».

Остановимся здесь подробнее.

Вот я вновь посетил
эту местность любви, полуостров заводов,
парадиз мастерских и аркадию фабрик...

Какая точность смысла в подспудной перекличке дворцового Питера с индустриальным пейзажем Охты! Некогда, в пору когда уже был разрешен американский джаз — «золотой дискленд», заглушая который «ревет позади дорогая труба комбината», герой совершил сюда побег. И теперь ему мерещится тень подружки, у которой «словно платье... вдруг подброшено вверх саксофоном». В памяти возникают все новые подробности: клубящееся «сиянье небес у подъемного крана», недопитый стакан лимонада...

Есть в стихах о прощании с юностью строфы, варьирующие друг друга, но сами по себе прекрасные настолько, что жалко с ними расстаться. Подобное бывает и у Коржавина (Солженицын называет это «неэкономичностью в строфах»). Но и с «лишними» строфами Коржавина мне, читателю, тоже не хочется расставаться — настолько они сами по себе хороши. Наконец, не могу не обратить внимание на заминки в ритме стихотворения (слово — от волнения — паузы в работе сердца). Они более чем уместны, ибо помогают передать красоту шемящей мелодии...

Коржавин же «не замечал» и музыкальности в поэзии Бродского — «...если она и есть, то это странная музыка, не связанная с замыслом, работающая **сама на себя**⁴». Но ведь так не бывает в стихах! Другое дело, что поэзия Бродского в лучших его произведениях перекликается не с творчеством Моцарта, как полагают многие критики и с чем не согласен Коржавин, а с творчеством Скрябина, чья музыка сродни мироощущению XX века, к просветленности прибывающемуся через диссонанс.

Значит, нету разлук.
Существует громадная встреча.
Значит, кто-то нас вдруг
в темноте обнимает за плечи,
и, полны темноты,
и, полны темноты и покоя,
мы все вместе стоим над холодной блестящей рекою.

И это стихотворение противится запоминанию?!

4

Есть в статье замечательное место, где Коржавин не просто хвалит Бродского, но восторгается двумя его стихотворениями, созданными в первой половине 70-х в эмиграции. Первое «На смерть Жукова» и второе «Ты забыла деревню, затерянную в болотах»... Ему Коржавин даже посвятил детальный разбор на полутора страницах. А в самом-то стихотворении всего 12 строчек!

⁴ Подчеркнуто мною. — Г. Ш.

Стихотворение, пишет Коржавин, «обладало всеми особенностями Бродского, с той только разницей, что они были на месте и к месту. ...Всё было задано импульсом, то есть замыслом, и в каждой точке стихотворения соответствовало воплощению импульса». Далее Коржавин пишет: «В этом стихотворении поэзии соответствует всё — прежде всего, содержание личности автора и его чувства». [...]

По Коржавину (и он приводит факты — стихи!), в эмиграции Бродский, оторванный от своего прежнего снобистского окружения, начал было выходить на верную дорогу, но так и не вышел — помешали обстоятельства. И так, Коржавин убеждает читателя в том, что в первый (доэмигрантский) период творчества Бродский — это непродуктивное «пустое место», в эмиграции на короткое время следует взлет, а затем снова (по результатам) убывание, оскудение поэтической энергии.

Теперь, я думаю, самое время поговорить о ленинградской поэтической школе и молодежных литературных кружках, вписывающихся в так называемую *вторую культуру*, возникшую в 60-е годы на берегах Невы. Если брать шире, то разговор должен бы пойти о молодой интеллигенции, в «ренессансно-оттепельный» период горевшей желанием служить отечеству, но сходу отвергнутой властью. Иосиф Бродский входил в кружок поэтов, нареченных сегодня «ахматовскими сиротами». В своей статье Коржавин, никого из них не называя по имени, тем не менее уделил им как явлению достаточно внимания. Литкружковцы, полагал Коржавин, отличались снобизмом и литературностью — причем провинциального розлива. Ориентируясь на достижения Серебряного века, они брали из прошлого самовыражение, ставшее, по мнению Коржавина, сутью и целью творчества, «залогом прикосновенности к поэзии». В этой «системе ценностей» цель — «достижение вечной славы» — затмевает задачу духовного постижения мира. Поэзия превращается в дело, которому, как всякому делу, можно научиться. По словам Коржавина, с чем-то подобным он столкнулся еще в довоенном Киеве.

Могу засвидетельствовать: вместе с Коржавиным в 1938–1941-м годах я посещал тамошние литстудии, где мы учились не только азам версификации, но и познавали тонкости литературных школ, особенности творчества их лидеров и т. п. Иные юнцы отсеивались, но приходили другие и оставались, консолидируясь вокруг наиболее одаренных. И, как правило, тон задавали те, кто стремился, по выражению Коржавина, к «добыванию гармонии из наличной жизненной ситуации», чему сопутствовали (без этого не бывает!) и мечты о славе. Не обходилось и без «литературности». Что делать, так бывало в кружках всех времен — и в Элладе, и в Александрии. Так в 60-е было и в Ленинграде. И непонятно, почему Коржавин полагает, что «ахматовские сироты» превыше всего ставили идею самовыражения как средства достижения, пардон, бессмертия. Напротив, из воспоминаний кружковцев ясно: их волновала прежде всего, их объединяла тревога за будущее страны — а значит, за свое будущее. [...]

Громкий судебный процесс — «не за политику, а за свободное творчество» — вкупе с художественными достоинствами многих стихов Бродского сделали его имя символом ленинградской «второй культуры», принесли ему мировую известность. Но, вопреки мнению Коржавина, «роль гения» Бродский не исполнял. Я думаю, что он обладал достаточной самокритичностью и интеллектом, чтобы всерьез считать себя гением. Другое дело льстецы и поклонники, всегда готовые петь дифирамбы тому, кто достиг успеха. Они то и возвели поэта в сан классика. Они да еще (добавлю, соглашаясь с Коржавиным) западные русисты, без усталости стремившиеся увенчать его лаврами. Но какое нам до всего этого дело? Нам, уже лет сорок как впусившим в свое сердце лучшие стихи Бродского...

Да, порой тяготение лирики Бродского к большим формам, проявившееся уже в 60-е годы, весьма озадачивало. Да, огорчали длинноты, рассуждения на грани резонерства. Да, читатель не привык к движению стиха посредством чередования картин от одной к другой, от другой — к третьей, и от такого, скажем, стихотворения, как «Памяти Т. Б.», возникает впечатление топтания мысли на одном месте и некоторой утомительной пустоты. Да, порой размышления преобладают в ущерб прямой передаче чувства. Да, «Школьная антология» и «Посвящается Ялте» казались прозой в стихах. Но в лучших его произведениях «длинноты» становятся необходимым элементом, они превращаются в безукоризненные строфы и длиннотами быть перестают. Так, глубоко впечатляют написанные в 60-е годы «Исаак и Авраам» (648 строк) или «Горбунов и Горчаков» (1560 строк). Последняя эпическая вещь — фактически пьеса в стихах: почти сплошные диалоги. И какие диалоги — блистательные, острые! Взята тема, кровоточащая едва ли не по сей день, а в 1960-е годы и подавно. Действие происходит в психушке, в «огромном доме», поставленном «внутри миропорядка», где главные герои приговорены к лечению за отклонение от норм социалистического здравого смысла. На мой взгляд, «Горбунов и Горчаков» — это своего рода «Горе от ума» XX века, и удивительно, что до этой поэмы до сих пор не дошли руки театральных режиссеров.

Я думаю, что в творчестве Бродского периода 60-х годов отражены некие сдвиги в мировосприятии всего поколения, вобравшего в себя ужасный опыт Второй мировой войны, фашизма, Холокоста, тоталитарного морока. У многих сверстников развилась такая черта, как неспособность полностью отдаться чувству. Вот почему поэзия Бродского порой так мучительна своей рассудительностью — проклятем, в котором читатель зачастую узнает собственную болезнь. Вот короткое — всего 16 строк — стихотворение «Я обнял эти плечи и взглянул», где 15 строк посвящены подробному описанию комнаты. Даже держа любимую в объятиях, лирический герой не может целиком отдаться чувству, даже сейчас он наблюдает и размышляет.

Из невозможности слить чувство и разум в едином порыве и родилась поэтика Бродского: он постоянно занят разъятием всего, что происходит —

с ним ли, с любимой ли женщиной... Лирика Бродского — это череда картин психологического состояния героя, рождающая в сумме усилие очищения. Точнее, иллюзию очищения души, которая все-таки — хотя бы эстетически — импонирует читателю.

Самым убедительным, на мой взгляд, опровержением мысли Коржавина о том, что Бродский, поддавшись сонму льстецов, стал заниматься в поэзии тем, что *«его левая нога захочет»*, стала сама трагедия его судьбы как человека, поэта и гражданина. В 60-е он мучительно воспринимал отсутствие в стране свободы. Но ее нехватка восполнялась близостью к родной почве — языку, городской или деревенской народной жизни. Бродский вырос в певца природы русского Севера, и гонения не повредили ему.

В возрасте тридцати трех лет он оказался в эмиграции. Вот она, свобода! Отныне никто не станет копаться в рукописях, норovia оформит новое судебное дело... И что же? Оторванный от родины, разлученный с любимой женщиной, больной, изгнанник почувствовал страшное одиночество. Западная цивилизация показалась ему Римом в канун пришествия варваров. Не случаен отмеченный Солженицыным «приполярный климат» его стихов в этот период. Самуил Лурье в послесловии к однотомнику «Холмы» (оно было предварительно просмотрено самим поэтом) подчеркнул: *«Поэзия Бродского в некотором роде — запись мыслей человека, покончившего с собой»*, причем самоубийство вызвано *«не одними только биографическими мотивами»*, ибо *«свобода, о которой мечтал Бродский и которую обрел, оказалась похожей на будни всякого, утратившего веру в любовь»*. В этой, по выражению Лурье, «опустошительной драме» Бродского — ключ к его позднему творчеству. Вообще склонный смотреть на мир с изрядной долей скепсиса, Бродский (как пишет в предисловии к минскому двухтомнику 1992 года Владимир Уфлянд) в эмиграции стал искать утешения *«в соседних областях человеческого мышления, в метафизической философии»*, найденное там включая в свой поэтический обиход. Так «Осенний крик ястреба» (1975 г.) воспроизводит мирочувствие Бродского-эмигранта. Это поэт сложил стихи о себе — «помесь гнева с ужасом», подобную осеннему крику ястреба...

Наум Коржавин — человек, сильный духом, да и, осмелюсь утверждать, с несколько более счастливой судьбой — даже в эмиграцию (в отличие от Бродского) уехал не один, а с обожаемой женой. Судьбы мира тревожили его не меньше Бродского, но свою музу в эмиграции он целиком отдал России. Понимал: судьбы всего мира решаются там, дома, и ни на миг не расстался с отечеством. Настрой его большого дарования, жизнеутверждающий изначально, помог и на чужбине. В эмиграции Коржавиным была создана «Московская поэма», где показана трагедия прозрения собственно-го поколения — трагедия мальчика, которого Господь

вырвал с кровью, исторгнул
против воли души
из трясины восторгов
и прельстительной лжи.

В «Поэме причастности», также написанной в эмиграции, Коржавин раскрывает трагедию поколения российских мальчиков, посланных завоевывать Афганистан.

Мы — твержу, — мы в ответе.
Все мы люди России.
Это мы — наши дети
Топчут судьбы чужие...

Бродский-эмигрант тоже не отгородился от родины, не замкнулся в своем одиночестве. Яркое тому доказательство — стихотворение «На смерть Жукова» (1974). Не побоюсь сказать: гениальное стихотворение, где в двадцати строчках — не только судьба самого маршала, но и трагедия русской армии, опутанной красными бесами. В этом шедевре полнота правды выражена в безупречной художественной форме. Это стихотворение сразу же сделалось хрестоматийным.

Коржавин в молодом Бродском увидел то, что увидел, — нулевой результат. Здесь он разошелся с Ахматовой, да и с Солженицыным и, на мой взгляд, не сумел доказать свою правоту. Но, в пух и прах раскритиковав поэзию Бродского, Коржавин вдруг спохватился, когда стал говорить о стихотворениях «На смерть Жукова» и «Ты забыла деревню...» Он написал: *«то немногое, что я ценю в Бродском, ... не только признаю, а люблю. Это настоящая и сильная поэзия... Может быть, таких стихов больше — охотно признаю»*. Но тогда о чем вообще разговор? О том, что нобелевский лауреат не гений? Так ведь о гениальности твердят лишь экзальтированные (и не очень сведущие) поклонники... О том, что иные из новаций Бродского неплодотворны? Как знать... Многие искушенные литераторы придерживаются иного мнения, полагая, что муза Бродского пленяет некоей особенкой, вопреки осязаемым промахам, которые, как это часто бывает, — продолжение достоинств поэта.

Что ж, время расставит все по своим местам. Но подмеченная (и не принятая) Коржавиным фрагментарность стихов Бродского — не что иное, как отражение разорванности бытия, особенно осязаемой к концу века. Для Коржавина такое явление, как повсеместная разорванность мироощущения людей, едва ли воспринято во всей глубине и трагичности, вот в его стихах по сей день и живет императив — выстоять, во что бы то ни стало прорваться из мрака к свету и гармонии. Бродский не таков: он по своей натуре чуть тоньше, сложнее, ранимее. Потому Коржавин и не приемлет его во многом, так как, в отличие от Ахматовой, до конца не понимает. Ни музыки Бродского, ни его поэтики.

Мудрый Николай Глазков, глядя в будущее, говорил: в конце концов в искусстве победит лишь «неосознанная новизна». Полагаю, что подобной — неосознанной — новизной обладает превосходный поэт Иосиф Бродский.

1. МАРИНА КУДИМОВА

Ученик отступника

За эту статью мне долго мешало взяться явление, которое В. Высоцкий обозначил в шутливой песенке: *«Танцевали на гробах богохульники»*. В последние годы сей род хореографии развивался форсированно — вплоть до требования эксгумировать прах Сергея Есенина, чтобы доказать версию убийства и опровергнуть самоубийство, вплоть до обвинения в некрофилии тех, кто, пытаясь отдать последний долг писателям, вычеркнутым из литературы (а часто и из жизни), напечатал их произведения. [...]

В анкете одного литературоведческого журнала В. Солоухину встретился вопрос: *«Судьба кого из русских поэтов представляется вам наиболее трагической?»* Неподражаема пионерская серьезность, с какой писатель согласился принять участие в голосовании: *«Я бы назвал Есенина...»* Не слабы и аргументы: *«Есенину на долю досталось увидеть, как Россия гибнет»*.

А Бунину не досталось? Блоку? А Горькому по возвращении с курорта Капри в санаторий Соловки — с острова на остров? Добро бы, посетило сие откровение Солоухина четвертью века ранее, когда его кумир был только-только августейше дозволен к употреблению. Но цитируемая порция «Камешков на ладони» опубликована в 1990 году, когда усилиями «некрофилов» история литературы XX века перестала зиять пустотами.

О чем, кроме пристрастности, говорит этот эпизод?

О том, что наше образование — сзади наперед, когда плавать — раньше, чем ходить, «Анти-Дюринг» — раньше Дюринга, Есенин — раньше Клюева, но и Бердяев — прежде Нила Сорского, — привело к ужасной деформации сознания. И — как следствие — к разгулу языческого кумиротворения, в котором редкий неопит не соблазнится поучаствовать. В условиях деформации напечатанный прежде остальных и внедренный в подкорку Есенин невольно предстает в ряду старых «отеческих богов»... Но задумаемся: нет ли здесь некой провиденциальной закономерности?

Вот размышления другого литератора о трагедии этой личности. М. Чулаки пишет, что Есенин был искренен, когда *«малевал похабные частушки на стенах Страстного монастыря: новая вера всегда утверждается путем поругания прежних святых»*. [...]

Но Есенин писал хулы на доме Бога, Которому его предки молились без малого тысячу лет, вместе с Богом попирая тем самым и отцов своих. Такие действия — уже со всех точек зрения — следует признать и назвать страшным словом — отступничество. В богоотступничество Есенин впал, конечно, не в одиночку и не обыден. Вместо того чтобы оспаривать его первенство по части «трагичности» или добиваться, каким способом он был умерщвлен, по-моему, следует, внимательно прочитав потрясающий очерк о поэте в «Некрополе» В. Ходасевича, попытаться пойти дальше и на новом уровне постижения доискаться до истоков истинной трагедии, участником которой стал и Есенин, — массового самоубийства души.

Можно не слишком доверять А. Мариенгофу и другим мемуаристам, описавшим кошмар у стен Страстного. Однако об отступничестве Есенина я знаю из его стихов.

Мне осталась одна забава:
Пальцы в рот — и веселый свист.
Прокатилась дурная слава,
Что похабник я и скандалист.
Ах! Какая смешная потеря!
Много в жизни смешных потерь.
Стыдно мне, что я в бога верил.
Горько мне, что не верю теперь.

И не увиденный самим поэтом, но явственный отблеск геенны очевиден в аргументации собственных бесчинств:

И похабничал я, и скандалил
Для того, чтобы ярче гореть¹.

XX век — на фоне подвигов новомучеников, расцвета христианской мысли, непрерывных знамений присутствия Божия — дал колоссальный рецидив язычества, если объединить этим понятием всякое отпадение и отступление от исповедания Единого Бога, Творца неба и земли. Не имея намерения вдаваться сейчас в причины духовного регресса, скажу, что основной категорией языческого сознания был и остается миф, как ни изменилась философская и филологическая трактовка этого понятия.

Миф творит не народ. Полностью обладая средствами массового воздействия, миф творит жреческая каста культуры — интеллигенция, на этапе «выхода из народа» склонная к языческой эклектике. Так произошло с Есениным и его адептами. Так, вольно или невольно, и В. Солоухин способствует поддержанию пошатнувшегося мифа Есенина — народного певца, затравленного и убитого врагами России. [...]

Сергей Есенин, триумфально, под взрыды растроганной интеллигенции вошедший в литературу, начинал прежде всего как поэт православного мировоззрения. Еще в 17-м году он писал в поэме «Певущий зов»:

¹ Здесь и далее подчеркнуто мною. — М. К.

Не губить пришли мы в мире,
А любить и верить!

Увы, разрушительный процесс слома сознания начинает развиваться с роковой стремительностью. В том же году, в поэме «Пришествие», опережающей «Двенадцать», Христос предстает на фоне новой эры в гефсиманском одиночестве:

Нет за Ним апостолов,
Нет учеников...

Пройдет совсем немного времени, и поэт начнет сражаться против преданного и покинутого людьми Христа, чье одиночество он только что оплакал.

Оправдательные описания «мужицкой» революции еще не вышли за рамки Евангелия, но уже содержат призыв

Из распятого терпенья
Вынуть выжавленный гвоздь.

Тот же год, будь он неладен, вырывает у Есенина признания, свидетельствующие об опасном для христианина заблуждении — отождествлении греха и грешника. Он обращается к Родине со словами:

Люблю твои пороки,
И пьянство, и разбой...

Отсюда уже шаг до святотатств «Инонии»:

Тело, Христово Тело
Изблевываю изо рта!

Дальнейшее кощунство в какой-то мере спровоцировано Блоком:

И всю тебя, как знаю,
Хочу измять и *взять*.

Понятно, что желание адресовано также родине. Но если Блок обращается к Руси как к жене, то гораздо более традиционный Есенин неизменен в ощущении — внутри общеславянской фольклорной этики — родины как матери. Поэтому его неожиданный инцест вызывает просто содрогание. Кроме того, для Есенина, выросшего в православной семье, существует еще мистическая богородичная ипостась России, и я не думаю, что поэт, в изложении мифологов претендующий на полноту представительства за народ, может не понимать, на что посягает.

Червивым плодом отступничества зрела авторская глухота. Есенин перестал слышать, как все его последующие обращения к родине звучат ерническим насильником, воспевающего изнасилованную. Тут-то и возникла нужда в мифе, тут-то исподволь начался и автомиф, породивший впоследствии

целую литературу, все приверженцы которой как один почитают Есенина своим пророком и нигде и никогда не усомнились в истинности учения. И неудивительно: «деревенская» литература — а речь идет именно о ней — восприняв от Есенина самооправдательный миф, долгое время на фоне сатанинского государственного мифа выглядела носителем правды.

Итак, Есенин юношей расстался с родной деревней, числился в пастушках при столичных салонах, пока это работало на «имидж»², затем, переодетый в «дивильное», стал звездой московской богемы, которая его и убила.

Сперва полулель-полухерувим, потом — записной хулиган, затем — искренняя попытка ощутить себя блудным сыном. Здесь автомиф сделался окончательно уязвимым, ибо первоисточник так или иначе помнят даже и те, кто знает Священное Писание в пересказе Емельяна Ярославского.

Притча о блудном сыне — может быть, наиболее яркая в цикле притч о необходимости покаяния. Я не сомневаюсь, что душу Есенина мучила вина, в чем он проговаривается в целом ряде трагически прекрасных стихов. Но блудного сына спасает полнота раскаяния. Напротив, Есенин, окончательно забыв о своих эротических притязаниях («*хочу измять и взять*»), постоянно декларирует некую особую миссию по отношению к родине, хотя ни словом прощания, ни намеком не выказывает сострадания к «изгнанным правды ради» в 1922 году³.

Создание мифа предполагает наличие ложного следа на пути от причины к следствию. По ложному следу и шествует Есенин разоренной и разграбленной деревней: «в лайковых перчатках», а не в рубище. Благополучный блудный сын в английском костюме заменяет более ранний — и более драматичный — вариант блудного сына-самоубийцы («Устал я жить в родном краю»). На этой-то подмене содержания притчи и возросла «деревенская» проза, блудные создатели которой возвратились в свои деревни тоже не в унижении, а как минимум лауреатами и депутатами, хотя и «с чувством вины». Так сбывалось: «*Нет за Ним апостолов*»; возможные ученики Христа выбрали лжепророка. [...]

* * *

Имена Есенина и Высоцкого встретились в пространстве нашей темы отнюдь не случайно. «*Их часто сравнивают*», — справедливо замечает М. Рощин. «*В сатире своей он шел прямо за Зоценко, в лирике — за Есениным*», — пишет В. Аксенов. Правила хорошего мемуарного тона побуждают искать аналоги. Мифотворчество работает на повышение места в иерархии культурных ценностей. [...]

² Это словечко — позднейшая американизация «имажинизма», которым Есенин увлекся после революции. — М. К.

³ Авторство неизвестного ранее и опубликованного совсем недавно письма к Д. Бедному, где говорится о новой генерации, «*которой плевать на все, что в человеке свято*», принадлежит С. Есенину лишь гипотетически.

Есенин совершил грех отступничества, когда Россия еще была страной православия. Высоцкий застал процесс, в который Есенин внес посильный вклад, на излете. Я имею в виду планомерную и непреодоленную по жестокости *секуляризацию*, обмиршение общественного сознания.

Нас прежде всего занимает в связи с секуляризацией проблема самоволия, подменяющего свободное отдавание личной воли сверхличному началу. Когда свобода воли вытеснена самоволием, человек теряет ориентир и оказывается как бы в состоянии духовной невесомости, не зная, как управиться со своими импульсами и желаниями. Это не раз звучит уже в самых ранних песнях Высоцкого: «*Мне вчера дали свободу, а что я с ней делать буду?*» и т. п.

Своя воля предлагала широкий ассортимент подмен в виде духовных суррогатов, в купе и образовавших беспрецедентный эклектизм воззрений и представлений шестидесятых. Таким предстает в своем мировоззренческом измерении и В. Высоцкий — типичный московский «оттепельный» молодой человек, которому уже не надо озираться, произнося слова. Это поколение как бы пробалтывало вакуум молчания, рожденного страхом.

Организованный интеллект подчиняет сумму знаний некой системе или сверхидее. Эклектизм не предполагает глубины и чаще довольствуется информацией из третьих рук по принципу «один мужик рассказывал». Здесь-то и надо искать объяснение сказовой форме многих песен Высоцкого. На раннем этапе идея песни издерживается в ее пределах. Автор просто не замечает содержательных противоречий, возникающих между песнями, написанными практически одновременно, или не придает им значения, воплощая в очередной песне очередной локальный замысел. [...]

Ни декларацию веры, ни демонстрацию неверия не следует принимать слишком всерьез — пока все это больше для рифмы. Но уже нельзя пройти мимо обилия в песнях нечистой силы — тоже пока мелкого калибра: вампиров, леших, ведьм.

В. Инов пишет, что Высоцкому «*дано было артикулировать народные стереотипы послевоенной поры*». Но Высоцкому дано было и зафиксировать «арзамасский ужас» своего поколения: «*Задавлены все чувства — лишь для боли нет преград*». Он ощущал и честно выговорил, назвал драму нравственной раздвоенности: «*И, горьким думам вопреки, мы ели сладкие куски*». Ему вообще очень много было дано.

Скорбно, что столь богато одаренный человек не предполагал, сколь серьезно с него будет спрошено. И мне заранее горько, если мои заметки могут быть восприняты как осуждение двух замечательных русских поэтов, оставивших нам немало великих стихов, — поэтов, которых я душевно люблю за подлинность и уникальность дара, но которым пора предъявить духовный счет. И вот выясняется, что по нему поэты заплатить не в состоянии. Во многом это и для меня трагическое открытие, но свою меру ответственности за историю страны я не могу ощущать иначе, как личную вину. И вина эта еще будет усугублена, если и сейчас не заняться выправлением деформаций, возникших от самовольного управления историей и культурой. Подобно тому,

как места депортаций заселялись людьми, не сеявшими в этих местах хлеба и не строившими домов, так и оба моих героя заняли в культуре неподобающе большое пространство, часть которого принадлежит депортированным, а они, если выживут, наверняка захотят вернуться в родные пенаты. [...]

* * *

Одним из богов нового язычества, безусловно, является спорт. Недаром чуткий Высоцкий отдал такую обильную дань спортивной теме. Соревновательность, состязательность, стахановщина пронизали все слои советской жизни и, разумеется, культуру. Спортивная лексика долго представлялась Высоцкому максимально динамичной для его темперамента и этической установки:

Спортивный пласт языческого сознания требовал первенства любой ценой. Тема перемещения по рядам, набора зачетных очков не оставляет Высоцкого годами:

«В мире шахмат пешка может выйти, если требуется, в ферзи».

«С последним рядом долго не тяни, а постепенно пробирайся в первый».

Наконец, *«Я прийти не первым не могу!»* — вот только несколько примеров этой идеи фикс.

Культу мужественности Высоцкий служил верно и преданно.

Поскольку спорт признает примат личной воли, то на этой теме тяга Высоцкого к своевольному «человекобожескому» существованию, казалось бы, должна была удовлетвориться. Но смутное томление не покидало его, и, чем сильнее нарастал в песнях богоборческий мотив, тем очевиднее становилась тоска по идеалу не подменному, не паллиативному, а духовно полноценному. [...] Кроме того нельзя не отметить, что многие его богоборческие заявления происходят от элементарной неосведомленности в субъектно-объектных религиозных связях:

И я попрошу Бога, Духа и Сына:

Пусть выполнит волю мою.

Оговорка из разряда тех, на которых Фрейд выстроил свою теорию. С этой точки зрения творчество Высоцкого особенно показательно: что ни песня, то борьба за неприкосновенность своей воли:

Я согласен бегать в табуне,

Но не под седлом и без узы.

Видимая часть айсберга подставляется социальным боком, и поэт выглядит традиционным бунтарем и инсургентом в конформном обществе, по нашим отечественным меркам — почти диссидентом. Но, я думаю, подосновательно песни этого ряда построены на иносказаниях, на неупотреблении имени Божия. Табу на имя Божие становится почти непреложным, а если это имя употребляется, то в ироническом контексте: *«Ведь есть какой-то Бог»*. [...]

Наездник, Невидимка, Альтер эго, Тот, Который не стрелял, — все это кодирование Бога в стихах Высоцкого, мне думается, может свидетельствовать о непрекращающейся вышней борьбе и за его душу, а не только о бесплодной борьбе с самим собой. Что мог поэт противопоставить Сущему? Супермена?..

Спровоцированный Есениным и Маяковским — а кого еще мог знать недоучка 60-х? — он грозил Тому, Кого ощущал как помеху самоутверждению:

Я ему припомню эти шпоры!

[...] Микрофон страдает оттого, что вынужден усиливать ложь, тогда как обернись он в другую сторону — и получит возможность транслировать истину. Страх «прокола» выше страха Божия, жажда первенства сильнее потребности в самоотвержении. Бунт исполнителя — вот протестантское и актерское кредо Высоцкого. «*Нет, и в церкви все не так!*» — в этом провокационном вскрике напряженное желание услышать оппонента. Спортивные достижения уже ничего не дают:

Вот вышли наверх мы, но выхода нет.

Заложник отступничества хочет и не свергнуть прежних богов, и получить истинную свободу. При этом он едва ли отдает себе отчет в том, что, балансируя на грани, гораздо больше шансов соскользнуть, чем устоять. Падение Высоцкого — вполне закономерное следствие всех ухмылок и обиняков в сторону Духа Святого. Окончательно Высоцкий «ломается» на традиционной заставке для секулярного ума — тайне непорочного зачатия. [...]

Литературно это — от «Гавриилады». Подоплека же этой хулы всегда — посягательство на девство Богоматери, и мы уже видели, как опосредованно это делал Есенин. Но, пожалуй, в песне «Про плотника Иосифа, деву Марию, Святого Духа» Высоцкий идет дальше предшественников. Страшно цитировать или пересказывать это, страшно представить себе и уровень опустошения души, привыкшей к наркотику иронии и не брезгующей способами его добывания.

Высоцкий искал идеал, исходя из своих «или — или». Он прятался за отстраненностью и сказом, а когда выглядывал — черты были искажены мукой: «*Лучше с чертом, чем с самим собой*». Где мог он найти обоснование «мужчинских» установок, которые почитал незбылемыми? Где мог реализовать романтическую направленность?

В двух сферах. Первая из них — война.

Высоцкий был чище душой, чем соседи по эстраде — мастера карманных фиг. Он не мог не понимать, что военная тема — самая открытая из «дозволенных» и в то же время самая доступная и эмоциональная в любой аудитории. Однако он никогда не форсировал «выгодных сторон» темы. Война давала возможность освоения истин Ветхого Завета в пределах кодекса чести, по которому он хотел бы жить. Антиномии «друг — враг», «наши — не наши» вполне его устраивали: он любил четкие формулировки, возможно, вопреки эклектике. Устраивала и исключительно военная пре-

рогатива нарушения заповеди «не убий» без ущерба для совести. Завет «не убий», наверное, казался Высоцкому самым трудноисполнимым: суперменство и ставка на своеволие требовали мгновенных реакций на зло и оговаривали право личного возмездия. Человек в экстремальных обстоятельствах мыслился Высоцким как человек по преимуществу. Однако неготовность к восприятию иных истин сказывалась на нравственной программе, которой он старался обеспечить свою интерпретацию войны!

Что нужнее сейчас? Ненависть.

Христианка Анна Ахматова полагала, что — мужество: *«Час мужества пробил на наших часах»*. Певец мужества Высоцкий не потянул такой высоты. Но уже не раз подтверждалось, что *благородной* ненависти не бывает, есть только бесовская. Обмирщенное сознание выглядит особенно ущербным и недостаточным, когда подвергается вот таким испытаниям.

Другой сферой воплощения лермонтовски мятежной природы Высоцкого стал уголовный мир,

«На чем проверяются люди, если войны больше нет?» — вопрос звучит совсем по-детски. Мне легко, я знаю ответ: на исполнении Божиих заповедей. Высоцкого такой ответ не удовлетворил бы. Постоянное участие в бегах, гонках, ралли означало риск. Риск был формой самоутверждения, самоутверждение — нравственным законом, если верить Ф. Шлегелю, что нравственность состоит в совпадении человека с собою.

«Так давайте же оценивать ранние песни Высоцкого с точным пониманием, что жанр, что стилизация, что портрет, что озорство», — взывает Д. Кастрель. Ох и нравятся мне эти «точные понимания»! Лучший способ смазать неугодные противоречия... Неожиданно вступает сам поэт, достаточно редко (исключая военные песни) вдающийся в самооценки: *«Я не считаю, что это были блатные песни. Это были стилизации»*. Конечно же, давайте быть объективными! Давайте признаем оба высказывания чисто демагогическими. А как доказать, что, например, «Мурка» — не стилизация? По этой логике «Медного всадника» обязан был сочинить Фальконе. А «Собачье сердце» — Шариков. Откуда это рвение защиты, опережающей нападение? Чисто уголовный прием, между прочим:

Ударил первым я тогда — так было надо.

Так защищали «Гаврииладу» и «Москву кабацкую», — да все, что выпадало из стройного мифа. Видимо, друзья Высоцкого смутно чувствовали скользкость темы, раз так лезли из кожи доказать, что Володя, мол, мускулатуру разминал на этих поделках.

Но причина того, что первой песней Высоцкого была именно «Татуировка», лежит глубже дворового окружения и желания потрафить «своим». Секулярное сознание — привилегия интеллигенции в первом поколении — развивалось параллельно и сходилось в лобачевском пространстве советской жизни с сознанием общенародным — *криминальным*.

Феномен поголовной криминальности было бы наивно связывать исключительно с эпохой Сталина. Элементы уголовного сознания можно найти в самых благостных внешне эпохах. В языческом восприятии мира, а не в личности тирана-временщика кроются корни криминального типа. Поэтизация разбоя в мировом фольклоре связана с утопическим характером мифологических представлений, с преобладанием в них бессознательного и иррационального. Уголовник вневенационален, хотя может использовать или провоцировать в своих целях и национальный конфликт, как показали наши дни. И было бы фальсификацией увязывать уголовное сознание с менталитетом конкретного народа. Другое дело, что не где-нибудь, а в России, как пишет Е. Трубецкой, *«осуществилась утопия бездельника и вора и мечта о царстве беглого солдата»*. Правда, Трубецкой выносит за скобки уникальную особенность русского фольклора, который, проникаясь христианским идеалом, дал образ кающегося разбойника. [...]

Есенин еще в 15-м году предсказал свое отступничество:

Я одну мечту, скрывая, нежу,
Что я сердцем чист.
Но и я кого-нибудь зарежу
Под осенний свист.

Вероятно, русская пословица *«От сумы да от тюрьмы не зарекайся»* и слово апостольское *«Всякий, думая, что крепко стоит, да бережется, чтобы не упасть»* тогда еще имели хождение на Рязанщине. То, что составляет в нашем понимании криминальную психологию, отнюдь не связано с предрасположением к преступлению. Спихватившийся Есенин потом оправдывался:

Не злодей я и не грабил лесом.
Не расстреливал несчастных по темницам.

Но уже было записано бестрепетной рукой мемуариста (В. Ходасевич) — или самой истории, нежный лирик приглашает барышню поглядеть, как тех несчастных расстреливает комиссар Блюмкин. Ситуация, в которой оказался Есенин вместе со всем народом и которую мы ранее определили как рецидив язычества, независимо от частных обстоятельств, была призвана развязать так называемые темные инстинкты и способствовать развитию особых отношений человека и государства и особого типа человеческих взаимоотношений. Уникальное состояние, которое я бы назвала пенитенциарным напряжением, стало обыденностью, как чувство недоедания, или нравственной деградацией для тех, кому были доступны столь сложные самоощущения. Довольно точно расшифровал уголовное сознание Л. Габышев, автор книги *«Одлян, или воздух свободы»*: *«Те, кто с гениальной подлостью сделал ставку на самое черное в человеке, оставили нам в наследство генератор ненависти. И мы сами не замечаем, как его мощное поле уродует наши души, держит нас в постоянном страхе, перемешивает в нашем сознании добро и зло»*.

Самым последовательным обличителем уголовного сознания был и остается, пожалуй, В. Шаламов. Именно Шаламову принадлежит знаменательное утверждение: *«блатари не любят стихов»*. Но именно Шаламов открыл имя поэта, для которого эта братия сделала исключение, канонизировав как своего персонального менестреля. Этот поэт — Сергей Есенин.

Чем же потрафил наш лирик убийцам и насильникам? Вероятно, сентиментальным раздрызгом, нервической экзальтацией, приятной расшатанной психике блатаря, всегда нуждающейся в допинге. Уголовники почуяли в Есенине слабинку безответственности, которой они особо привержены в отношениях с «фраерами»: обмануть «фраера» и «мента» считается в этом обществе само собой разумеющимся. Кроме того, Есенин постепенно упал до блатного отношения к женщине — цинично-потребительского. [...]

В том, что Сталин со приспешники пропустили интеллигенцию через лагерную мясорубку, но не позволили ей ассимилироваться с уголовниками, надо искать ответ, почему именно Есенин был едва ли не первым из «запрещенных» легализован. Думаю, ключом к разгадке его фантастической популяризации служит понятие «социально близкий». Интеллигент, вышедший из лагеря, был инфицирован уголовным сознанием, но социально по-прежнему отторгнут. Угождая, чтобы выжить, блатарю в лагере, он продолжал угождать ему и на воле. «Социально близкий» Есенин позволял поддерживать контакт с блатными, ибо воля не давала интеллигенту наесться досыта, а блатной снова захватил пайку. Воздействие «социально близких» на «социально чуждых», на часть общества, не тронутую доселе грибок уголовщины, становилось необратимым. Психология зоны постепенно проникала в сознание всех социальных слоев общества, от люмпенов до политбюро. Уничтожению или изгнанию подверглись практически все, кто избежал уголовного влияния или имел против него духовный заслон. На пустом месте изгнанной культуры расцвел культ Есенина, освященный «паханом». Этот культ мало-помалу начал вытесняться магнитофонным культом Высоцкого.

Владимир Высоцкий, чье детство прошло в непрестижном московском дворе, воспринимал уголовную среду без малейшего отчуждения, тем паче осуждения, как воспринимаем мы все из своей деформации любое уродство нашего общества. Более того, рядом с превращенными в имбецилов работягами и парализованной страхом интеллигенцией блатари с их жестким кодексом, своеобразной и непреложной моралью и романтическим ореолом, которым они умеют себя окружать, представлялись подростку «людьми» (так воры себя и именуют, дифференцируясь даже в родной среде). Советский подросток, психологически закрытый для пропаганды и не получающий в то же время никакого религиозного восприятия, Высоцкий принял внешний ряд уголовного кодекса, этот «дешевый понт», как некий ориентир и постепенно перевел внешнее в идеальную сферу.

Я думаю, что если бы столь одаренному человеку предоставили бы возможность выбирать, он выбрал бы поэзию Гумилева. Но выбора не было,

и он, обретаясь в теме военной где-то между Киплингом и Симоновым, в уголовной пошел за Есениным.

«Женщины — как очень злые кони», самоценность пьянства, эмоциональный надрыв — все это можно отнести к разряду эпигонства. Но Есенин «снял пробу», а Высоцкий формировался внутри зрелых уголовных взаимоотношений, и, естественно, его поэзия пронизана ими насквозь. [...] Он поет от имени уголовного или человека, плодотворно «привитого» уголовным сознанием. Ведущей темой высокоцких «стилизаций» остается чисто уголовная — самовольное воздаяние, самосуд, блатная расправа с обидчиком:

Ведь это я привел его тогда,
и вы его отдайте мне, ребята!

Как и на войне, уголовная жизнь происходит в непрерывном поединке, но критерий «врага» размыт, и жестокость становится самодовлеющей. Самосудное наказание несоразмерно с преступлением, цена общая — смерть. В такой модификации Высоцким дается и трансцендентное возмездие, и Христос у Высоцкого говорит как уголовник: «Убьешь — везде найду, мол». Переход от ветхозаветного военного пафоса к новозаветному смирению не удался, столкнувшись со стеной уголовной жажды мести. В то же время неотвратимое наказание осознается уголовниками в изложении Высоцкого как слепая фатальная сила, никак не связанная с преступлением:

Сколько я ни старался,
Сколько я ни стремился,
Я всегда попадался
И все время садился.

Языческое нечувствие причинно-следственной связи усугубляется еще и «местным» феноменом призонизации: проникновением «психологии» зоны в правоохранительную сферу, когда «сфера» действует теми же методами, что и ее противники. Сам Высоцкий показал это в роли Глеба Жеглова. Глобальное недоверие общества «ментам» отражает не только их коррумпированность, но и призонизированность самого общества.

Апофеозом криминального мировосприятия является одна из самых популярных песен — «Охота на волков». Она у всех на слуху, и я не стану препарировать ее содержание. Я противопоставлю ей всего одну строку Мандельштама, которой, ввиду отсутствия, вынужденности этого поэта из культурного обихода, Высоцкий мог и не знать: «*Но не волк я по крови своей*». Так звериное (уголовное) в стихах Высоцкого становится альтернативой абсолютного человеческого. Так «стилизация», детские шалости подводят «социально близкого» Высоцкого к той грани, на которой раньше не удержался Есенин. Отступник-учитель отозвался в ученике невозможностью переступить незримую черту, отделяющую оглашенных от верных («*Если б ту черту да к черту отменить!*»). Имя нечистого здесь более чем закономерно.

Ложный идеал рушился, истинный не обретался. Трудно предположить, чтобы Высоцкий сочувствовал садизму нынешних преступников. Но не получалось призвать и «милость к падшим», ибо христианином Высоцкий стать не смог, а иные основания недостаточны для любви к спившимся люмпенам, в которых на две трети превратился народ в брежневские годы.

У ребят широкий кругозор —
От ларька до нашей бакалеи.

Сочувствие все чаще перемежается то глумливостью, то сердечной болью, акценты смещаются. В песне «Дом» звучит столь не свойственная супермену растерянность и неуверенность в себе, извиняющая предвзятость... Иначе как поражаем это признать нельзя.

Высоцкий увидел новый ракурс пушкинского и цветаевского конфликта поэта и черни:

Меня к себе зовут большие люди.
Чтоб я им пел «Охоту на волков».

Плен самообмана становится тягостным: нельзя одновременно быть обличителем и кормиться со стола обличаемых. В связи с этим интересно замечание Ю. Трифонова: «...все... персонажи его сатиры тоже его любили, как будто не понимали, что он над ними издевался». Да ведь для героев Высоцкого, как и для «больших людей» (то есть авторитетных урок) это было нормальное уголовное удовольствие, возможность «похавать культурки»! А не относить на свой счет — столь же нормальное свойство уголовного сознания, уповающего на сиюминутную безнаказанность.

Высоцкий, как справедливо пишет Марина Влади, «звучал из каждого окна». Инерционность мышления людей, считавших себя его друзьями, состоит в том, что они примеряли на него тот же костюм страдальца, что и к «литературе отсутствия». Но криминализованной аудитории Высоцкий оказался не по зубам, и она изменила певцу сначала с Розенбаумом, потом докатилась до неудобовняемых Асмолова и Шуфутинского, а им предпочла одноклеточного Токарева.

«*Не напечатали ни строчки, издали две пластинки*», — мифотворческие причитания М. Рощина нашли мало сочувствующих.

«*Баловень неслыханной прижизненной славы, предмет всеобщего восторга и поклонения... Ну, не издали при жизни — да так ли уж к этому стремился?*» — трезвый голос Ю. Кима.

Высоцкий, мощнейший ретранслятор уголовного сознания, ушел, не заняв высшей ступени в этой иерархии. Он не стал вором в законе, не попал в элиту, потому что ни от чего не мог отказаться. А судьба русского поэта определяется не приобретенным, а именно тем, чего он не взял у этой судьбы. Высоцкий не отсидел своего духовного карцера, не выдержал искушения миром и ушел «битым фраером», что, конечно, почетнее, чем просто фраер, но тягу поэта к первенству умерить не могло. «*Слава — вещь посмерт-*

ная», — сказал Б. Окуджава. Высоцкий отлично понимал, что не прижизненной популярностью она проверяется. Но установку на прижизненное не сменил, хотя и попытался. В сиюминутности установки и заложено объяснение почти сплошной несостоятельности секулярного творчества. Тот же Окуджава написал в эпитафии Высоцкому: *«Настоящий поэт приходит с мешком гвоздей»*. Так и видишь Пушкина с этим мешком — то ли Рахметов, то ли йог-передвижник! Не те ли это «гвозди терпения», что предлагал Есенин повывергивать из распятия? Не их ли, бездействующих в мешке, так не хватает нашим поэтам?

«О, какая маета, какая неутоленность колобродила в человеке, водила, лепила, давила!..» — Юлий Ким.

«Стяжи мирный дух, и тысячи около тебя спасутся», — преподобный Серафим Саровский. Мирный дух, то есть Дух Святой, — ипостась Бога в Троице славимого.

1992, № 2 (72)

2. КИРИЛЛ КОВАЛЬДЖИ

Письмо в редакцию

[...] Поэтам у нас принято предъявлять тот или иной счет. Сколько пришлось выслушать Пушкину от верноподданного Булгарина, заговорщика Рылеева, митрополита Филарета!.. От поэта требуют служения сверх его собственного призвания. Нам мало того, что поэт — поэт. Он обязан быть гражданином, христианином... Иначе — отступник.

С Есениным боролся Маяковский, от имени компартии — Бухарин, лет двадцать после гибели Есенина не издавали, никак он не укладывался в ту правоверную «поэзию», в которой благоденствовали Демьян Бедный, Безыменский да Лебедев-Кумач. Высоцкого же при жизни не издавали вовсе...

Гласность освободила нас от идейных запретов в литературе. Но не успел «легализоваться» Высоцкий, как на него обрушил свой гнев Куняев, уж не помню за что — кажется, за хриплый голос и распушенность. Но вот перед нами куда более серьезная инвектива — статья умной и талантливой Марины Кудимовой «Ученик отступника»¹. «Ученик» — это Высоцкий, а «отступник» — Есенин.

Я не собираюсь ограждать поэтов от критики: все они не без греха, а Есенин с Высоцким — тем паче. Я — против жестко обозначенной идейной установки. Против любого партийного суда над поэтами: с точки зрения царизма ли, марксизма-ленинизма, национал-патриотизма или любого вероисповедания. Я за то понятие, которое не случайно игнорируется в статье «Ученик отступника»: за свободу творчества. Автор статьи судит поэтов не как поэт, а как христианин. И судит с такой непримиримостью, которая никак не вяжется с христианским заветом «не судите да не судимы будете». Виноват, для меня учение Христа предстает не в облике обличения, разоблачения, отлучения (всего этого и так предостаточно в нашей мирской юдоли), а видится в той области, где сострадание, смирение, понимание, прощение и любовь, обязательно любовь (основной дефицит в нашем ожесточенном мире!). По моему грешному разумению, поэт не бывает праведником, в нем ярче всего выражено «человеческое, слишком человеческое» (то есть именно то, что в себе старается изжить праведник). А вот мучениками поэты ох

¹ См. предыдущий материал в настоящем томе.

как часто бывают! Как их не любить и не жалеть? Любить за талант, жалеть за боль. Любить и жалеть — за раннюю гибель Пушкина и Лермонтова, Есенина и Маяковского, Мандельштама и Цветаеву. [...]

Поэты не бывают праведниками, а потому не бывают и отступниками. Столпник не может позволить себе кратковременного сошествия в кабаки ради встречи со старым другом. А у поэта и «всемирный запой» случается. Поэт столь же мучительно противоречив, как сама жизнь, даже не столь, а более — в нем жизнь многократно усилена, увеличена, его подъемы выше среднечеловеческих, а спады тоже «не как у людей». Поэт не исповедник, а сама исповедь. Святой, обращаясь к нам, начинает сразу с небесной истины, а поэт — с земной правды. Каждому свое. [...]

С точки зрения догмы все выглядит убедительно и строго выстроено (любой идейный подход всегда страдает железной логикой), но идеальная палка не совместима с земной кривизной. Сколько грехов (вплоть до «отступничества») мы без труда найдем у Блока, Брюсова, Бальмонта, у Некрасова, Лермонтова и самого Пушкина. Не говоря уж о Гейне, Байроне, Шекспире, Верлене (каждый может подобрать соответствующие цитаты). Если уж быть последовательным, то следует дойти до выводов, которые уже сделал в старости Лев Толстой, осудивший искусство вообще и свое в частности. Он резюмировал: «На место религиозного искусства поставлено пустое и часто развратное искусство и этим скрыта от людей потребность в том истинном религиозном искусстве, которое должно быть в жизни для того, чтобы улучшать ее». Улучшать жизнь? Это мы уже проходили, не так ли? Замените «религиозное» на «социалистическое» и прочтите снова. Знакомая формула... Лев Толстой говорит: «Ничтожные и безнравственные произведения Шекспира и его подражателей... никак не могут быть учителями жизни...» Учителями жизни? Инженерами человеческих душ? В том-то и дело, что писатели — не учителя и не инженеры. И не идеологи, как полагали наши «революционные» литературоведы. Весьма прискорбно, когда искренние люди с самыми благими намерениями впадают в соблазн — сурово судить (и осуждать) искусство не по его законам. Что тогда говорить о злонамеренных, вроде А. Жданова и М. Суслова, которые пользовались той же формулой, подставляя иные значения в ее переменные! [...]

В тайне творчества, к счастью, не все разгадано. У гениального писателя есть еще какой-то незримый соавтор. Взять хотя бы Достоевского. Через него сказалось гораздо больше, чем он предполагал. Вспомните, как читались «Бесы» сто лет назад и как — теперь! [...]

Следует почитать за благо отделение церкви от государства, партий от государства и искусства — от партий, церкви и государственной власти. Каждому свое.

Несколько конкретных замечаний.

Автор статьи утверждает, что Высоцкий «не предполагал, сколь серьезно с него будет спрошено». Кем? [...]

Когда М. Кудимова пишет стихи, она прекрасно чувствует, что такое поэзия. А когда подходит к ней с мерками из другой области, то получается нехорошо и несправедливо. Не надо «замечательным поэтам» предъявлять «духовный счет». Оставьте их в покое, они нам уже неподсудны (один покарал себя сам страшной карой, другой немало способствовал своей гибели). Они нам оставили плоды своего творчества. И вовсе не для того, чтобы все это стало уликами против них. Что сказать об адресате, который получил трагическое письмо от близкого человека и вместо того, чтобы откликнуться на зов, на боль, обращенные к нему, занялся бы, как следователь, графологической экспертизой почерка?

Конечно, для любого прокурора и у Есенина, и у Высоцкого найдется компромат. Но зачем прибегать к натяжкам, придумывать лишку? Вот какую, например, «разоблачительную» строку приводит Кудимова из песни «Аисты» Высоцкого: «Что нужнее сейчас? Ненависть!» Но такой строки нигде нет! В указанной песне читаем совсем другое: «Что нужнее сейчас — ненависть?» Вопрос превращен в лозунг! [...]

Что до Есенина, то в статье читаем: «Есенин еще в 15-м году предсказал свое отступничество:

Я одну мечту, скрывая, нежу,
Что я сердцем чист,
Но и я кого-нибудь зарежу
Под осенний свист.

Цитата на сей раз точная, но, вычлененная из целого, звучит иначе. На самом деле молодой поэт видит каторжников, бредущих по дороге «до сибирских гор», [...] чувствует «нелогичную» жалость, «милость к падшим», даже любовь:

Все они убийцы или воры,
Как судил им рок.
Полюбил я грустные их взоры
С впадинами щек.

Вспомните «Записки из Мертвого дома». Неужто их содержание исчерпывается словом «уголовники», которое так часто употребляет М. Кудимова? Надо ли упоминать о кротости и буйстве, многотерпимости и пугачевщине в характере русского народа? Поэт, который «сердцем чист», угадывает свою трагическую кровную связь с этим народом, с этими грешниками, отверженными и изгоями общества. Осуждение поэтом тех несчастных как раз было бы отступничеством от христианства!

Дальше — хуже: автор статьи не очень-то верит Есенину, когда тот клянется, что «не расстреливал несчастных по темницам», потому что «уже было записано бестрепетной рукой мемуариста (В. Ходасевич) — или самой истории, нежный лирик приглашает барышню поглядеть, как тех несчастных расстреливает комиссар Блюмкин». Какой конфуз! Разве не ясно, что

Есенин дурачил, эпатировал какую-то барышню, бравировал знакомством с «легендарным» Блюмкиным, а перепуганная барышня передала Ходасевичу, а тот, ненавидящий Есенина, охотно подхватил этот треп. Еще охотней автор статьи препарирует сей «факт» таким образом, словно демонстрация расстрела имела место, — рука мемуариста мало того что названа бестрепетной — она уподобляется руке «самой истории». Каково! Есенин сказал барышне, барышня сказала Ходасевичу, Ходасевич «сказал» Кудимовой, а та занесла этот «испорченный телефон» в скрижали самой истории.

Автор статьи устанавливает, что стихи Есенина нравились уголовникам, которые вообще стихов не признают, и заключает, что он, как и его «ученик» Высоцкий, чем-то близки уголовному сознанию. Но, во-первых, если поэзия через Высоцкого и Есенина пробилась и до этих «падших», то — слава Богу! Глядишь, капля человечности прибавится в их ожесточенных душах. А во-вторых, искусством интересовались и грешники помасштабней: Гитлер, например, любил Вагнера. Каковы будут выводы относительно Вагнера?

Можно шаг за шагом проверять аргументацию статьи. Но, думаю, достаточно. Отмечу лишь напоследок, что автор статьи сообщает: «Христианином Высоцкий стать не мог». Какое это имеет отношение к поэзии? Отныне «поэтом можешь ты не быть, христианином быть обязан»? Как быть тогда с Омаром Хайямом, Низами, Ду Фу? Как быть с Горацием, Овидием? С Гомером, наконец?

Не так давно, в 1980 году, при другой системе идеологических координат, П. Шлапак из Омска прислал в «Юность» статью, в которой не случайно утверждалось:

«Только интернациональная любовь к Родине... является непобедимой силой во всем революционном коммунистическом переустройстве жизни. Была ли такая любовь к Родине в поэзии Есенина? ...Есенин так и не понял сущности Октябрьской социалистической революции, и в его поэзии не было твердой революционной любви к Родине».

Вот так, не иначе. Все, кроме поэта, знают, как надо Родину любить, революцию понимать и от Бога не отступаться...

1992, № 4 (74)

ЗИНАИДА МИРКИНА, ГРИГОРИЙ ПОМЕРАНЦ

Выход в пространство свободы

1. Из реки по имени факт

В одной из самых важных сцен романа «Жизнь и судьба» старый большевик Магар, умирающий в лагере, говорит своему другу Абарчуку:

«Как пытки не хочу, но должен сказать. Мы ошиблись. Наша ошибка вот к чему привела — видишь... Сего не искупить никаким покаянием. Мы не понимали свободы. Мы раздавили ее: и Маркс не оценил ее; она основа, смысл, базис под базисом. Без свободы нет пролетарской революции»... [...]

«Мы ошиблись...» В этих словах есть присутствие автора. Не *они* ошиблись (большевики, революционеры, безбожники, русские, евреи), а *мы* ошиблись. Люди неохотно отождествляют себя с теми, кто был неправ, чья ошибка сегодня очевидна, и в этом есть какая-то фальшь. Мы живем после опыта, который опроверг утопию, и склонны приписывать себе мудрость. Но Гроссман признается в ошибке *изнутри* сознания, совершившего ошибку. В этом больше евангельского духа, чем во многих церковных проповедях.

С этим связан язык Гроссмана — язык очерка из журнала «Наши достижения». Сперва трудно его принять, но потом понимаешь, что иначе нельзя. Это язык человека, который «каплей лился с массаами» и не стремился к какому-то особому, выделенному общению, по ту сторону языка газет и собраний и именно в протокольной сухости искал величия эпохи. Сухостью, протокольностью авторского слова уравновешивалась чудовищность, немислимость фактов. Установка на протокол не давала закричать, забыть. В слове персонажей Гроссман дает себе волю, но себя он не «выражает». Иначе не вышло бы осмысления великого исторического опыта и рассказ уступил бы место воплю, и автор потерял бы себя: собранного, мужественного человека, не дающего страстям взять верх над разумом. Как раз в отсутствии «самовыражения» выразилась его личность. И когдаходишь в «середину вещей», впечатление досадной сухости исчезает. Раскрывается эстетическая необходимость сухости, и противовес сухости и страсти создает внутренний напор книги. [...]

Так же оправданна структура романа, без всяких модернистских выдумок. На первый взгляд, это стандартный советский классицизм: опять отечественная война и опять «война и мир». Но все, что Гроссман взял у

Толстого, повернуто заново. Роман развивается как сопротивление материала традиционной форме — и постепенное изменение формы, невольно принимающей новый характер.

Есть две-три семьи, через историю которых удобно показать и фронт, и тыл; есть сцены, в которых образованный герой сталкивается с простым народом. Но и семьи не те, и народ не тот, и противопоставления войны и мира, истории и внеисторического народного бытия — тоже нет. Есть война, но нет мира, нет ничего подобного сцене псовой охоты, первого бала Наташи... Война в романе Гроссмана идет и в тылу, тотальная война против личности. Самые впечатляющие сцены тыла — массовые убийства безоружных людей. Убийства физические и убийства моральные. Уцелеть иногда можно, но только отрекшись от друзей, от близких, от самого себя. Перед лицом этого испытания человеку не на что опереться, кроме самого себя. Семьи неустойчивы, легко рассыпаются, не идут ни в какое сравнение с кланами Ростовых, Болконских, Курагиных. Это, как говорил Достоевский, случайные семейства. В решающие минуты человек один на один со своей судьбой: Магар на своей больничной койке, Крымов на следствии, Штрум в ожидании ареста...

И в этой «предельной», «пограничной» ситуации заброшенного, прижатого к стене человека вырывается на свободу его мысль, его стремление понять судьбу и задать Богу свои вопросы. Бремя мысли, которое у Толстого лежит только на двоих — Пьере Безухове и Андрее Болконском, падает на всех. [...]

У Гроссмана господствует судьба. Отдельные островки жизни и свободы все время возникают, как дом Грекова, завоевавший себе независимость на ничьей земле между двумя армиями. Но та же война, которая создала дом-крепость, уничтожает его. Судьба ставит человека перед выбором: погибнуть или предать. Верхи и низы равны в своем праве на роковой выбор. И верхи и низы мыслят по мере своей смелости, по мере своей готовности поплатиться жизнью. Мысль перестала быть достоянием избранных. Она разлилась повсюду. Всеобщее философствование (вплоть до самых простых, малограмотных солдат) сближает прозу Гроссмана скорее с Достоевским, чем с Толстым. Но дело не в том, что Гроссман взял что-то в одном углу, а что-то в другом. Просто он присматривался к другому народу, чем Толстой: не к «рою», а к совокупности людей, готовых оставаться с вопросом без ответа, но не принимать лжи. Ибо новый народ рождается из людей, лично выносивших свою правду.

У Толстого автор в конце романа все объясняет. У Гроссмана вихрь открытых вопросов сильнее авторской воли осмыслить процесс истории. Бытие выжигает быт. В повести «Все течет» это движение завершается: возникает новая проза, где сюжет сведен к нескольким формулам, за каждой из которых — целый духовный мир.

Таким образом неоклассицизм Гроссмана оказывается глубоко современным искусством. В структуре романа, как и в слого, — это попытка сохранить разум в условиях, опрокидывающих разум, в действительности, где

сошедший с ума бухгалтер ведет строгий учет, сколько трупов расстрелянных он сжег, а сошедший с ума чекист создает утопию всемирного и всеохватывающего лагеря; и над всеми героями эпической войны (которых Гроссман никак не развенчивает) возвышается одинокий подвижник, добровольно идущий на казнь.

2. Совесть тройного кризиса

Когда-то Гроссман любил людей страстной революционной воли; он не отрекается от своей любви. Магар сам признает свою моральную катастрофу, и это сохраняет за ним величие «всемирно-исторической ошибки». Более того: это ставит Магара в один ряд с любимыми героями Гроссмана. В Магаре совесть революции обличает революцию, в Штруме совесть науки обличает науку, в Иконникове совесть религии обличает религию (можно прибавить, что в повести «Все течет» коллективизацию обличает Анна Сергеевна, сама раскулачивавшая крестьян). И мы не переходим от одной идеологии (атеистической и революционной) к другой идеологии (религиозно-консервативной), а порываем со всякой идеологией и выходим в пространство открытых вопросов. Над которыми веет дух, взлетающий к нерасколотому добру.

Получив письмо матери, погибшей в гетто, Штрум думает: *«Есть ужасное сходство в принципах фашизма с принципами современной физики. Фашизм отказался от понятия отдельной индивидуальности, от понятия «человек» и оперирует огромными совокупностями. Современная физика говорит о больших и меньших вероятностях явлений в тех или иных совокупностях физических индивидуумов. А разве фашизм в своей ужасной механике не основывается на законе квантовой политики, политической вероятности? Фашизм пришел к идее уничтожения целых слоев населения, национальных и расовых объединений на основе того, что вероятность скрытого и явного противодействия в этих слоях и прослойках выше, чем в других группах или слоях. Механика вероятностей... [...] Быть может, не случайно наука стала спутницей страшного века, она — союзник его».*

Штрум отмахивается от этих мыслей, но они приходят снова: *«Мне кажется моральным, справедливым социальный признак. Но немцам бесспорно моральным кажется признак национальный. А мне ясно: ужасно убивать евреев за то, что они евреи. Они ведь люди, каждый из них человек — хороший, злой, талантливый, глупый, тупой, веселый, добрый, отзывчивый, скарעד. А Гитлер говорит: все равно, важно одно: еврей. И я всем существом протестую! Но ведь у нас такой же принцип — важно, что не дворянин, важно, что из кулаков, из купцов. А то, что они хорошие, злые, талантливые, добрые, глупые, веселые, — как же? Ведь в наших анкетах речь идет даже не купцах, священниках, дворянах. Речь идет об их детях, внуках. Что же, у них дворянство в крови, как еврейство, они купцы, священники по крови, что ли? Ведь чушь. Софья Перовская была генеральская дочка...<...>*

Что ж это? Он-то знал: статистический метод! Вероятность! Большая вероятность врага среди людей с нетрудовым прошлым, чем среди людей из пролетарской среды. Но ведь и немецкие фашисты, основываясь на большей или меньшей вероятности, уничтожают народы... Этот принцип бесчеловечен. Он бесчеловечен и слеп. К людям мыслим лишь один подход — человеческий...»

Но как найти этот человеческий подход? Как избежать перехода от науки — к научной идеологии? Легко оправдаться и сказать, что по своему складу научная идеология совсем не наука; скорее, катехизис, наполненный тезисами научной теории — без духа методического сомнения, без экспериментальной проверки. Штрум не ищет оправданий. Он ищет совинновости, и он находит ее. Разве наука не оторвалась от духовного единства культуры? Разве наука не несет в себе заряд редукционизма (сведения сложную к простому, чтобы легче было это упрощенное моделировать и подсчитывать)? И разве редукционизм не лежит в основе научной идеологии (все решает классовая борьба, все решает раса и т. п.)?

Гроссман оставляет вопросы Штрума без ответа. Наука развязала силы, с которыми не может справиться. И поэтому она совинновна в их шабаше.

Но совинновна и религия! У нас в стране ее столько терзали, что некогда было задуматься о собственной вине; однако на Западе чувство совинновности в Катастрофе окрасило и Второй Ватиканский собор, и протестантскую «теологию после Освенцима». Растет понимание глубокого общего кризиса исторического христианства. Этот кризис религии нашел своего исповедника в Иконникове — персонаже почти бесплотном, персонаже притчи, занимающей мало места в тексте романа, но очень важной для его понимания.

«В чем оно, добро? — пишет Иконников в предсмертной записке. — Кому добро? От кого добро? Есть ли добро общее, применимое ко всем людям, ко всем племенам, ко всем положениям жизни? Или мое добро в зле для тебя, добро моего народа в зле твоего народа?..»

Подвинулись ли за тысячелетия люди в своих представлениях о добре? Есть ли это понятие общее для всех людей, несть эллина и иудея, как полагали евангельские апостолы? Несть классов, наций, государств? А быть может, понятие еще более широкое, общее и для животных, для деревьев, мха, то самое широкое, которое вложили в понятие добра Будда и его ученики?..»

Я вижу: возникающие в смене тысячелетий представления морально-философских воздней человечества ведут к сужению понятий добра.

Христианские представления, отделенные пятью веками от буддийских, сужают мир живого, к которому применимо добро. Не все живое, а лишь люди.

Добро первых христиан, добро всех людей сменилось добром для одних лишь христиан, а рядом жило добро для мусульман.

Но прошли века, и добро христиан распалось на добро католиков, протестантов, добро православия. И в добре православия возникло добро старой и новой веры.

И рядом шло добро богатых и добро бедных, рядом рождалось добро желтых, черных, белых.

И все дробясь и дробясь, уже рождалось добро в круге секты, расы, класса; все, кто был за замкнутой кривой, уже не входили в круг добра.

И люди увидели, что много крови пролито из-за этого малого, недоброго добра, во имя борьбы этого добра со всем тем, что считало оно, малое добро, злом.

И иногда само понятие такого добра становилось бичом жизни, большим злом, чем зло.

Такое добро — пустая шелуха, из которой выпало, утерялось святое зернышко. Кто вернет людям утраченное зерно?»

Не первый раз в России литература берет на себя задачу философии. И сейчас, через 30 лет после Гроссмана, его порыв к нерасколотому добру многим покажется юродством. Образованный читатель заметит [в рассуждениях Иконникова] мелкие неточности. Однако остается горькой истиной, что сознание духовного единства, возникшее в «осевое время», раскололось на вероисповедания и секты; и религиозные войны предшествовали идеологическим, и тридцатилетняя война между католиками и протестантами унесла больше жизней, чем французская революция, а в процентном отношении к числу жителей — даже больше, чем русская революция: население Германии сократилось *втрое*. Двоичное мышление, знающее только или — или, возвращается от одного малого добра к другому малому добру; оно не замечает вопроса Иконникова «*Что принесло людям это учение мира и любви?*»

Византийское иконоборчество, пытки инквизиции, борьба с ересями во Франции, в Италии, Фландрии, Германии, борьба протестантизма и католицизма, коварство монашеских орденов, борьба Никона и Аввакума, многовековой гнет, давший науку и свободу, христианские истребители языческого населения Тасмании, злодеи, выжигавшие негритянские деревни в Африке. Все это стоило большего количества страданий, чем злодеяния разбойников и злодеев, творивших зло ради зла. Такова потрясающая и сжигающая ум судьба самого человеческого учения человечества, оно не избежало общей участи и тоже распалось на круги частного, малого добра».

Три покаяния, поставленные рядом, говорят о тройном кризисе — религии, науки и революционной воли — [и необходимости] восстановить поправную справедливость. Никакого частного выхода в мире Гроссмана нет — ни на Северо-Востоке, ни на Западе. Он решительно не хочет искать новое малое добро и жертвовать отдельным человеком для идеи, для класса, для народа, для церкви... Он верит в то, что человек выше субботы, выше любого принципа.

3. Бог и идея Бога

Какая разница между Богом и идеей Бога? Огромная. Идеей можно овладеть, как овладевают марксистско-ленинским учением или учением католической церкви, или православной. Богом овладеть нельзя. Можно только дать Богу овладеть нами. То, чем мы можем овладеть, что можем вместить в свой ум, *соизмеримо* с нами, *постижимо*. Бог несоизмерим с нами и

непостижим. Он бесконечно больше всякой идеи Бога. Идея — лишь одежда Бога. То, за что человек может ухватиться умом.

И если человек боится потерять свои собственные одежды, свой дом, свою землю, то свои идеи он боится потерять еще больше. Гораздо больше. Самые лучшие, «идейные», люди легко отдадут жизнь за идею. А если умрет их идея, им и жизнь не нужна будет.

Если умрет идея...

Все, что смертно, должно умереть. Смертная идея рано или поздно умирает. И если человек не умрет вместе с ней, не умрет духовно, он остается нищим — ничем не владеющим. И вдруг увидит, что есть нечто, чего отнять нельзя. Ибо это слито с ним самим, это его глубочайшая суть. Сушее. И это Сушее не состоит из частей и не подвержено разрушению.

Так или иначе, в одном сердце *идея добра* рухнула и заменилась безыдейной добротой. И на этой-то безыдейной, беззащитной, беспомощной доброте думает человек удержать мир? Безумие... Но ведь «нищий духом» неуязвим. Он ни на что внешнее не опирается. Только на свою собственную суть, которая внутри. Его нельзя разочаровать, нельзя отнять веру, смысл. Ибо все это неотделимо от него самого. Смысл его жизни и его душа — одно и то же. [...]

Но ведь Христос Вл. Соловьева и Христос Бердяева — уже не одно. А Шестов и Розанов, а Толстой и Достоевский!.. Единый Лик раздробился на множество лиц. Но как понять, какое лицо истинно? Где же Единый Бог?

В единстве. Бог есть то, в чем (ком) все и вся сливаются в Одно. Бог есть то, что связывает всех и вся. *Моим* может быть путь, дверь, тропа — подход к Богу. Но там, где Бог, нет *моего* и *твоего*. Небо не делится. Оно обнимает всех. Как все реки впадают в море, все *истинные* пути ведут в Единое. Оно не определяется твоими представлениями, не измеряется твоими понятиями. Оно определяет и измеряет тебя, а не ты Его.

Если ты еще отделяешь и разрезаешь, если жизнь ты хранишь для одних и отнимаешь у других, не надейся, что ты нашел Бога. Ты нашел свое представление, свою идею Бога, которая может быть началом пути, точкой отсчета, — но не дай Бог на ней остановиться! Остановка — путь вспять, в смерть, а не в жизнь. Это начало безумия.

Если заповедь о духовной нищете — самая трудная для понимания, то самая трудная для исполнения заповедь о любви к врагам. Большинство людей она ощущается как что-то неестественное и недостижимое.

Но вот в книге «Жизнь и судьба» любовь и сострадание к врагам живут как-то сами собой, безо всякой идеи о необходимости этого, безо всякого императива. Это есть — и всё.

В книге почти не цитируется Евангелие, не говорится, как надо поступать. Она вовсе не претендует на учительство. Она просто показывает: вот простая крестьянская русская баба, без всяких идей. В ее избе расположились немцы-каратели и ведут себя так, точно она кошка, а не человек. У нее только что увели мужа, может быть, на расстрел... Нет, она не может любить этих нелюдей. Но вдруг один из них случайно простреливает себе живот и

корчится в агонии. И она приносит ему воды, и приподнимает его, и дает ему обхватить свою шею руками, хотя придушить его ничего не стоит — и ведь надо бы... Но что поделаешь с дурацкой душой, для которой всякая боль — своя боль?..

Эта баба — одна из тех, которые убили в Иконникове идею, что Бога нет. Бессмысленная, дурацкая, сверхразумная доброта... Чувство, что всякая боль — твоя боль... Так это есть на земле? Есть — рядом с чувством подпольного человека Достоевского: «*Миру провалиться, а мне чай всегда пить*».

В книге есть свои полюсы добра и зла. Но основная масса живет не на полюсах, а в средней полосе. И в каждой душе происходит движение — то вверх, то вниз.

Только хорошие или только плохие? Их невероятно мало. А абсолютные злодеи... Разумеется, они есть, но самое страшное — это не они, а массовое движение душ к полюсу зла. Как прекратить это движение? Отделить, отрубить зло? Уже много раз пробовали. И мир, в котором мы живем, — результат этих проб. Что же делать?

В одной восточной притче говорится, что зло — это многоголовая гидра. И если отрубить ей головы, то из крови, пролитой на землю, вырастет десять других. Выход только один — заморить гидру голодом. Не кормить зло собственной душой, в собственной душе.

Такой же молчаливый, не сказанный, но показанный ответ этой книги. Без окончательных выводов, без слов даже, самим мирочувствованием, самими судьбами и характерами героев, отношением к ним.

Религиозная идея, давно похороненная русской революцией, оказывается, не умерла — или выросла на развалинах храмов, на обломках старой культуры. Снова зачитываются мыслителями Серебряного века, снова русская интеллигенция открывает Христа и видит, что не так-то легко найти идеал повыше...

Только одно остается как-то совершенно незамеченным, точно этого и не существует, — разница между Богом и идеей Бога.

Людам кажется, что можно повернуться к Богу, попросту переменяв идейную ориентацию, принадлежность к той или иной партии. А такие «беспартийные» чувства, как благоговейный страх — страх обидеть, ранить кого-то, или благоговейный трепет перед Тайной, единящей нас всех и никем не понятой до конца, — такие чувства как были, так и остались где-то на периферии внимания. В центре другое: *мы* или *они*?

И если раньше все подтверждалось цитатами из Маркса или Ленина, то теперь все на свете можно подтвердить цитатами из Евангелия. Мы овладели идеей. Мы вооружены. Сказано в Евангелии — «*не мир, но меч*». Вот и давайте разделимся.

Люди по-прежнему строят свою Вавилонскую башню и полны надежды добраться до самого Бога, а подчас и уверены, что уже добрались. У них монополия на истину, на Бога. Он — наш. Нет Бога, кроме нашего Бога, и тот-то и тот-то — пророк его.

Снова «мы» и «они»: наш Бог — их Бог. Так чей же все-таки Бог? Наш или их?

В древней притче царь Соломон решал спор двух матерей: кому принадлежит ребенок? Он предложил, как известно, разрубить ребенка пополам. Одна согласилась, а другая предпочла отдать ребенка, только бы он остался цел. Мудрый судья понял, которая мать была настоящей.

Такой настоящей матерью истины представляется нам книга Гроссмана «Жизнь и судьба». Она добивается только одного: чтобы Истина, чтобы Добро, чтобы Душа человека и человечества оставались *цельными*. Читая ее, понимаешь, что, убивая, нельзя исцелить. Вот и все. И только-то?

Религия — связь. Религия — соединяет. Разделение — дело идеологии. Осуждая, ненавидя (не грех, а грешника), не понимая, что мы суть Одно, нельзя подходить к решению религиозных задач.

А Василий Гроссман подходит к решению религиозных задач? Подходит. Хотя не пытается их решать. Он понял то, без чего к религиозным задачам нельзя и близко подходить. И это великое понимание. Нет, в этой книге не ведется разговор о Боге. Здесь ведется разговор о человеке. Развенчиваются, разрушаются его выдуманные, безумные идеалы и расчищается даль, сквозь которую виден идеал истинный — Сущий. Расчищаются пути к Господу.

4. Вертикальная ось

Гроссман не Иконников, но точно так же Достоевский не Мышкин и не Алеша. И все же именно они, своим порывом к нерасколотому добру, создают вертикаль, вокруг которой строится действие.

С запиской Иконникова сюжетно связан политический узел романа — разговор Лисса с Мостовским. Вернее — бесконечная речь оберштурмбан-фюрера, которую заключенный Мостовский вынужден слушать:

«Когда мы смотрим в лицо друг другу, мы смотрим не только на ненавистное лицо, мы смотрим в зеркало. В этом зеркале — трагедия эпохи. Разве вы не узнаете себя, свою волю в нас? Разве для вас мир не есть ваша воля, разве вас можно поколебать, остановить?..»

«Два полюса! Конечно, так! Если бы это не было совершенно верно, не шла бы сегодня эта ужасная война. Мы — ваши смертельные враги... но наша победа — это ваша победа. Понимаете? А если победите вы, то мы и погибнем, и будем жить в вашей победе. Это как парадокс: проиграв войну, мы выиграем войну, мы будем развиваться в другой форме, но в том же существе...»

Замечательно, что Лисс не обсуждает идеи большевизма, идеи нацизма — он начинает с сути дела, со взрыва воли к насилию, разбухнувшей Первой мировой войной. Идеи для Лисса — фиговые листки. Решает воля к тоталитарному государству, к мировому господству. Мостовскому мучительно слушать это; он предпочел бы физическую пытку (вспомним Магара: «*Как пытки не хочу*»). Мостовский убежден, что большевики не этого хотели, у них была другая цель; но где-то, на самой глубине, он глухо чувствует: цель,

отнесенная в светлое будущее, оказалась приманкой утопии. И пусть, пусть захватила людей мужественных, жертвенных — и долго удерживала своим обаянием, она все же приманка, иллюзия, ложь...

Абсурдность выбора между Сталиным и Гитлером сегодня осознана и вызвала отталкивание от всей героики войны (отталкивание, сблевывающее пошлости «военно-патриотического воспитания»). Вслед за героями революционных фильмов, Лениным и Чапаевым, в анекдот спустились герои войны. В этом есть какая-то трагическая горечь. «Чонкин» и его отголоски так же оправданы, как «Симпли-циссимус-45» у немцев. Но есть в разливе пародийного сознания что-то избыточное; Ксения Мяло называет это «хронидом» — убийством смысла истории¹. [...]

Роман Гроссмана вмещает в себя обе точки зрения: и на абсурдность войны, и на ее народность:

«Национальное сознание проявляется, как могучая и прекрасная сила, в дни народных бедствий. Народное национальное сознание в такую пору прекрасно, потому что оно человечно, а не потому, что оно национально. Это — человеческое достоинство, человеческая верность свободе, человеческая вера и добро, проявляющиеся в форме национального сознания. Но... у начальника отдела кадров, сберегающего коллектив учреждения от космополитов и буржуазных националистов, и у красноармейца, отстаивающего Сталинград, по-разному проявляется национальное самосознание. <...>

Логика развития привела к тому, что народная война, достигнув своего высшего нафоса во время Сталинградской битвы, именно в этот сталинградский период дала возможность Сталину открыто декларировать идеологию государственного национализма...

Родимые пятна российской социал-демократии были сняты, удалены. Именно в пору сталинградского перелома, в пору, когда пламя Сталинграда было единственным сигналом свободы в царстве тьмы, открыто начался этот процесс переосмысления» — процесс прямого подражания гитлеровскому нацизму. Победив, Сталин дополнил свою политику стратоцида (истребления социальных слоев) гитлеровской политикой геноцида и стал еще более жестоко, чем до войны, ссылать целые народы — так, что половина погибала по дороге. Победив, Сталин стал называть равноправие людей *безродным космополитизмом* и проводить чисто расистскую политику кадров, заменив роковой шестой пункт (социальное происхождение) роковым пятым пунктом. Именно после победы советская идеология стала почти открыто черносотенной и заложены были основы нынешнего курса журналов «Наш современник», «Молодая гвардия» и пленумов Союза писателей РСФСР.

К сожалению, этот печальный случай — не единственный в русской истории. Народ, с богатырским размахом защищавший свою свободу от иноземцев, укреплял государство, а государство сворачивало победителей в бараний рог и превращало воинов в рабов.

¹ См.: Мяло К. Посвящение в небытие. — «Новый мир», 1990, № 8.

В романе есть замечательная сцена. Немецкая авиация неслышанной даже в Сталинграде бомбежкой пробивает путь к Волге. Под удар попал и русский, и немецкий передний край. Солдаты спасаются из окопов (слишком мелких) в глубокие воронки на ничейной земле. И вот двое русских солдат оказались в одной воронке с немцем. Когда бомбежка кончилась, *«Климов приподнялся, подле него лежал покрытый пылью, тертый, жеванный войной с пилотки до сапог немец. Климов не боялся немцев... Но сейчас он растерялся, его поразило, что, оглушенный и ослепленный, он утешался, чувствуя немца рядом, что руку немца он спутал с поляковской рукой. Они смотрели друг на друга. Обоих придавила одна и та же сила, оба были беспомощны бороться с этой силой, и казалось, она не защищала одного из них, а одинаково угрожала одному и другому...»*

Жизнь была ужасна, и в глубине их глаз мелькнуло унылое прозрение, что и после войны сила, загнавшая их в эту яму, вдавившая мордами в землю, будет жать не только побежденных».

Таков ад страха и ненависти, ад бессмысленной войны малого добра с другим малым добром. Но именно на самом дне вдруг охватывает бесстрашие и вместе с ним приходят прозрение, свобода и любовь.

5. Неистребимость свободы

«Человеческая душа, ставшая на службу фашизму, объявляет злоеющее, несущее гибель рабство единственным и истинным добром. Не отказываясь от человеческих чувств, душа-предательница объявляет преступления, совершенные фашизмом, высшей формой гуманности... В помощь инстинкту приходит гипнотическая сила мировых идей. Они призывают к любым жертвам, к любым средствам ради достижения величайшей цели — грядущего величия Родины, счастья человечества, нации, класса, мирового прогресса... Насилие тоталитарного государства так велико, что оно перестает быть средством, превращается в предмет мистического религиозного преклонения, восторга».

Но «природное стремление человека к свободе неистребимо, его можно подавить, но его нельзя уничтожить».

Свобода возрождается всюду, где исчезает страх. И вот сама война требует бесстрашия, и свобода возрождается в пекле, там, где родилась пословица: «хуже каторги не будет, дальше фронта не пошлют». На войне люди расправлялись, сбрасывали привычки рабства, начинали свободнее жить и мыслить. Это факт, его могут подтвердить многие фронтовики. Но дом «шесть дробь один» в романе Гроссмана — не просто фронт, не фотография с натуры. Это метафора распрямившегося народного духа, это Телемская обитель на переднем крае. Каждый в этой обители делал что хочет. Лейтенант Зубарев *«учился до войны в консерватории. Иногда ночью он подбирался к немецким домам и начинал петь то «О, не буди меня, дыхание весны», то арию Ленского. Зубарев отмахивался, когда его спрашивали, для чего он забирается в кирпичные груды и поет с риском быть убитым».* А управдом Греков его не

удерживал. Он понимал, что сила его гарнизона — в чувстве свободы и равенства перед лицом смерти. [...]

«Греков поразил как-то Сережу словами:

— Нельзя человеком руководить, как овцой, на что уж Ленин был умный, и тот не понял. Революцию делают для того, чтобы человеком никто не руководил. А Ленин говорил: «Раньше вами руководили по-глупому, а я буду по-умному».

Никогда Сережа не слышал, чтобы с такой смелостью люди осуждали наркомвнудельцев, погубивших в 1937 году десятки тысяч невинных людей.

Никогда Сережа не слышал, чтобы с такой болью люди говорили о бедствиях и мучениях, выпавших крестьянству в период сплошной коллективизации. Главным оратором был сам управдом Греков...» [...]

«Телем» в доме «шесть дробь один» прикончили немцы, обрушив на него лавину бомб. Дом рухнул. Но всюду, где исчезал страх, возникали новые очаги свободы. В лагере военнопленных зона свободы — вокруг майора Ершова. «В нем жило нерушимое, задорное, неистребимое презрение к насилию». Ершову казалось, «что, борясь с немцами, он борется за свободную русскую жизнь, победа над Гитлером станет победой и над теми лагерями смерти, где погибли его мать, сестры, его отец...»

Иногда мужество ведет за собой свободную мысль. А иногда мысль, достигнув какого-то предела интенсивности, сама вырывается из пут страха и тащит за собой человека, вообще-то совсем не героя, скорее робкого и даже слабого. Так мысль тащит за собой Штрума и его друзей. И в разговоре о Чехове набрасывается программа «выдавливания из себя раба».

«Он сказал, как никто до него, даже Толстой не сказал: все мы прежде всего люди, понимаете ли вы, люди, люди, люди! Сказал в России, как никто до него не говорил. Он сказал: самое главное то, что люди — это люди, а потом уж они архиереи, русские, лавочники, татары, рабочие. Понимаете, люди хороши и плохи не оттого, что они архиереи или рабочие, татары или украинцы, — люди равны, потому что они люди... Чехов знаменосец самого великого знамени, что было поднято в России за тысячу лет ее истории — истинной, русской, доброй демократии, понимаете, русского человеческого достоинства, русской свободы. Ведь наша человечность всегда по-сектантски непримирима и жестока... Русский человек за тысячу лет всего посмотрелся — и величия, и сверхвеличия, но одного не увидел — демократии».

Рассыпанные по всему роману, такие разговоры смываются стремительным ходом действия. Но поставьте в центр записку Иконникова, соберите все диалоги вокруг нее — и возникнет стройное целое.

Гроссман боится *идеи Бога*, во имя которой людей распинали и жгли на кострах, но в сердце его, изнутри, действует Бог. Нравственность его книги — евангельская: в ней нет ненависти к людям, ставшим невольными орудиями зла. И нет оборотной стороны ненависти: идеализации благородных героев. [...]

Всякий человек, попавший в беду, может рассчитывать на наше сочувствие. Гроссман чувствует в лад с богословами, признавшими «крещен-

ными кровью» жертвы тотального насилия. Во всем его творчестве звучит невыговоренный текст молитвы: «и остави нам долги наши, якоже и мы оставляем должником нашим». Рельефнее всего — в последних строчках повести «Все течет»:

«Никогда он не видел свою жизнь, всю целиком, и вот он увидел ее.

И увидя ее, он не испытал злобы к людям.

Все они, и те, кто вели его, толкая прикладом, в кабинет следователя, и те, кто не давал ему спать не допросах, и те, кто отрекался от него, и те, кто крал его лагерный хлеб, и те, кто бил его, — все они в своей слабости, грубости, злобе делали зло не потому, что им хотелось причинить ему зло.

Они изменяли, клеветали, отрекались потому, что иначе не проживешь, пропадешь, и все же они были людьми. Люди не хотели никому зла, но всю жизнь люди делали зло.

И все же люди были людьми. И чудное, дивное дело — хотели они того или нет — они не давали умереть свободе, и даже самые страшные из них берегли ее в своих страшных, исковерканных и все же человеческих душах».

6. Свобода и рабство

Печатание романа Гроссмана в «Октябре» вызвало ряд нареканий. Не понравилась, в частности, сцена, в которой уголовник Николай Угаров убивает старого коммуниста Абрама Рубина. Одна литературная дама нашла тенденциозным, что русский убивает еврея. Это, однако, бытовая правда: евреев-бандитов в 40-е годы уже не было, перевелись. А факты — упрямая вещь, даже если они не соответствуют стереотипам национальной озабоченности.

Высказывалось также общее суждение, что Гроссман болеет за одних евреев и равнодушен к русским страданиям. Это какой-то дальтонизм. Гроссман при каждом случае вспоминает коллективизацию с такой болью, которой в то время ни у кого нельзя было найти, по крайней мере — в печати. Но о евреях он тоже пишет, по европейским стандартам — столько, сколько требовалось. Европа была потрясена геноцидом, и там письмо Анны Семеновны Штрум из гетто или сцены гибели в газовой камере никому не показались бы излишними. Режут эти сцены глаз только на фоне спора — какой народ больше страдал. Спор нелепый: страдание нельзя подсчитать, оно у каждого человека разное. Можно подсчитать число погибших; эти числа у больших народов всегда побольше: китайцев погибает больше, чем русских, а русских больше, чем крымских татар. Из чего, однако, не следует, что крымские татары, погибшие в запертых вагонах, или евреи, задушенные в газовых камерах, или армяне, которых буквально разрывали на части, недостаточно пострадали. Смысл спора — доказать, что злодействовали «они», а «мы» только страдали. Поэтому обидно, что Угаров убил Рубина. Надо бы, чтобы Рубин — Угарова. [...]

Роман Гроссмана «Жизнь и судьба» написан с некоторым полемическим пафосом. И геноциду посвящено много страниц, даже с некоторым нару-

шением хронологии. Мешает ли это художественному впечатлению? Думается, что нет. Так же как воспоминания о коллективизации, тоже хронологически не связанные с сюжетом.

Что касается пропорций двух тем в романе, то тут сказались нелитературные обстоятельства. Гроссман был одним из составителей «Черной книги» о преступлениях расистов. Книгу запретили, и он попытался спасти часть ее материалов в романе (который тоже был запрещен).

Видимо, некоторые читатели невольно отождествляли себя с соседкой Анны Семеновны.

«Соседка моя, вдова, у нее девочка шести лет, Аленушка, глаза синие, чудные глаза, я тебе писала о ней когда-то, зашла ко мне и сказала: «Анна Семеновна, попрошу вас к вечеру убрать вещи, я переберусь в вашу комнату». — «Хорошо, я тогда переберусь в вашу». — «Нет, вы переберетесь в каморку за кухней».

Я отказалась, там ни окна, ни печки.

Я пошла в поликлинику, а когда вернулась, оказалось: дверь в мою комнату выломали, мои вещи свалили в каморке. Соседка мне сказала: «Я оставила у себя диван, он все равно не влезет в вашу новую комнату».

Удивительно, она кончила техникум, а покойный муж ее был славный и тихий человек, бухгалтер в Укопсилке. «Вы вне закона», — сказала она таким тоном, словно ей это очень выгодно. А ее Аленушка сидела у меня весь вечер, я ей рассказывала сказки. Это было мое новоселье, и она не хотела идти спать, мать ее унесла на руках» («Все течет»).

Обвинители Гроссмана сами себя выдают — с кем они.

На серьезный спор толкают только рассуждения о Ленине и Сталине, несколько вырывающиеся из повести «Все течет». Перечитывая Гроссмана, вряд ли можно принять железную необходимость, с которой развитие революции вело к Ленину, а от него к Сталину. В этой концепции не остается места ни для исторической случайности, ни для свободы воли:

«...развитие Запада оплодотворялось ростом свободы, а развитие России оплодотворялось ростом рабства. [...] Русское развитие обнаружило странное существо свое: оно стало развитием несвободы. Год от года все жестче становилась крестьянская крепость, все таяло мужичье право на землю, а между тем русские наука, техника, просвещение все росли да росли, сливаясь с ростом русского рабства».

Сквозь гиперболы, продиктованные страстью, проступает много верно. Верно, что Ленин оборвал процесс эмансипации, начавшийся, по Гроссману, в 1861 году. Верно, что привычка решать технико-экономические задачи не освобождением, а закрепощением работника — очень стара в России. Но это не история во всем ее богатстве, а одна ее тенденция. Восставая против мифа о Ленине, Гроссман создает новый миф:

«По-прежнему ли загадочна русская душа? Нет, загадки нет. Да и была ли она? Какая загадка в рабстве?» Это настолько уж просто, что Гроссман тут же оговаривается: закон развития «определен теми параметрами, а их десятки, а может быть, и сотни, в которых шла история России... И пусть в эти

параметры, в леса и степи, в топи и равнины, в силовое поле между Европой и Азией, в русскую трагическую огромность тысячу лет назад выросли бы французы, немцы, итальянцы, англичане — закон их истории стал бы таким же...» К сожалению, верный ход мысли, необычайно важный, остается неразвитым, и рассуждение снова сбивается в антимиф:

«Пора понять отгадчикам России, что одно лишь тысячелетнее рабство создало мистику русской души».

Если так, то откуда взялся взрыв русской воли к свободе в доме «шесть дробь один», у майора Ершова, у Ивана Григорьевича (героя повести «Все течет». — *Ред.*)? Как помирить Гроссмана с Гроссманом? Как, по меньшей мере, объяснить это противоречие, с которым умирающий писатель не успел справиться?

Разгадка в характере времени — и в характере Гроссмана. Время изменилось. Мы, старики, помним, как оно менялось, как воины-освободители, полные чувства собственного достоинства, съезживались и делались рабами, большей частью — даже без кукиша в кармане. Всего за каких-нибудь четыре года, с 1945-го по 1949-й. [...] Вот такое превращение орлов-воинов в мокрых куриц Гроссман не мог вынести. Именно потому, что он всей душой был предан русской свободе. И он обличает возвращение к рабству, как пророки Израиля — возвращение к язычеству. С таким же гневом и такими же гиперболами.

Одна из гипербол — категорическое неприятие каких-либо разговоров о загадочной русской душе. Такие разговоры чаще всего велись вокруг Достоевского, и спор Гроссмана с мифом о русской душе — это спор с Достоевским. Вернее, с одним аспектом творчества Достоевского — с любовью к нравственно неустойчивым характерам, беспорядочным, но с порывами благодати. Помимо Достоевского [та же мысль выражена] в замечании Леонтьева, что в России легче встретить святого, чем элементарно порядочного человека. [...]

Для Гроссмана же вера без дел мертва, религиозное и этическое чувство нераздельны, и благодать — это порыв к целостному добру. Гроссману нужна вера, которая помогает выйти из рабства, а не оставаться в рабстве. Этой сложившейся веры у него нет, но он ее ищет. [...]

Этика Гроссмана — это этика свободы. Гроссман восхищается русскими людьми, вставшими насмерть за свою свободу. Гроссман возмущен русскими людьми, согласившимися на рабскую долю.

Попытаемся посчитать, сколько раз в повести «Все течет» прорывается воля к свободе. Выйдет нарастающая волна:

— *«...нет выше счастья, чем слепым, безногим выползти на брюхе из лагеря и умереть на воле, хотя бы в десяти метрах от колючей проволоки».*

— *«Русская земля щедро рождает и собственных Платонов, и быстрых разумов Невтонов, но как ужасно и просто пожирает она своих детей».*

— *«С трагической очевидностью определился святой закон жизни: свобода человека превыше всего; в мире нет цели, ради которой можно привести в жертву свободу человека».*

— «В этом государстве не только малые народы, но и русский народ не имеют национальной свободы. Там, где нет человеческой свободы, не может быть и национальной свободы, ведь национальная свобода — это прежде всего свобода человека».

— «Свобода совершалась в глубокой тьме и в глубокой тайне... Как бы ни были огромны небоскребы и могучи пушки, как бы ни была безгранична власть государства и могучи империи, все это лишь дым и туман, который исчезнет. Остается, развивается и живет лишь истинная сила — она в свободе. Жить — значит быть человеку свободным. Не все действительно разумно. Все бесчеловечное бессмысленно и бесполезно!»

В повести изображен свободный русский человек, проклинающий русское рабство. Которое ему, свободному русскому человеку, поперек горла. [...]

Само проклятие рабству в монологах Ивана Григорьевича — это порыв к свободе. Явление русского духа — Чаадаев, писавший о рабстве, а не Николай I, пресекавший неприличный разговор. Если же судить по отдельным фразам, то величайшим патриотом был граф Бенкендорф. Никакой «России — суки» вы у него не найдете. Наоборот: «*Прошлое России прекрасно, настоящее великолепно, а будущее превосходит всякое воображение*». Непонятно только, почему Пушкин дружил с русофобом Чаадаевым и вовсе не был дружен с графом Александром Христофоровичем?

7. Агорафобия

Когда человека травят, хочется думать, что все его гонители — подонки. Но это грубое упрощение. Очень большую роль во всех кампаниях играют искренно убежденные люди. Травля инакомыслящих — изнанка идейности, изнанка любого мирозерцания, светского или религиозного, которое субботу ставит выше человека и предмет полемики выше стиля полемики.

Пафос травли основан на чувстве нарушенного табу. В Англии несколько веков нет табу на оскорбление величества и потому невозможна травля за оскорбление величества Идеи или Народа. Знаменитый роман Ричарда Оддингтона «Смерть героя» кончался словами: «*Старая добрая Англия! Да поразит тебя сифилис, старая сука!*» Никакого скандала это не вызвало. Человек, доведенный до отчаяния, имеет право на проклятия. Поколение, которое было принесено в жертву борьбе за мировое первенство, имело право проклясть национальные святыни, во имя которых была развязана мировая война.

Англичане любят свое отечество не менее русских. Но у них крепко вошло в сознание понятие свободы слова и нет вбитого в подсознание страха перед «словом и делом государевым». А в России страх перед словом, привычка к табу на слово стали чем-то вроде условного рефлекса и многие искренно не могут представить себе величие, перед которым не обязательно в установленном законом порядке снимать шапку, величие, над которым

можно пошутить. В какой цивилизованной стране был бы возможен донос Шафаревича со товарищи на журнал «Октябрь»²?

Однако попытаемся понять доносчиков. Они были глубоко оскорблены, обижены — и не за себя, за Россию. Им казалось — примерно как магистру, с которым спорил Белинский, — что в благоустроенном государстве Чаадаевы нетерпимы и если Запад терпит их, то он гнилой, разлагающийся Запад...

Люди ужасно обидчивы. Гораздо обидчивее, чем Бог. Бог не рассердился на проклятие Иова и заговорил с Иовом, отмахнувшись от его благочестивых друзей. Бога не смущают формальные кощунства, нарушение табу. А людей смущают. И они осудили Христа, нарушившего ветхозаветные табу. Осудили убежденно, бескорыстно. И все же безнравственно (Достоевский советовал различать нравственность от честности, убежденности и других смежных понятий).

Нам скажут, что слишком высоко взято. Однако мы сравниваем не Гроссмана с Христом, а только факты травли. В Гроссмানে шел процесс нравственного осознания советского опыта, открытия заново потерянных нравственных истин. На этом держалась дружба Гроссмана с Платоновым. От этого — слова Платонова, цитированные на вечере памяти Гроссмана 14 ноября 1989 года: «*Ты, Вася, Христос*». Кстати: вот еще повод для возмущения. Но, может, это просто художническая гипербола? Платонов хотел сказать, что его друг Гроссман — праведник, что в нем жив дух Христов, и это верно.

Как же может праведник ненавидеть народ, русский народ? Кто прав — Платонов или Шафаревич?

Когда мы говорим о ксенофобии писателя, это имеет совершенно ясный смысл. Листаешь роман и не найдешь ни одного симпатичного еврея — только физически и нравственно неполноценные. Иногда это грубее, иногда тоньше выражено, но всегда просвечивает. К Гроссману такой критерий явно не подходит. Иван Григорьевич возмущается русским рабством, но в этом есть возмущение Гроссмана самим собой, сбитой в подсознание покорностью, с которой он позволил изъять свой роман. Не все выговорено словами, но если вспомнить Магара о революции, Анну Сергеевну о коллективизации, Штрума о науке, Иконникова о религии, то в этот ряд естественно встанет и Иван Григорьевич о России. О России изнутри русского духа, рвущегося освободиться от своих исторических пут. И если в таком порыве сделано было несколько неловких, чересчур резких движений, то велика ли беда?

Мысленно попытаемся представить себе нашего оппонента — честного, добросовестного оппонента — и слышим:

² Речь идет о распространявшейся в самиздате статье Игоря Шефаревича «Русофобия», где повесть «Все течет» упоминалась как наиболее типичное произведение русофобской литературы. — *Прим.ред.-2011.*

— Гроссман с симпатией относится к отдельным русским людям, но Россию он ненавидит.

— Как, неужели гарнизон дома «шесть дробь один» — «хорошие люди, хотя и русские»?

— Не так грубо. Нет, они просто — хорошие люди. Но Россия — мистическое целое, которое не дробится на отдельных людей. Люди могут быть скверными, например, в «Мертвых душах», но Гоголь любил Россию, а Гроссман не любит.

И тут мы вынуждены признать, что ничего подобного гоголевскому мифу о России, никакой «птицы-тройки» у Гроссмана действительно нет. Более того, он прямо отрицает Россию как языческий кумир. А как относится к таким кумирам христианство?

Ветхозаветные религии жестко связаны с племенем, с народом и не выходят за его границы. Ветхозаветную точку зрения очень ярко выразил Шатов; к ней иногда склонялся и сам Достоевский. В противоположность этому, новозаветные религии рассекают племя, народ, даже семью и обращены прямо к личности. Никакого мистического тела народ, с христианской точки зрения, не имеет. Мистическим телом, то есть бессмертной душой, обладает личность. Вечен Григорий Богослов, вечен Симеон Новый Богослов, а Византия была — и нет ее, и Церковь ее не поминает в своих молитвах.

Новозаветная вера, обращенная к личности, и только к личности, требует, однако, развития личности сверх обычного в народе и племени, требует «сильно развитой личности», как говорил Достоевский, и сам Достоевский не всегда выдерживал это и в минуты богооставленности пытался опереться на особый завет Христа с русским, записанный в русском сердце. Вера в мистическое тело России избавляет от долга завершить себя, перейти от беспорядочности к внутреннему порядку, иерархии. Для многих героев Достоевского такое требование невыполнимо, и соблазн шатовской веры бесконечно велик. Велик он и для многих нынешних людей, испорченных утопией. Но если мы хотим выйти из личностной слаборазвитости (неразрывно связанной со слаборазвитостью социальной), то эта ложная вера должна быть отвергнута.

Наш оппонент сошлется на авторитеты; мы также можем это сделать. П. А. Флоренский писал: *«Люди всегда склонны сотворить себе кумир, чтобы избавить себя от подвига служения вечному... Этот кумир может быть весьма различным. Для русских православных людей таким кумиром чаще всего служит сам русский народ и естественные его свойства, которые ставят они перед собою на пьедестал и начинают поклоняться, как Богу. Вера в быт превыше требований духовной жизни, обрядоверие, славянофильство, народничество силятся стать на первое место, а вселенскую церковность поставить на второе или вовсе отставить. В основе всех этих течений лежит тайная или явная вера, что русский народ сам собою, помимо духовного подвига, в силу своих этнических свойств есть прирожденно христианский народ, особенно близкий ко Христу и фамильярный с Ним, так что Христос, как будто несмотря*

ни на что, и не может быть далеким от этого народа. И как всякая фамильярность с высоким, эта фамильярность влечет за собою высокомерие и презрение к другим народам...

Может быть, соблазн такого самообожествления есть у каждого народа, но у русских он исключительно велик...»³

Как правило, о мистическом теле страны говорят тогда, когда не хочется или не удается вступить в современность. Типическая реакция миллионов людей, внезапно оказавшихся в «открытом», постоянно меняющемся, все более сложном обществе, — это фундаментализм; фундаментализм в самом широком смысле, тяга назад, к ясно очерченному малому добру. Волна фундаменталистских движений катится по всему вестернизированному миру, от Ирана и Ливии до России.

Иногда приходит в голову мысль: что бы случилось, если бы «Жизнь и судьба» вовремя попала в самиздат? Вероятно, выиграло бы демократическое движение, расширился бы его кругозор и несколько проиграло движение почвенническое. Но основные линии остались бы без изменений. Влияние Гроссмана не могло бы сравниться с влиянием Солженицына. Солженицын, начиная с «Глыб», зовет от одного малого добра (социализм) к другому малому добру (русский национальный фундаментализм). Это просто и понятно. А Гроссман ставит вопрос о движении к нерасколотому большому добру, которого никогда еще не было как цели миллионов (а не только горстки подвижников). И еще, надо подчеркнуть, — к свободе поисков большого добра, к свободе движения по неизведанной земле...

Есть такая болезнь [агорафобия] — страх открытого пространства. Есть страх открытого культурного пространства, движения от кризиса к кризису, в котором нет никакого окончательного решения и количество открытых вопросов все возрастает. Так, человек, никогда не покидавший суши, боится открытого моря. Человек, привязанный к малому добру, теряет, потеряв из виду берег. Ему непременно нужно знать, что его малое добро надежно, как земля под ногами. И когда земля уходит из-под ног, когда говорят, что малое добро где-то становится злом, он чувствует себя пораженным в самое сердце.

Современность — это открытое море. Чреватое бурями, может быть, гибельными, но открытое. Для одних это сверхценность свободы, для других — ужас бездны, и от ужаса — ненависть к западному открытому обществу, до готовности поддержать любой консерватизм. Можно дополнить метафору о берегу и море другой, из сказки Михаэля Энде. Мир там треснул — весь мир, включая небосвод (это был маленький мир, вроде планетария, где на куполе были нарисованы солнце, луна и звезды, а посередине, на вращающемся диске, жил маленький человек). В трещину стало видно пустоту, и в пустоте закутанная фигура, чем-то напоминавшая Христа. «Иди ко мне», — мягким голосом сказал Человек, стоявший ни на чем. «Я бо-

³ *Флоренский П.* Записка о православии.

юсь, — ответил маленький человек. — Ты зовешь меня в пустоту, я упаду в нее!» — «Учись падать», — ответил Человек из бездны. «Учись падать и держаться ни на чем, как звезды...»

Учись плавать, учись падать — говорит история (подходят обе метафоры). Учись жить в мире открытых вопросов и в этом мире находить внутреннюю тишину, добро и любовь. Так, как Василий Гроссман среди эпических событий и чудовищных злодейств XX века находит место для тонких, сдержанных, благородных интимных сцен (любви радистки Кати и Сережи — в доме «шесть дробь один», любви Ивана Григорьевича и Анны Сергеевны, материнского горя Людмилы Шапошниковой).

Для фундаменталиста это голос змея-искусителя. Человеку страшно (и надо его понять: действительно страшно). Человек видит в истории заговор жидо-массонов, и все, что разрушает его малое добро, он называет русофобией. Гоголь не русофоб. Его ноздревы и собакевичи отталкивают, но зато среди мертвых душ скачет «птица-тройка». Фундаменталист признает, что отдельные русские люди — дрянь, они отступили от своего малого добра и попали в грязь, но не трогайте нашей «птицы-тройки». А Гроссман создал образ народа, отстоявшего Сталинград, но он не верит в наше малое добро, он разрушает его и потому он русофоб. В таком рассуждении есть своя логика, которую непременно надо найти в теориях И. Р. Шафаревича. Он не мог быть элементарно, грубо нелогичным.

Однако в логике Шафаревича есть по меньшей мере один изъян: если принять ее всерьез, тогда Штрум — наукофоб (он разрушает кумир науки), Иконников — религиофоб (он разрушает кумир религиозного малого добра). И в такой «фобии», пожалуй, можно найти сходство с «эгофобией» христианских подвижников. Говорят же они о себе: «Я хуже всех...»

То, что в одной системе разум, в другой — безумие, фобия. И что в одной системе фобия, то в другой — светлый, мужественный разум.

1992, № 4 (74)

ЕВГЕНИЙ ЕРМОЛИН

Вкус свободы

Над страницами романа «Факультет ненужных вещей»

Есть в настоящем писателе нечто провидческое. Он знает про тебя все. И ты — над книжкой — вдруг открываешь себя заново.

От прозы Домбровского веет первозданной мощью. Она берет в плен сразу и без малейшего, кажется, усилия со стороны автора. Роман читаешь не глазами, а сердцем. Поразительны многие сцены, ранящие паузы, диалоги, где застреваешь на каждой реплике, как будто это происходит с тобой и входит в твое сердце всей полнотой боли, горечи, страсти, отчаяния, злобы, радости... Эта редкого качества человечность, прошибающая насквозь, — то, что в принципе не может устареть или показаться вчерашним днем.

Роман — шедевр исторической прозы, написанный, как выразился Ф.Искандер, *«уцелевшим свидетелем трагедии тридцать седьмого года»*. Очевидно, это лучший русский роман о советских 30-х годах, об этой черной бездне века. Автор производит своего рода исследование, которое в чем-то глубже проникает в суть той эпохи, чем даже лучшие научные монографии историков и социологов.

И что еще важнее: роман Домбровского — это книга о неискоренимой свободе человека. Писатель, который провел в неволе, в лагерях и ссылке, четверть века, создал настоящую экзистенциальную прозу, передающую опыт свободы в пограничной ситуации радикального выбора между жизнью и смертью. Приходят соблазны и проходят через душу человека. Выбирают все — и хранители духовной традиции, и ее разрушители. Вопрос в качестве и последствиях выбора.

Домбровский избирает предельный масштаб культурно-исторических обобщений. Предмет этой прозы — духовный, культурно-религиозный кризис Запада. Писатель говорит о судьбе христианско-гуманистической цивилизации в момент рокового испытания ее традиционных ценностей в безбожно-советском тоталитарном пекле, о кризисном человеческом изломе. Сам автор так объяснял, что его волновало: *«Я стал одним из сейчас уже не только частных свидетелей величайшей трагедии нашей христианской эры. Как же я могу отойти в сторону и скрыть то, что видел, что знаю, то, что передумал? Идет суд. Я обязан выступить на нем»*.

Повествование действительно несет печать трагического, явную в те моменты, когда бескомпромиссно сшибаются тупая машина власти, работающая согласно логике политической целесообразности, — и живой, свободный человек.

Отсюда ясно и то, что движущая повествование мысль и описанный в романе опыт лишены какой бы то ни было ограниченности — исторической, национальной, конфессиональной...

Зигзаг судьбы загнал Домбровского в алма-атинскую ссылку. Там и происходят основные события романа. Именно благодаря Домбровскому Алма-Ата стала городом-мифом большой литературы. Но это вовсе не экзотическая «колониальная» проза; на восточных подмостках разыгрывается многоголосая европейская (а значит, мировая) драма. (Нечто в этом роде было только еще у Бориса Крячко и Фазиля Искандера.) Туземцев отчего-то вообще очень мало, и не в них соль. Главные герои или высланы, или направлены в этот восточный край властью. Может быть, азиаты слишком слабо участвовали в той трагической игре, какая разворачивалась на стогнах казахской столицы. Не знаю. (Но при всей полиэтничности персонажного ряда в романе дымится еще и наше, русское пепелище...)

Добавлю еще, что это роман о любви, о добре и зле, о жизни и о смерти, о Боге и дьяволе. (И когда дойдешь до этакой вот формулировки, то можно уже остановиться и передохнуть. Можно перечитать книгу, чтобы дальше вникать в нюансы со знанием дела. Самое правильное, если читатель, подзабывший коллизии романа, снова возьмет его в руки и уйдет в его редкостно подлинный мир. Возвращение же потом к этой статье — уже факультатив...)

«Факультет» написан не по правилам и ни на что не похож. Он устроен автором без пиететных церемоний и производит впечатление безусловного куска свежей и дикой жизни без начала и конца.

Какова, на самом деле, *формула повествования*? Может быть, она такая: музейщик-археолог Зыбин встретил свою старую подругу Лину, проснулись былые чувства, но арест Зыбина привел в итоге к тому, что их роман не получил продолжения; Зыбина выпустили, а Лина уже уехала. А может быть, нужно сказать иначе: провинциальные чекисты задумали провести показательный публичный процесс над деятелями культуры и искусства, обвинив их в шпионаже и контрреволюции, а Зыбин должен стать крючком, на который будут отловлены другие фигуранты; однако затея срывается, в том числе ввиду неожиданно серьезного сопротивления арестанта, а потом дело против него и вовсе распадается по стечению обстоятельств. Или так: Зыбин и чекисты вступают в смертельную для арестованного игру, но ведомству смерти никак не удастся переиграть подследственного; а вот приятель его, Корнилов, сплеховал, сдался и пропал. Или еще: в разных ситуациях в романе идет полилог, спор о свободе, об аксиомах нравственности и о политической целесообразности — что важнее? — и каждый из персонажей раскрывается в нем, часто — до дна, а автор смотрит на происходящее ино-

гда глазами Зыбина, а иногда и чуть свысока, с высоты жизненного и исторического опыта, с высоты избранной им веры.

...Все будет правильно, но полного объяснения секрету романа нет. [...]

Сны. В романе есть план символический, план мистический. В нем чуть ли не каждая деталь приобретает многозначительность. Человек живет у Домбровского в разных измерениях бытия, между Небом и адом. В снах эта многослойность существования становится очевидной. Бывают сны-вестники, воспоминания, симптомы, кульминации, паузы и акценты. Особенно интенсивен сновидческий пласт жизни Зыбина. В его снах стирается грань прошлого и настоящего, он путешествует во времени, а иной раз получает и таинственные сигналы.

И сам роман похож на сон о засевшем у тебя в печенках, но не постижимом до конца мире, тронутом небытием, но и уходящем в космические бездны. (Это акцент по-своему, более однозначно и инструментально, поставил Владимир Набоков в «Приглашении на казнь».)

Страдание. Сокровенная тема романа — распятие. В горниле страдания дается человеку опыт Христа. В этом смысл тюремной одиссеи Зыбина.

Просто сказать, *«не страдаешь — не спасешься»*, как объяснял сектант-федосеевец в тюремном узилище своему истязателю. Опыт страдания дает и Богочеловеку, и просто человеку право прощать. Но страдание — это и испытание. То, которое не придает форму, а выявляет суть. Попадая в разработку в застенке ГБ, человек проходит это экзистенциальное испытание. И Домбровский описал этот процесс так, как мог это сделать только человек, который прошел через эти огонь и воду..

Выстоять, выдержать испытание — последняя задача персонажа, попавшего в разработку, справляются с этим Зыбин, Лина, Каландарашвили. В них и находит писатель основное, настоящее человеческое содержание.

Приобретения и потери. Так легко себя потерять, притвориться несуществующим. Мельком отмечен в книге один персонаж, школьный учитель, который прежде фанатично и истово искал запорожский клад, чтобы помочь золотом индустриализации страны. Чудак, живой чудак. Прошло несколько лет, и его находят «у какой-то ларешницы», играет с детишками в городки, возится с пчелами. На прошлое махнул рукой. *«Заговорили о политике. “Не интересуюсь”. — “Да как же? Вы ведь историю преподавали?” — “А что мне история? Вот живу, пенсию получаю, а если какая-нибудь власть найдет мое существование излишним — так она сразу меня и уничтожит”. Вот и весь его разговор. А ведь был революционер. Каторгу отбывал. Только Февральская освободила».*

Эта логика капитуляции не раз проявит себя в романе в более развернутом виде.

Бежит страдания и отказывается от испытания сокамерник Зыбина Буддо. Этот персонаж, чья фамилия забавно ассоциирована с именем основоположника буддизма, учившего избегать страданий, предпочитает сразу разоружиться, «сознаться» во всем, лишь бы облегчить свое невесомое су-

ществование. Может быть, уже и несуществование. Домбровского категорически не устраивает *покой без воли*. То, чем утешился булгаковский Мастер, видится ему лишь новым искушением.

Бред. Сами персонажи не всегда различают сон и бред. Но писатель придает бреду особый смысл.

Вся советская спецуха предстает как дьявольский морок. Бред — как симптом смерти — овладевает в романе едва ли не каждым. Бред болезни, где недуг телесный не отделить от недугов духа. Контора пытается притвориться обычным учреждением, но является она фабрикой смерти. У них бывают культпоходы, они собираются, чтобы вместе посмотреть кинофильм, и мирно беседуют (нарком с рядовым надзирателем). Только никогда не вспоминают, не упоминают в разговорах тех, кто вчера еще был товарищем по работе, а сегодня — пропал. *«И было в этом что-то совершенно мистическое, никогда не постижимое до конца, но неотвратимое, как рок, как внезапная смерть в фойе за стаканом пива. <...> Человек сразу изглаживался из памяти. Даже случайно вспомнить о нем считалось дурным тоном или бестактностью»*. Как потом скажет Зыбин, пять лет — вот их срок.

Иные так в бреду и живут. Работа в органах имеет эффект раковой опухоли. Она поедает человека, забирает у него все, чем он владеет. Приятная внешность, искренний взгляд, убедительная дикция, — годится, чтобы покупать подследственного *на обаяние*. Начитанность, *культура* — тем более: какой *интеллигентный говнюк* на это не клюнет? Ты им о Христе — и они тебе о Христе, а то, что это само по себе есть чудовищная патология — в доме палачей говорить о Христе — это ж не каждый вместит в сознание. [...]

Метастазы прорастают во все существо, меняя качество, суть, подчиняя себе задатки, таланты, темперамент, — любые человеческие проявления. *«Они ведь даже не существование, а так, нежить»*, как аттестует всю эту ясноглазую гэбню Зыбин. Стал сексотом — пиши пропало. Сотрудник органов у Домбровского — безнадежно больной человек. Не человек уже, ходячий мертвяк, «слизь».

У бреда есть разновидности. Бред политической целесообразности. Бред канцелярский, бред допросный и палаческий (в формах особого рода психоза, особого рода рассудочной истерики, особого рода задушевности и даже нежности к подследственному). Наконец, откровенный вампирский бред тушотных врачей, прелестной супружеской четы, озабоченной рациональным использованием ценного сырья — крови убитых в гэбистском подвале. Он смущает даже ко всему, кажется, привыкших злодеев. Возможно, потому, что слишком уж обнажает секретный смысл ведомственной деятельности.

Следователя Хрипушина, развинтившего себе нервы, по заказу била истерика, *«он совершенно автоматически, как актер, входил в нужное состояние»*. Тоже и Найман уважает себя за находящее на него бешенство (*«минуты гнева, остервенения, ярости»*), считая, что именно эти минуты его жизни — «настоящие». Но что такое *настоящее* для того, кто запряжен коренником в колеснице смерти? Что он знает о *настоящем*? Он, который состоит из

«профессиональных приспособлений» и который останется совершенно пустым, когда его снимут с работы («...И понял, что вот сейчас, сию секунду он сделает что-то невероятно важное, такое, что начисто перечеркнет всю его прошлую жизнь. Вот, вот сейчас, сию минуту! Но он ничего не сделал, потому что и не мог ничего сделать, просто не было у него ничего такого за-таенного, что б он мог вытащить наружу»). Выголощенный спецслужбой Найман теряет единственное, что он имеет, должность; в сухой степи он бросает зажженную спичку в белый куст, «куст сразу же занялся весь прозрачным водородным пламенем, пока огонь не упал и судорожно не задохнулся на твердой, как глиняный горшок, почве».

Смертельно опасная разновидность — арестантский бред сотрудничества (вполне преодоленный Зыбиным и завладевший Корниловым). Теряет себя Корнилов, поддающийся шаг за шагом на уловки сотрудников управления, капитулирующий. И в этом случае нормальное, человеческое эксплуатируется и присваивается конторой смерти. Корнилов хотел спасти своего знакомого, Куторгу, а пропал сам. Отчего? Именно оттого, что решил сотрудничать, даже только делать вид, что сотрудничает. Из этой истории (а это одна из пяти частей книги) выходишь с сокрушенным сердцем. Легко говорить: Корнилов мало верует в Бога и в человека, оттого и сдается. Это правда. Но не вся. Те, кто пишут о романе, очень как-то легко подвергают Корнилова полупрезрительному осуждению. У писателя тональность другая: острое понимание и смертельная жалость. Слабый человек, но на том не стояло. Нам достались сравнительно вегетарианские времена. И как, действительно, объяснить тот страх, о котором говорит Корнилов: «Откуда берется страх? Не шкурный, а другой. Ведь он ни от чего не зависит. Ни от разума, ни от характера — ни от чего! Ну когда человек дорожит чем-нибудь и его пугают, что вот сейчас придут и заберут, то понятно, чего он пугается. А если он уже ничем не дорожит, тогда что? Тогда почему он боится? Чего?» Просто страх. Бесовское наваждение. Может быть, оно и завладевает душой именно оттого, что человек уже ничем не дорожит.

Классично определяет средство от заражения этим бредом старый зек Каландарашвили: «...Твердо помните три тюремных правила — ничего не бойся, ничему не верь, ничего не проси!» Легко запомнить на крайний случай. На беседе Корнилов цитирует обращенные к нему слова Зыбина: «Вы, Володя, знаете в какое время мы живем? Надо быть бдительным». И эта фраза из идеологического арсенала эпохи приобретает вдруг иной смысл. Быть начеку — это тяжелая обязанность человека, который блюдет себя.

Только иногда, только на какой-то миг бредящие получают смутное представление о том, что есть настоящая жизнь. Как это случилось с юной следовательшей, начинающей вампирессой Тамарой, когда лишь взглянул на нее тот же старик Каландарашвили, весь состоящий из вещества подлинности. «Все словно вздрогнуло и расплылось. Словно кто-то играл ею — играл и смотрел с высоты, как это получается. <...> Все казалось тонким, неверным, все дрожало и пульсировало, как какая-то радужная пленка, тюлевая занаве-

ска или последний тревожный сон перед пробуждением. *И казалось еще: стоит только напрячься — эта тонюсенькая пленочка прорвется, и наступит настоящее. Потом она только поняла, что это шалило сердце*». Поняла, да глупо и плоско, физиологично поняла. Дернулось живое сердце, и нет его.

Неслучайно главным героем Домбровского стал хранитель древностей. Герой писателя и сам он сохраняют верность базисным основам христианско-гуманистической культуры. Как пишет одна девочка, чье сочинение вывешено в Сети, *«когда самые необходимые человеческие ценности: добро, совесть, жалость, культура, любовь, традиции, свобода, право — стали “ненужными вещами”, ...лишь немногие пытаются сохранить их в душе, ставясь “хранителями древностей”»*.

Домбровский, пожалуй что, консерватор. Но это не модный сегодня державный, михалковско-лейбмановский, консерватизм. Главная консервативная ценность Домбровского та, которой нынешние охранители-этатисты, новейшие гонители либерализма, страшатся, как черти ладана, — свобода. Все теперешние державнические припадки проистекают как раз от глубокого внутреннего неверия отдельно взятых персонажей в свободного человека. А Домбровский в отличие от многих своих персонажей и от многих персонажей современного российского идеологического рынка свободному человеку верит. И верит в свободу человека. Это его точка опоры. Его Родос. Свобода, по Домбровскому, лежит в основании жертвенной смерти Христа, вольно и сознательно выбранной Им. А значит, и в основании мироздания вообще.

Свобода не есть абстрактная ценность, выращенная в пробирке теоретической мысли. Это что-то такое, что вменено всему живому и является не просто даже естественным, но и онтологически правильным. [...] Человек и представляет для писателя интерес, поскольку, в той мере, коль скоро и покуда он свободен. К примеру, Лина — один из самых обаятельных женских образов во всей русской литературе — именно тем и хороша необычайно, что свободна, как ветер, непредсказуема, и живет так, что нельзя хоть чуть-чуть не стать свободным рядом с нею.

Замечательное рассуждение на сей счет есть в письме Домбровского Якову Лурье по итогу написания романа: *«Продолжать дальше бессмысленно, ибо “сход в ад” вряд ли сейчас актуален и интересен <...> Важно и принципиально — сила сопротивления человека государственной лжи — а это мною показано, важна потеря государственной совести, ибо время от времени она повторяется, господствует в истории. А победа над этой темной, аморфной, неразумной и, в конце концов, трусливой силой возможна даже для отдельного человека. Вот тут уже готовность к смерти оправданна, разумна и, в конце концов, рациональна. На саблях солдат Французской революции было выгравировано из “Ферсалии” — “единственное спасение погибающих — не надеяться ни на какое спасение”. В этом суть романа, и что я к нему мог бы прибавить?»*

Роман посвящен обоснованию ресурсов стоического сопротивления человека своему веку и власти, сопротивления самой смерти. От имени выби-

того террором поколения и от себя, случайно выжившего свидетеля и очевидца, Каландарашвили вопрошает в тюремной камере: «*Вы что думаете, что человек недостаточно силен? Что он не может не затоптывать себя в грязь? Не делаться предметом издевательства? Эдакой жестянкой на собачьем хвосте. Чепуха, дорогой! Может, сто раз может!*» Это тот ценнейший опыт внесистемного, беспартийного, неинституционального сопротивления духа, который завещан нам героями и борцами минувшего века. [...]

Своей отчаянной свободой человек Домбровского противостоит всем логическим химерам, не совпадая ни с одной из них до конца. Самые благие абстрактные идеи, по Домбровскому, могут оборачиваться несчастьями конкретных людей. И идеализм, и прагматизм в логическом пределе — жестоковыiny и бесчеловечны. Все эти большие величины: Страна, Народ, Будущее, Политическая Целесообразность — им противопоставляет Домбровский конкретную человечность.

Это, в общем-то, совсем не значит, что писатель против страны или народа. Он просто не пишет их с прописной буквы, не абсолютизирует как орудие Провидения. Зыбин у него говорит на допросе: «*Родина, отчизна! Что вы мне толкуете о них? Не было у вас ни родины, ни отчизны, и быть не может. Помните, Пушкин написал о Мазепе, что кровь готов он лить как воду, что презирает он свободу и нет отчизны для него. Вот! Кто свободу презирает, тому и отчизны не надо. Потому что отчизна без свободы та же тюрьма или следственный корпус.*»

Как знаменательно, что в том же, 37-м, году, когда происходит действие романа, Георгий Федотов пишет свою статью о Пушкине «Певец Империи и свободы», идеями и выводами перекликаясь с героем Домбровского. И когда у Домбровского возникает образ художника Калмыкова, то в нем проступает пушкинский архетип Царя, живущего наедине с мирозданием.

Свобода у Домбровского, в общем, неэгоистична. Высшей степенью свободы является у него, может быть, любовь. Апогей такой свободы — отношения Зыбина и Лины. [...]

Писатель видел и знал, конечно, и анархическую диалектику свободы. Легкий, почти неощутимый поворот винта — и Дон Кихот может оказаться Мефистофелем. Однако *риск свободы* казался Домбровскому оправданным. Тревожная непредсказуемость свободы никогда не приводила писателя к мысли об ее опасности и вредности. Эту популярную и ныне мысль он оставляет старым и новым тиранам. Тому же Сталину, выведенному в романе незлым деспотом, который просто одержим манией Порядка. Эдакий провинциально-мелкотравчатый Инквизитор.

Трудно, впрочем, понять, что первично у этих нелюдей. Домбровский не очень охотно объясняет причины, то, почему и как человек становится тираном и палачом. Может быть, виной тому детские ущемления и обиды. Может, творческая неудача. А может быть, все это — только самооправдание палача всему тому, за что оправдаться нельзя. В конце концов и здесь человек выбирает, реализует свою свободу. Вот это важно Домбровскому, а

не цепи какой-то там сомнительной тотальной детерминации. И в свободе этой он, пожалуй, вовсе не отказывает чекистам до самого их конца.

Едва ли писатель согласен с Куторгой, рассуждающим, что мелкие бесы не виноваты, поскольку лишь выполняют приказы бесов крупных (их де, потомков Иуды, «и простить даже невозможно, потому что не за что!»). У Куторги выходит, что виновны лишь два-три человека, а все прочие безвинны. Авансом он выписывает себе хороший, нечего сказать, аргумент для оправдания любых своих уступок и сдач.

В лично сориентированном мире Домбровского каждый несет свою вину, за которую и суд — и, может быть, прощение. Человек по своей воле впадает в идеологическую зачумленность, поддается тому или иному виду бреда. Он тешит себя самообманом, потом предается самозабвению, но что-то собой представляет лишь до тех пор, пока ощущает вину и грех. С пронзительной силой выявлены эти встречные движения души — к безответственному самозабвению и к полному существованию, пусть только своей виной и бедой, — в истории и опыте Корнилова.

Домбровский был, пожалуй, онтологическим оптимистом. Он смотрел широко и видел, что империи с их костоломкой, идеологии с их фанатической упертостью, все эти инструменты принуждения и умерщвления — уходят. А человек остается. Как-то он выживает в самых густых потемках истории.

Дьявол всегда проигрывает последнюю партию Богу.

На последнем своем допросе Зыбин предвещает конец чекистской России; мираж рассеется и рассыплется дом на песке. Прогноз, который не вполне оправдался исторически, но абсолютно безупречен метафизически. Автор романа, однако, ушел из жизни в 1978 году не без участия, как считает А. Кобринский, означенного ведомства государственного страха¹.

Это была уже, как выразился Искандер, «эпоха фарса». Но и фарс бывает зловещим.

Потом прошли еще годы, сменились времена. Узнали мы и разгул общественных вольностей, видели и бездарный оскал реваншизма, и попытки скрестить ужа с ежом, вывести двуглавого звероящера, встающего струной при звуках александровской музыки. Так и эдак проверяли мечту, с которой вошли когда-то в более-менее взрослую жизнь, — о всечеловеческом братстве, о справедливом обществе, о самой лучшей в мире стране. Когда не удалось найти ее рядом, искали и угадывали за океаном. После многое было снято с повестки дня, ушло в сферу личного мифа. А точкой отсчета окончательно стал человек. Не сугубо эмпирический и не абстрактно-идеальный, человек, распятый между Небом и адом, свободный вопреки оковам обстоятельств и виновный благодаря своей опасной свободе.

В конце 80-х читателя перекормили отличной литературой. Домбровского тогда издавали миллионными тиражами. (Помните «Хранителя

¹ См.: http://www.geocities.com/katz_us_il/akver.

древностей», выпущенного в новомирских корочках взамен четырех пропущенных журнальных номеров 1990 года двумя миллионами экземпляров — с нелепейшими опечатками?) Недавно товарищ признался мне, что в перестроечном чаду он когда-то отложил чтение Домбровского до более спокойных времен — да так потом и не вернулся к его прозе. Боюсь, что это ситуация распространенная. Читатель до сих пор не может отдышаться и переварить, усвоить полученное тогда *на халяву* — и, подозреваю, попросту потерял вкус к современной словесности. Досадно, что сегодня читают Домбровского мало. Мало и пишут о нем. Я побродил по интернету и почти ничего оттуда не выудил.

Своим названием книга Домбровского может навести на мысль, что она — своего рода учебник. Это правда в той мере, в какой учит нас всякая незаурядная проза. И нет в этом ничего дурного. Самому юному поколению нужно уже, кажется, заново рассказывать не только о бесчеловечном минувшем веке, но и вообще о парадоксах свободы. Так что отправляйте детей на факультет Домбровского. (У меня есть даже идеалистическое верование: прочитаешь что-нибудь у Вадима, к примеру, Кожевникова — и станешь чекистом; прочитаешь Домбровского — станешь кем угодно, но уж чекистом не станешь нипочем.)

Только что перечитав «Факультет», я бы сказал с полной мерой ответственности: это — последний по времени создания (1975 год) *великий русский роман*. Четверть века без Юрия Домбровского, а главный его роман не просто, как принято говорить, сохраняет непреходящую значимость. Он как-то даже вырос в своей художественной цене. Конечно, и прежде было мало сомнений, что это очень значительная вещь. Но по итогу XX века можно смело сказать, что «Факультет ненужных вещей» относится к числу лучших русских романов столетия.

Новый век проверяет на излом и человека, родившегося в минувшем столетии, и тогдашнее искусство. *«Мы были немymi свидетелями злых дел, мы прошли огонь и воду, изучили эзопов язык и освоили искусство притворяться, наш собственный опыт сделал нас недоверчивыми к людям, и мы много раз лишали их правды и свободного слова, мы сломлены невыносимыми конфликтами, а может быть, просто стали циниками — нужны ли мы еще? Не гении, не циники, не человеконенавистники, не рафинированные комбинаторы понадобятся нам, а простые, безыскусные, прямые люди»*. Так писал в своей тюремной камере Бонхёффер. И его вопрос, и его заявка на безыскусную и бесстрашную прямизну имеют, как мне кажется, отношение к текущему моменту и к месту в нем романа Домбровского. Зрелого, мужественного, открытого опыта свободы сегодня, может быть, еще меньше, чем в середине прошлого века. И по-прежнему не хватает понимания того, чего когда-то не уяснил себе товарищ Сталин: человек — *«не только самое дорогое, но и самое надежное в мире»*.

ВАЛЕРИЯ ПУСТОВАЯ

Серый мутированный гот с глазами писателя

«Серый» — это код. В своем романе «Энциклопедия русской души» Виктор Ерофеев предложил разгадку всех бед России: Серый. Найти и обезвредить — такую, вполне триллерную, задачу ставит Ерофеев перед своим героем. Вот убьют они Серого, палача и революционера, бродягу и пьяницу, — и славы, отечество наше свободное.

Охота на ведьм — многообещающий сюжет. Для романа — и для критической статьи.

Пока писатель Виктор Ерофеев охотится за метафизическим героем по кличке Серый — колдовским врагом русской жизни, я прицеливаюсь в самого Ерофеева — колдовского врага русской литературы. Возведем его на черный пьедестал позора и примем всерьез. Представим, что, подобно тому как после гибели Серого начинается на Руси праздник живота (см. ерофеевскую «Энциклопедию...»), так и после свержения Ерофеева с постамента славы (успеха, шума и тиражей) русская словесность объявит именины сердца и на радостях тако-ое откаблучит...

Ибо не возлюбил он много, и за то ему не простится.

А не возлюбил он, граждане присяжные заседатели, все, что дорого и мило душе истиннорусской (духовной, просвещенной, добродетельной). И о том, не стесняясь, дает показания в каждом произведении.

Виктор Ерофеев живет по совсем отличным, не принятым — не приятным у нас (в стране, словесности, менталитете) — законам. Ему предъявим обвинения в заигрывании с жесткой эротикой и садизмом, в попрании основ и символов русской культуры, в ополчении на духовность, в богохульстве.

А также в банальности мышления, бедности слова, автоплагиате и бесхудожественности.

Ерофеев дерзок — и тривиален. А это сегодня — стопроцентная гарантия успеха.

И если вы захотите увидеть, как расходится земная слава, пройдите вслед за мной вот к этой полке в одном из центральных книжных магазинов, целиком заставленной гладко-блестящими, стильно оформленными книгами издательства «Зебра Е». Полное соброч! Но вместо заголовка на всю обложку и строгой нумерации томов на переплете красуются серийная буква

Е и сам автор, то ноздреватым демоном выглядывающий из-под нимба, то головой закрывающий солнце, то плывущий в розовой водице со следами бурной ночи на многомудром лице.

1. Нежность к мешку костей

Осудить легче — но понять интереснее. Что такое Виктор Ерофеев в русской жизни? Масштаб вопроса можно не занижать: что бы ни говорили о Ерофееве как писателе (и я скажу — несколько страниц терпения), его мировоззренческую позицию нельзя игнорировать. Ерофеев талантлив как публицист. В этом смысле он — явление скорее злободневное, чем злокачественное. И вполне достоин исследования.

Виктор Ерофеев — контр эго русской души.

Заметно, что книги этого автора, несмотря на видимое различие повествовательных форм, сюжетов, героев и заявленных в подзаголовках тем, строятся вокруг одних и тех же оппозиций: Россия — Европа, духовность — роскошь, несчастье — счастье, народ — индивидуум. А они, в свою очередь, исходят из базового противопоставления духа и тела. К развязыванию конфликта между «земным» и «небесным» можно свести абсолютно все мыслительные движения Ерофеева. Родись он в другой стране, может быть, и не получилось бы из него автора романов и эссе. Но русская действительность пришла в такое очевидное противоречие с его представлением о жизни, что ему не осталось ничего иного, как озвучить свой протест.

Свою веру Виктор Ерофеев нашел не сразу. Более поздние произведения, разборю которых хотим мы посвятить эту статью, демонстрируют зрелый этап его творчества: не ученическую обыкновенность, как в ранних повестях, не «юношеский» манифестальный вандализм, как в рассказах (типа «Жизнь с идиотом», «Девушка и смерть» и т. п.), а установившуюся творческую (вз)рослость («Русская красавица», «Энциклопедия русской души», «Пять рек жизни», «Мужчины» и, так уж и быть, «Страшный суд», хотя это действительно роман-страхолюдина). Дальше расти некуда, дальше потолок возможностей и — сгорбленность под пудом уже обыгранных и обжеванных тем (что отчасти заметно в книге «Бог Х» и очевидно в «Роскоши»)¹.

«Зрелый» период творчества Ерофеева целиком посвящен апологии тела. *«У Бога есть воинство душ, это его дети, хорошие и не очень, у него на*

¹ Для краткости в дальнейшем будут делаться ссылки на книги издательства «Зебра Е» со следующими обозначениями:

5РЕК — «Пять рек жизни»,
БХ — «Бог Х»
РК — «Русская красавица»,
РО — «Роскошь»,
СС — «Страшный суд»,
Э — «Энциклопедия русской души».

них свои виды, свои с ними счеты. А тело — мешок костей и производитель новых мешков, случайное убежище, исправительная колония души. Тело он не берет во внимание. Поэтому оно такое дырявое, скоропортящееся. За телом нужно следить самим» (Э).

Ерофеев с готовностью принимает земные правила жизни, согласно которым тело — единственное, что зависит от человека, и потому служит удобным критерием человеческого развития. Бедность, битость, некрасивость, неловкость, неустроенность — как очевидно и легко такие «грехи» подводят человека под приговор в жизненной несостоятельности! И дело здесь не только в высокомерии обласканного фортуной писателя, не признающего ценность менее благополучной судьбы, но и в изначальной неоднозначности правды. Идея о двойственности истины и пути — основа не одной мировоззренческой системы. Противостояние правды «земной» и «небесной», а также попытки разрешить его в гармоническом соединении отражены, в частности, у таких писателей, как Гессе, Толстой, Мережковский, Достоевский, в судьбе манновского Ашенбаха, в конфликте героев Уильямса... Кем же выглядит Ерофеев в этом ряду блестящих перечислений?

Увы, как писатель он не поднимается ни до философского осмысления собственной проблематики, ни до полноценного художественного отражения двойственности бытия. Но она его задевает — как человека. И в человеческом отношении Ерофеев вполне тянет на одного из последовательных и в чем-то символических *носителей* земной (телесной, жизненной — хотя до последнего он все-таки не додумывается) правды бытия. Этакая самодовольная ограниченная половинка, желающая стать абсолютом.

Взглядами Ерофеева можно возмущаться — а можно принять их как неистребимую часть истины, памятуя о том, что горделивая ограниченность духа может быть ничуть не менее противна, чем высокомерие абсолютизированного тела.

2. «Почему она так мерзка?»

Для таких людей, как Виктор Ерофеев, гармоничное развитие тела является залогом правильного строя души, неухоженность для них — грех, равный закапыванию таланта в землю, ведь краса и удобья мира — тоже вышние дары, достойные человеческого внимания: *«Роскошь благотворно сказывается на мне. Хочется быть светлым и здоровым — желание, которое редко забредает в русскую голову»* (РО); *«В Москве висят рекламные щиты со словами: у кого нет вкуса, у того нет совести. Это новый для многих взгляд на вещи. Вкус связан с совестью по принципу “красота спасет мир”»* (БХ).

Эти высказывания смотрелись бы совсем невинно, если бы не были началом пропаганды против любого выхода за пределы туловища. Тело единовластно правит миром: *«роль шоколада в культуре Франции не меньше готики и Виктора Гюго»* (РО), СССР развалила легковушка «Лада», при-

вившая советским людям новое отношение к вещам и частной жизни и ставшая в этом смысле «диссидентнее диссидентов» (РО), а демонстрация женских гигиенических средств явилась «компасом новой жизни» (БХ). И «реабилитация Дантеса» в одноименном рассказе происходит по логике тела, материальной справедливости: «Дантесы нужны жизни не меньше Пушкина. Иначе исход дуэли был бы другой. <...> Все нормальные люди — Дантесы» (РО). [...]

Ерофеев вынес приговор: Россия до невозможности антителисна, а русские ценности постоянно выходят за пределы правды земной — той, которая одна ему по сердцу и по плечу.

Забавно иллюстрирует позицию Ерофеева тот факт, что демонстрируя пренебрежение к духовным основам русской жизни, он не отказывается от русскости как параметра породистого тела. «Я чистокровная русская», — с достоинством произносит героиня «Русской красавицы», «Я — русский на все 100 %», — вторит ей сам писатель (РО). Но телесно-национальная принадлежность ничего не значит в сфере культурного менталитета, и Ерофеев, как и большинство его главных героев, оказываются духовными чужеземцами, проклинающими дикие диковинки Руси с видом, ясно говорящим: «а черт-ть-его знает, как нас сюда занесло!»

Возможно, Ерофееву не дает покоя слава Чаадаева. Он хочет встряхнуть засидевшуюся в девках Русь и выдать ее за мистера Мировое сообщество. Смешав тезис «Русские — позорная нация» (Э) с антитезисом «Россия нужна для продолжения человеческого проекта» (Э), Ерофеев синтезирует образ России, вполне годный для пропаганды в широких массах заграничных читателей. В их глазах Ерофеев может видеться как имиджмейкер России, которому удалось запатентовать ее бредовый бренд и получить прибыль с рекламной кампании: «Я торговал перегаром, запахом “Примы” и мочи. Мне крупно повезло. Я умудрился продать обвальявшуюся родину, которой никому не надо» (Э).

Как в большинстве рекламной продукции, в брендовом образе России очень мало подлинной оригинальности: Ерофеев, претендуя на дерзкий вызов потребителю, на деле не выходит за рамки его веками сложившихся страхов и упований. В ерофеевской «России» собраны самые внешне-популярные, поверхностно-всплывшие представления и предрассудки о русском национальном облике.

Очевидно, что Ерофеев оценивает свое отечество с точки зрения европейской, которая в то же время выступает и как точка зрения «тела». [...] В «телесном» контексте святость России оборачивается жизненной несостоятельностью («русский — вынужденный аскет. Не справившись с миром, он говорит о тщете мира. Он отворачивается от мира, обиженный, и культивирует в себе обиженность, подозрительность к миру как дорогую истину в последней инстанции»; «национальная идея русских — никчемность <...> Никчемность — пустоцветная духовность, близость к религиозному сознанию, но с противоположной стороны. Крайности склонны путать»; «Если бестол-

ковость — духовность, то мы духовны»; «Русские, как правило, незстетичны. Неряшливы. С пятнами. <...> Плохо пахнут» (Э). Широта души оборачивается катастрофичностью, покаяние — униженностью, героизм — зверством, высота — бездной, мессианство — болезненной утопичностью: «русский наливается утопией, как гноем. Потом он лопается» (Э).

Ерофеев озвучивает внешнее впечатление о России, органичное прежде всего для Европы, каковой она предстает в произведениях писателя. Ерофеевская Европа — страна обездуховленного быта, где тело взяло на себя функции духа и хочет одно, само по себе обеспечить человеку полноту бытия: в Европе «культура растворилась в каждодневном быту, быт — в культуре» (Э), европейцы выступают как «профессиональные комфортщики» (5РЕК), а «комфортный абсолютизм» — как «грядущая европейская неизбежность» (5РЕК).

А теперь представьте, по каким параметрам «страна»-тело может оценивать «страну»-духа? Ей важны продуманность интерьера, приглушенность дурных запахов и изысканность белья, наконец удобство каждодневного уединения в храме тела.

(Сравните: «Общественные сортиры в России — это больше, чем тракт по отечественной истории. Это соборы. С куполами не вверх, а вниз... Россия дяденька-проруби-окно-либералов уже не первый век стесняется своих сортиров — считает своим слабым местом. <...> Я много видел чудесных сортиров, они все так или иначе недействующие, подспудно обличающие философскую суету Запада, но нигде больше не видел такого византийского чуда, как в Вышнем Волочке. Там перегородка между женским и мужским отделениями идет не по низу, а по верху, от потолка. Голов не видно, а все остальное — как на витрине. <...> Эротический театр, торчи сколько хочешь, хотя вони, конечно, много» (Э) — с описанием японских угодий: «Я попробовал кнопку <...> Унитаз понимающе заурчал; щелкнул датчик: фонтан воды с ароматной пеной ударил мне в задницу и чьи-то маленькие нежные лапки принялись меня подмывать как родного и близкого им человека» (РО) — описать можно от удивления!).

Тело одухотворено, когда оформлено, — тело одушевляет стиль. Ерофеев не один абзац посвящает проблеме русской неоформленности («Нет стиля, нет и человека. Бесстилье — страшный русский бич» — «Мужчины»). [...] Россия непредсказуема, опасна («если Россия не войдет в цивилизацию — будет плохо для нее и других — кровь — дикость — нехорошо, но если она войдет, будет чудовищно! — будущего не будет!» — СС), аномальна («нормальность и Россия несовместимы» — СС), нецивилизованна («Нам надо отрезать хвост. Мы — хвостатые» — Э), отвратительна («Будь я поляком, я бы все русское ненавидел и презирал до бесконечности. Хаос, грязь, помойка мира — а при этом весь мир хотят переделать по собственному образу» — «Мужчины»).

Если Европа, по словам Ерофеева, «это счастливый брак по расчету. Удача в удаче» (5РЕК), — то Россия — это мучительная связь по нелепой

любви, и *беда бедой погоняет*. Россия — символ неизбежной антителесности, а следовательно — и нежизненности. Ерофеев представляет подавление тела как *«главный секрет России»*: мол, русский национальный характер вылез из запрета на тело, из обязательности святости (БХ). Ерофеев, человек без культурологического вкуса, не представляет себе судьбу, основанную на оригинальном, не унифицированно-европейском, но и не на товарно-диалектном, образе жизни. [...]

Не исключено, что Ерофеев, отказывающийся России в возможности успешного жизнестроительства, прав и духовный расцвет нашей страны никогда не совпадет с процветанием свобод, торговых лавок, семей и производств. Это, конечно, обидно, однако не закрывает нам будущего: духовные движения как способ самореализации — чем не судьба? По крайней мере, выстраивать такую судьбу гораздо интереснее, чем жить в уже отстроенных и реализовавшихся цивилизациях, где ты не можешь быть ни новью, ни пророком, ни странником — ничего не открывая, не проповедуя, не ища, ты займешь там место очередного метра кабеля, компьютерного узла и продукта в потребительской корзине рекламодателя.

3. О двух разновидностях «духовки»

Об отношении Виктора Ерофеева к религии и интеллигенции можно догадаться: оба эти явления вызывают апологета тела на бой. Нельзя сказать, что Ерофеев достойно ведет поединок. Он норовит распороть на противнике штаны, отхлестать его по щекам — в общем, разбить его достоинство в пух и обвалить в перьях.

Не исключено опять-таки, что Ерофеев прав, скажем, когда пишет о нытье, жизненной несостоятельности, лицемерной пафосности и социальной безрезультативности оппозиционной интеллигенции. (*«Серый прикинулся интеллигентом и долгое время ныл по каждому поводу. <...> Интеллигенцию отменила свобода. Они боролись за освобождение. Допустим. Они победили. Справились. Оказались катастрофически беспомощными. <...> Серому нечего было сказать при свободе. Цензура была спасением для прикрытия бесплодия, оформила множество липовых карьер»* — Э). Ерофеев говорит полуправду, когда выявляет в рыцарях духа — ржавость лат и нечесаные патл: *«Или интеллигенция: о Джойсе-Борхесе рассуждают, а сами одеты, причесаны — совки совками»* («Мужчины»). Но он опускается до нарочитого обеднения истины, до прямого оскорбления (не помянуть ли нам Булгарина?..), когда сживает противников с лица земли такими словами: *«Наравне с геморроем, любимым заболеванием интеллигенции, до сих пор остается боль за народ»* («Мужчины»); *«Апостолы не чистят ни зубов, ни ботинок <...> Косые, кривобокие, горбатые, перекурные, похмельные, нестильные <...> импотентные, боящиеся минета, не умеющие спросить, где здесь туалет, где — притон с б...ми. Оценщики, судьи, запретители, паникеры <...> с тухлой энергией, не умеющие любить тело»* («Мужчины»).

Такой же разнос грозил бы и религии — если бы она не понадобилась Ерофееву как эффектная тема, которой легко можно поразить воображение массового читателя. Ерофеев спекулирует на рубежно-вековых ожиданиях человечества, на новых религиозных настроениях, заявляя практически в каждой книге о необходимости обновить христианство, о пришествии нового Бога, о движении человечества к новой, одной на всех, вере. «*Главным событием XXI века будет рождение нового, планетарного Бога. <...> локальные религии уйдут*» (Э); «*Рождение нового единого бога так же неминуемо, как сведение компьютерных программ воедино. <...> Просто это на очереди. Смешно видеть дешевую конкуренцию разных религий*» (СРЕК); «*Возникновение одного божества. Первая по времени метафизическая революция двадцать первого века*» (СРЕК).

[...] Ерофеев, высокопарно и легко рассуждающий о религии, подчас не брезгует и богохульством. Ерофеев не понимает, как можно совмещать жизнь и религию, смысл которой, на «телесный» взгляд, состоит в том, чтобы утешить человека, когда не станет у него ни зубов, ни потенции — ничего того, что обеспечивает крепкое вкушение земных блаженств.

Высказывания о религии откровенно банальны и не достойны даже войти в библиотечку атеиста. «В призыве обновить православие слышится что-то бердяевское, в мысли об исчерпанности бесполой религии — что-то розановское. И все как-то уныло-посюсторонне, как будто религия — это не метафизический полет к истине, а техинструкция для космонавта. «*Многопартийная система богов*» (СРЕК), «*обладал ли Иисус Христос полным набором Божественности или был обделен как наследник*» (СС), — не слишком ли это элементарно для провозвестника новой религии XXI века?

Наконец, о поклепе и напраслине. Осмелюсь ли процитировать что-нибудь «горяченькое»? Ну, замечания о том, что «*Ветхий вообще похож на бульварную литературу*» (СС), что в церкви агрессивный персонал, а новый Бог будет «*попсово-придурочным, как все прошлые Боги*» (Э), — это лепечут уста самой невинности. Но вот когда я стала перепечатывать описание Иисуса Христа из романа «Страшный суд», то есть такое предельно подробное и неканоничное описание... как бы это сказать, короче, у меня завис компьютер. Я посчитала это знаком свыше и вбивать перестала. Так что если вам захочется рассмотреть во всех подробностях даже не раны, а органы вышеозначенного Персонажа, а может быть, и узнать нечто новое о Его сексуальной ориентации — милости просим на 340-е страницы романа уже упомянутого издания, а мне позвольте отвернуться.

4. Два альтер эго Ерофеева. Романы мужской и женский

[...] В большинстве произведений Ерофеева главный герой отсутствует. Есть либо карикатурные персонажи, на идеях, потенции и жизни которых автор всю экспериментирует, либо неприкосновенное публицистическое «я», изрекающее авторские мысли. Поэтому попытка создать целостного

сюжетообразующего героя, предпринятая Ерофеевым в романах «Русская красавица» и «Страшный суд», уже сама по себе обращает на себя внимание, выделяя эти произведения как наиболее значимые для писателя. Но просмотревшись к претенциозно-роковой фигуре Сисина (СС) и породистой фигурке Ирины Таракановой (РК), замечаешь, что их образы, взгляды на жизнь и судьбы подозрительно схожи. Более того, постепенно начинаешь понимать, что герои похожи на самого автора — мироощущением, принципами, суждениями. Русская Красавица, страдающая за любовь и отечество, и Сисин, сын, хм, Сына Божьего², выступают как alter ego Ерофеева, в мужском и женском воплощении, и потому так же являются апологетами тела, борются за право человека на личное половое счастье, презируют интеллигенцию, страдают за Россию — а на деле за себя в России и т. п.

Оба героя наделены сходной миссией — решить судьбу мира и, в частности, нашей страны.

Сисина высшие силы проводят через пару-тройку кругов земного рая (женщины, слава, потребление), чтобы потом его, пресыщенного, вынудить согласиться на второй всемирный потоп или любую другую катастрофу, которая покончит с неудавшимися образцами «юманите». Как ни странно, кроме этого «да», от Сисина ничего не требуется и потому на протяжении всего романа он вынужден делать вид, что страшно занят бабами, опровержениями на критики (Сисин — автор на шумевшей книги «Век П...» и теории о роли этой самой П... в мировой культуре) и рассуждениями о том, достойна ли Россия спаситься.

Ирина Тараканова, совсем не пресыщенная благами мира, а напротив, дорвавшаяся до них после переезда из родного провинциального городка в Москву, мечтает о простом женском счастье — выйти замуж за любящего мужчину, или о непростой женской славе — заманить в свои сети, скажем, маститого советского писателя (любовная кличка — Леонардик, так его и будем называть) и с помощью его могущества вознестись над толпой, «осыпать своей милостью, щедростью, добротой, я бы смогла <...> если кутеж, так кутеж, а когда благородная цель, то цветы, моя родина!» Однако ни один из любовников Русской Красавицы не решается связать с ней свою судьбу, а престарелый Леонардик отказывается развестись и сделать ее законной королевой земного бала. Ирина умудряется вернуть Леонарднику былую мужскую силу — и в тот же миг он, на радостях, умирает в ее постели. Ее подозревают, ей завидуют, ее выгоняют с работы, ее интервьюирует зарубежная пресса. Наконец, к ней обращается интеллигенция, которая и подталкивает героиню на первый акт мессиянства. В романе появляется неопределенный образ колдовского врага России, правящего нашей страной по чертовским законам и не дающего нам расцвести-разъесться (позже этот образ оформится в менее демоническую фигуру Серого из «Энциклопедии русской души»). Ирина, заметившая в себе сверхъестественную способность «всю не-

² По сюжету «Страшного суда», главный герой Сисин — сын Иисуса Христа.

чить в себя всосать», решается стать «новой Жанной Д'Арк» и принести себя в жертву — предполагалось, что она победит по мистически-историческому полю, привлекая мужское внимание колдовского «врага» России, и когда тот овладеет ею, погибнет, но поглотит свою плоть и его колдовскую силу. Далее — воплощение ваших самых радужных фантазий о румяной, толстой, сытой, экспортирующей ананасы России.

Однако, как выяснилось, для нашей страны «колдовство охранительно», и потому нечистая сила не поддается на соблазнительный бег героини, которая, выходит, *«была не спасительница, а посягала на разрушение, ...бежала против России»*. «Врага» она не приворожила — зато открыла путь к себе покойному Леонардику, тоже ведь сила темная. От его посмертного посещения Ирина понесла. Эта беременность — второй акт мессианства Красавицы. Она знает, что ее ребенок — будущий губитель мира, а-ля Гитлер или кто похуже. И вот она размышляет, как будет размышлять ее брат по духу Сисин, — стоит ли, родив, отомстить миру за все обиды и унижения, — или нужно убить плод и спасти человечество? Роман заканчивается самоубийством героини в день замогильной свадьбы с призраком Леонардика...

При сюжетном сходстве романов, при сопоставимости образов главных героев, я хочу предположить, что только «Русская красавица» и ее героиня могут претендовать на какую-то беллетристическую художественную ценность, на человеческое читательское сочувствие. В романе о Русской Красавице Ерофеев, видимо, впервые высказал наиболее — о попириании тела в родной культуре, о неустроенной отчизне, о любви. В этой книге есть что-то личное, лирическое, к тому же более или менее удачно передана типично-женская психология и речь, и потому из всех произведений Ерофеева я бы оставила любопытному читателю будущего только ее. Привлекательность Ирины Таракановой, в отличие от абсолютно холодного и неумного Сисина, заключается в том, что она — героиня страдающая, с последовательно выстроенной судьбой, а Сисин — герой наказующий и претенциозный, при этом без лица и судьбы, с привычками и характером самого обычного, среднего, сытого и удовлетворенного мужика. В сцене бега Красавицы по полю есть драматичность, боль героини реальна, пусть и смешна со стороны, — а всерьез подготовленное фарсовое «распятие» Сисина на цепях «не смотрится», оставляя желать лучшего воображения автору романа.

Тараканова — все-таки относительно живая (женщина), Сисин — только ходячий (слоган).

Ирину, как и Сисина, можно назвать любимой героиней Ерофеева. Она — воплощенная апология тела, непонятая красота. Ее судьба трагична. Ни один мужчина не осмеливается полюбить ее, хотя счастливый брак, в общем-то, является самой нежной ее мечтой, так что к концу романа она уже чуть ли не вымаливает его у первого попавшегося знакомого (*«Я могу только тогда, когда любовь. <...> я всегда искала любви»; «Я не машину, я счастья хотела»; «Андрюш, ты хороший, ты уступил мне свою полку, сам полез на третий этаж, ты хороший, женись на мне! Мы будем спать с тобой, при-*

жавшись друг к другу спинами, мы будем слушать красивую музыку, а твои делишки — да ради Бога! Они меня не волнуют. Я буду верна тебе, Андрюш, а захочешь ребеночка, такого маленького-маленького, который будет похож на тебя, слышишь, Андрюш, я тебе рожу»).

Драма Русской Красавицы в том, что она живет в стране, где, по мысли Ерофеева, телесную красоту не умеют ценить по достоинству, а также в том, что эта красота, это тело — весь ее капитал. Ирина — «глянцевый деликатес, который <...> тащил на себе тяжкий крест». «Я — гений чистой красоты, так меня все прозвали»... Неизвестно, понимает ли сам автор этих слов трагичу тела, «крест» гения красоты. [...]

Ирина зависит от удачной продажи своего капитала, от достоинств покупателя, от степени удовлетворения своих потребностей. Ирина блюдет свою гордость, боясь сойти за «дешевку», но та или иная форма продажности — ее неизбежная судьба. Весь роман, в каком-то смысле, о том, что Красавица не находит покупателя своей гениальной красоты: замуж ее не берут, в блестящие фаворитки не пускают, замыслила принести свою красу в жертву интеллигентским мечтам о благе отчизны — так ведь и тут неудача, невостребованность. Нет человека, достойного владеть гением красоты. Лепится к Ирине только всякая нелюдь и нежить, все уродство (в том числе и моральное) мира. Ерофеев недаром заставляет героиню во время молитвы услышать такой ответ Бога: «Дано тебе... чтобы ты ходила среди людей и высвечивала из-под низа всю их мерзость и некрасоту!» — эти слова созвучны упоминанию о способности героини «всосать» в себя нечистую силу. Красавица провоцирует людей на тоску по обладанию ею, а следовательно, на самые нечистые помыслы и поступки, насилие и предательство.

Есть в романе и тема красивого тела как вызова русскому менталитету — и как его жертвы. Ерофеев не раз дает нам понять, что в стране с таким эстетическим безвкусием, как наша, красавица обречена на прозябание и напрасную гибель. «У меня были красивые пальцы ног, почти столь же музыкальные, как и на руках... <...> я посмотрела на пальцы ног и сказала себе: эти пальцы никто не сумел оценить по достоинству, ни один человек... да меня и вообще никто не оценил по достоинству»; «у него были красивые уши, породистые. <...> Я сразу заметила эти уши, хотя у нас уши — избыточный предмет беседы, и нет на них моды — народ неизбалованный — им бюст подавай да бедро, большие охотники бюста»; «бюст и бедро — их убогий удел... с грустью глядела на низкопробные лица коммунального транспорта, пригородных электричек, стадионов, скрипучих рядов кинотеатров: им мои щиколотки и запястья, как мертвому — баня! <...> я оставалась непонятой в лучшем, что было в моем существе».

В отличие от Русской Красавицы, герой «Страшного суда» вполне благополучный, удовлетворенный жизнью и многими женщинами человек. Сисин наделен голословной божественностью, которая никак не проявлена в его существе, да и в сюжете едва заметна. Он искусственно набивает себе цену, как можно более свысока рассуждая о человечестве: «Сисин поморщил-

ся: — чем люди гордятся? — начальник похвалил! — отчего у них портится настроение? кто-то их не заметил, не так посмотрел — я без труда перерос человечество»; «Сисин готов был начать человеческую породу заново»; «вдоль дороги стояли покосившиеся автомобили мелких торговцев — <...> кто родил — кто неудачно порезал вены — тренировочные костюмы — <...> нет — думал медленно Сисин — проезжая все это мимо — нужен полный, исчерпывающий геноцид»; «Берман... продолжал учить Сисина, как жить — Сисин думал: — мудака! — учит Бога!»; «...он спокойным, неторопливым взглядом смотрел на юманите — оно его не устраивало».

«Ты жесток, Сисин — жесток и необычен. <...> Он сеял безумие вокруг себя, — подпевает Сисину его оппонент по роману Жуков, — они все считали его бесчеловечным». Эти авторские подтасовки смешны: даже читателю с самой малой способностью к анализу будет очевидно, что Сисин как раз обыден, рационален и человечен в самом земном смысле этого слова.

Сисин обыкновенен и даже хуже, он, прямо скажем, не лучший образец человека. Обидчив, привязан к благам, уныло-развратен, скуп на чувства и на подарки любимой женщине, боится обязательств и проблем, способен избить любовницу и убить идейного оппонента. Вот ряд цитат, характеризующих этого внука Божьего: «в раю... я четко понял — люблю комфорт и свою квартиру»; «почему царапина на моей машине для меня важнее любви, за которую я только что бился?»; «Сисин дал задание Крокодилу и Бормотухе унижить Маньку <...> — насыть ей, девки, в рот»; «он был плохо приспособлен к любви — он не был циником — он просто полагал, что другие ниже его, и потому относился к ним с циничным чувством»; «Сисин закурил сигарету — ему было приятно убить знакомого человека — ему показалось, что он посадил дерево».

И вместе с тем Сисин еще больше, чем Ирина Тараканова, близок автору. Лично с Ерофеевым не знакома, но по его высказываниям, по повторяющимся в книгах мотивам и суждениям, наконец, даже по его лицу, выставленному на обложках, я рискую предположить, что автор относится к своему «божественному» персонажу без особой критики и вполне разделяет его взгляды на любовь, женщину, брак, человечество, родину и религию. Сисин не раз повторяет от своего имени ерофеевские мысли. Есть случай и почти дословного совпадения. Сисин — автор скандально-эпохального романа «ВП» — не исключено, что Ерофееву хотелось бы создать нечто подобное или что он думает, будто все его книги складываются в аналогичный труд мирового масштаба о нашей современности. И не исключено, что Ерофееву так же хочется принести в мир некое псевдо-божественное откровение — слишком уж часто в его произведениях появляются персонажи-предтечи и мотив новой веры, новой истины и т. п.

В конце концов, не вырастает ли Ерофеев до фигуры сисинского масштаба, когда говорит: «Я испытываю боль за русский народ, потому что он вял и сир, а я излучаю энергию. Когда-нибудь я поделюсь с ним своей энергией, но еще не настало время» («Мужчины»).

Да минует нас этот котел. Аминь.

5. Тема любви в творчестве Виктора Владимировича Ерофеева

Любовь постоянно присутствует на страницах книг Виктора Ерофеева — во всяком случае, его герои постоянно ее *делают*, ею *занимаются*. То и дело в его эссе и рассказах появляются рассуждения о любви, призывы отказаться от половой любви — или поллюбить весь мир и т. п. Все это голословное великолепие не отменяет сути: любовь, как феномен духовной жизни человека, остается непонятной Ерофееву как апологету тела.

Ерофеев, что очень органично для него, заостряет проблему тела в любви: «*Преодоление газов, вони, пердежа, самого вида говна и грязной, запачканной говном любимого человека туалетной бумаги — может быть, самое высокое достижение любви, доступное единицам. <...> Примириться с тем, что любимая женщина срет, непросто. <...> Такая милая, нежная, трепетная — и срет*» (БХ).

Ерофеев вполне наивно-подростково смешивает любовь и страсть, любовь и расчет, любовь и любовь к себе. [...] Рассказы же «о любви», собранные в книге «Бог Х», при ближайшем рассмотрении оказываются эссе о нелюбви. Эссе очень прочувствованные и даже местами красивые, но все они, увы, о нелюбви, о переживании мужской оставленности и оскорбленности, об уязвленном самолюбии, наконец. Ерофеев отлично описывает психологию нелюбящей женщины, но вот психологию любящей (-щего) не умеет разгадать.

Любовные отношения изображаются Ерофеевым как непрерывная война полов, соревнование в правильности расчета, взаимное использование. И все это — без осуждения, а так, словно эта любовь и есть истинная и никакой другой любви человек испытывать не может. [...]

В книге «Мужчины» писатель осуждает женское бесправие в России, мужское рукоприкладство, неуважение к женщине. Однако весь смысл любовных отношений ерофеевских героев сводится к древней народной догадке о том, что все мужики — козлы, а все бабы — дуры. Сисин вполне удостоивается указанного уподобления, когда, сам изменяя Маньке, бьет ее за попытку отомстить ему тем же способом или когда жмотится (иначе не скажешь) купить ей в подарок цветы или кофточку, выставляя ее требовательной стервой. Автор охотно поддерживает своего героя, призывая: «*В любовной драке бей изо всех сил. Не щади эту сволочь. ...Мужчина бьет женщину в учебных целях, в назидание*» (БХ).

6. О том, как слово х.. «облегчает тяжелое дело русской е...»³ и об иных способах облегчиться

Ну вот, мы добрались и до «клубнички», а также до гнильцы и блевотинки. Сисин, помнится, мечтал «сочинить энциклопедию новейшего циниз-

³ Из романа «Русская красавица».

ма» (СС) — и в цинических выходках самого Ерофеева есть определенный энциклопедизм. Исходя из этого, помните, что каждый встреченный вами на его страницах «х.» — вовсе не х., а символ Откровения от Виктора Ерофеева и все сцены соития, насилия и испражнения в его творчестве — это не просто эпизодические хулиганства, а, видите ли, концептуальная энциклопедия новой жизни.

«*Ваши книги похожи на раскаленный паяльник, который вы засовываете читателю в жопу*» (БРЭК), — такую автохарактеристику озвучивает Ерофеев устами персонажа-поклонника. В этих словах есть метафорическая претензия — с помощью «раскаленного паяльника» раскрыть читателю глаза на *правду*. Ерофеев претендует на открытие в человеке чего-то нешуточно нового: «*Он стремится развенчать чересчур, на его взгляд, оптимистическое представление о человеке. Для Ерофеева и для писателей его поколения, с которыми он солидаризируется, человек — “неуправляемое животное”, он “способен на все”*»⁴.

В этой *правде* от Виктора Ерофеева сомнительны три вещи: ее достоверность, долговечность и эффективность избранного писателем способа ее «проповедовать».

Ерофеев — пророк девяностых. Он их предвестник и их орудие. Девяностые — *его* время. В произведениях этого автора 90-е годы поданы как время революционного воцарения «русского тела», а вместе с ним — и особой воли к земному потребительскому счастью, к полнокровной жизни, к свободе от телесных оков, будь то запретная ориентация, цензурная лексика, неудобное белье или секс вне закона. В 90-е годы мы, как говорится, дорвались: «*Это было десятилетие русского тела*» (Э); «*Россия рванулась к счастью*» (СС); «*сегодняшняя Москва производит впечатление абсолютно праздничной катастрофичности. Жизнь прет из всех дыр, бьет кровавыми фонтанами*» (БХ); «*Русская духовность уходит в небеса. В архив сдаются рулоны светлых помыслов. Сворачиваются в трубу миллионы стихов, прогрессивных рецензий, статей с направлением. Разорвалось сердце поэзии, отказывается работать печень прозы. Остановились миллионы часов кухонных бесед*» (Э).

Ерофеев рисует нам образ масштабной материальной революции. Чем не переворот в идеологии? Однако когда пламенный революционер пытается на конкретном примере показать нам масштаб совершенного воцарившимся телом идейно-психологического сдвига, изменения не кажутся столь уж существенными. Ерофеев сравнивает двух женщин — Агату, падчерицу переходного периода, для которой девяностые были сломом и вызовом, и Женьку, дочь новой России, для которой девяностые стали идеологической колыбелью. Естественная прогрессивность Женьки по сравнению с нарочитой продвинутой Агаты выигрывает в том смысле, что «*ее (Агаты. — В. П.) тело бежало из тисков власти. Женькино — убежало*»

⁴ Ермолин Е. Русский сад, или Виктор Ерофеев без алиби. — «Новый мир», 1996, № 12.

(БХ). Женька, что называется, свободу тела впитала с кока-колой. Авторские симпатии несомненно на стороне Женьки, которая кажется и раскованной, и цивилизованной, и перспективной, но если вчитаться, то получится, что самоуверенную Женьку от потерянной в эпохе Агаты отличает только... отказ от ношения трусов.

Впрочем, если для кого творчество Ерофеева и может быть некоторым «откровением» о человеке, то только для поколения Агаты и старше. Пока Россия «бежала из тисков», печатное сопряжение матерно названных органов и извращенно-садистские забавы их [обладателей] еще могли претендовать на некоторую свежесть. На излете советской эпохи тексты Ерофеева видятся как поворот винта в несмазанном совковом сознании, поворот мучительный, рождающий тоскливый скрип, ржавые кровяные брызги и скрежет любовный. Ранние рассказы Ерофеева, построенные на литературных полемизирующих аллюзиях, цитатах, стыдящихся самих себя, аналоанализе и шизошике, направлены на разрушение образа так называемого *хомы советикуса*. Психолог найдет в них своеобразную умиленность подросткового бунта против запретов старших ковырять в носу и подглядывать за девочками. Правда, однако, не в зауженно-добропорядочном образе советского человека и не в демонстративно-маниакальном образе человека «ерофеевского» — правда в самом Человеке, который *вмещает в себя все* и для изображения которого требуются гораздо более сложные формы и тонкие краски, чем у вооружившегося отверстиями и фекалиями Виктора Ерофеева.

Его Откровение о Теле постепенно превращается в бесстыдную банальность. Можно сколь угодно глубокомысленно рассуждать о мистическом значении мата, декларирующего протест русского тела против церковных запретов и государственных пыток (БХ), но постоянное употребление эпитета «*ох..тельный*» наводит на мысль о бедности даже матерного писательского лексикона. [...] Я не говорю уже о романе «Страшный суд», который явно указывает на то, что Ерофеева в человеке интересуют только потенция, пищеварение и мастурбационная активность. Герои почти всех книг Ерофеева испытывают абсурдную радость от немотивированного насилия и хоть раз да устроят перед читательским взором какое-нибудь фарсовое Сад-шоу. Особый шик — поглумиться над дочерьми Николая II и перебить нос (заметьте эстетическую точность садистского вкуса) Ахматовой (Э).

Искусство строится на конфликте. Уже тот факт, что произведение претендует на создание вторичной реальности, создает между ним и реальной жизнью поле поэтического напряжения. Когда Ерофеев писал свои первые скандальные тексты (о вожделеющей к сыновьям матери, счастливом некрофиле-убийце, голове, отрубленной секатором, тяге интеллигенции к сексуальному унижению через властолюбивого «идиота» — читай: вождя...), напряжение между табуированной советской реальностью и его миром абсолютной вседозволенности было значительным. Эффект усиливала литературоведческая неординарность Ерофеева (автора небезынтересных статей, которые, сдается мне, в плане стиля и мысли достойны пережить

его художественные тексты), использовавшего в роли оппонента не столько даже советскую реальность саму по себе, сколько ее образ, сконструированный в канонизированной режимом литературе. Есть известная доля вызова и в его замечаниях о России — опять-таки, не о действительно-современном облике ее, а о некотором традиционно-философском предании о ней. Постепенно, однако, ресурс напряжения стал иссякать. Книга «Роскошь» уже отдает откровенной творческой нищетой: новой российской реальности Ерофееву нечего противопоставить, он вполне успешно сливается с ней, превращаясь из ведущего актера в элемент декорации.

Когда кончаются революции, их провозвестники уходят в бессрочный отпуск. Нулевые годы Россия встретила с дезодорированными подмышками, удобными тампонами, в новом лифчике и без трусов. «Правда» Ерофеева была намотана на ус, а ус сбрит. Мы стали ерофейскими-европейскими, викторизованными-цивилизированными. И патриарха тела, пока он не оброс марксовой бородой, готовы сдать в «букинист» — с пометой «устаревшее».

7. «Дуракам надо сказать, что они — дураки»

«Критика писала гадости... его приемы надоедливы, однообразны» (СС), — ясный взор Ерофеева угадывает мои подлые критические мыслишки и рубит ростки негодования на корню. Мне же не остается ничего лучшего, как признать правоту писательских прозрений: да, надоело, да однообразно и вообщем, сами Вы гадости пишите.

Ерофеев на удивление вооружен против возможного оппонирования и фоторобот своего «врага» составил на славу. В «Мужчинах» это некий писатель К., прославившийся при советской власти, а после смены режима потерявший доход и популярность, в «Страшном суде» это оппонент Сисина патриотический писатель Жуков. Ерофеев явно вымещает на этих образах давние обиды писательского самолюбия. Он мстит «пай»-литераторам за ту репутацию и востребованность, которая когда-то отличала их от вестников «зла»: *«Писатель К. <...> задумался о правде и добре, как, может быть, и полагается русскому писателю. Он меньше стал ходить по мастерским, а больше — в лес, за грибами, за свежим воздухом, за свежими мыслями»* («Мужчины»); *«Жуков завел дневник по борьбе с деструкцией — <...> дневник постепенно принимал романские очертания — антицинического направления — против эрничества, душевного гнойника и глумления <...> — роман имел поразительный успех — Жуков разбогател»; «Жуков обростал новыми знакомствами — он нравился себе в роли предателя цинизма»* (СС). Жукова Ерофеев не раз сюжетно унижает — будь то намеки на его зависть по отношению к «гениальному» Сисину (хотя последнее и не доказано) или назойливое напоминание о том, как Сисин совершил над Жуковым гомосексуальный половой акт.

В развенчании писателя К. Ерофеев более прямолинеен: мол, во время размежевания в литературе 70-х годов *«одни пошли навстречу... словесной вакханалии, может быть, даже наркомании зла, а другие... решили прижать»*

ся скорее к добру, к идеалу. Среди последних оказался и писатель К.»; «Во время перестройки <...> вся литература добра провисла. Зато русский постмодерн оказался созвучен каким-то всемирным настроениям, и его стали печатать повсюду, и меня тоже»; «Сатанисты купили себе машины, а добрые писатели продолжали ездить на метро. <...> Казалось, божественной справедливости настал конец» («Мужчины»). Это злопыхательское бахвальство Ерофеев неосторожно заключает словами: «Писатель К. недавно умер. <...> Он шел наперекор времени. А мы, выходит, плывем по течению? Или как?» [...]

Как бы ни старался Ерофеев изобразить себя наместником зла и проводником мировой цивилизации, в противовес принятым в отечественную литературную традицию идеалистам русской ментальности, его тексты говорят о том, что нечего ему противопоставить этой самой традиции. Для полноценного спора необходим более высокий уровень аргументации — стиля, повествования, мировосприятия.

Ерофеев не выдерживает большой (от рассказа до романа) повествовательной формы. Его романы построены на ретроспективном объяснении одного события (демонической беременности в «Русской красавице», убийства Сисина Жуковым в «Страшном суде»). Остальные книги — это собрания малюсеньких эссе на заданную тему, причем заявленная тема довольно быстро исчерпывается и Ерофееву приходится дополнять книгу текстами совершенно иной проблематики: так, в «Боге X» полкниги вовсе не о любви, а в «Роскоши» немалую долю страниц занимают старые произведения, по настроению плохо стыкующиеся с новыми. Последний факт, кстати, не только явный симптом «исписанности», но и злосчастный повод убедиться в том, что Ерофеева как писателя создали постмодернистские приемы и описательное бесстыдство — т. е. антисоветская стратегия поведения, своевременность которой позволила забыть о том, *как* досточтимый автор писал прежде. Теперь-то мы можем напомнить себе об этом, перечитав в «Роскоши» произведения семидесятых «Трехглавое детище» (выбранное Ерофеевым для публикации в альманахе «Метрополь») и «Коровы и божьи коровки». Тексты эти написаны совсем традиционно, основаны на стандартно поданном конфликте частного и общественного (советского). Серодоброкачественный стиль, стандартные выражения. Такое ощущение, что в последующих, прославивших его, произведениях Ерофеев вытраивал из себя эту серость, трезвость, неотличимость, придумывал свой имидж скандального писателя. Но эффект отрицания заканчивается, когда нечего становится опровергать. В новой литературной ситуации, свободной от прежних предрассудков и ложных канонов, Ерофееву оказалось не с чем воевать — а значит, и нечего предложить.

Ерофеева сделала идея, и даже не *его*, заметьте, собственная идея, а удачно уловленные общие места. Слом отечественного сознания, произошедший в девяностые, обнажил месторождение русских стереотипов — и Ерофеев оформил на них монополию. Это открыло ему путь в литературу через публицистику. Отсюда пошли все его «реки», «энциклопедии» и «но-

вые откровения». Как публицист Ерофеев может быть интересен. У него есть добротная журналистская поверхностность миропонимания — это когда не хватает глубины, чтобы понять и оценить, но зато вдоволь остро-ты, чтобы уловить и уличить. Ерофеев не художественен — аналитичен. Он удачно и порой символично осмысляет детали быта, слова, анекдоты, по-словицы, слухи и факты. Ему не откажешь в мастерстве придумывания заголовков, в нетривиальности композиции, в эффектном употреблении факта-иллюстрации. Ерофеев любит применять несложную газетную образность: представить, скажем, отечественную историю как футбольный матч (Э), описать «юбилейный банкет Иисуса Христа» (БХ), настроичить очерк от лица машины (РО) и вообразить свидание умершего Пушкина с умирающим Дантесом (РО). Стиль Ерофеева тоже бойкий, газетно-публицистический. Ему удаются краткие, анекдотичные эпизоды, афоризмы в картинках. Большинство его мыслей аксиоматичны, Ерофеев мыслит упрощенно, ярлычно. Он любит показную парадоксальность сравнений: вот, скажем, сортиры — это соборы «с куполами не вверх, а вниз» (Э), а «икона — это русский телеви-зор» (5РЕК). Для аргументации выбирает самые расхожие символы в созна-нии читателя: матрешку, чукчу, бабульку, анекдот (Э), тему реинкарнации, как самый культовый элемент в восприятии Индии (5РЕК).

В последних книгах Ерофеева немало серьезных опечаток и стилисти-ческих погрешностей. Корректор ли это виноват или сам автор не дружит с орфографией, но в текстах его постоянно возникает путаница в употре-блении не и ни, мягкого знака в третьем лице глаголов на -ся, возникают ошибки в падежных окончаниях существительных. [...]

Наконец, нельзя не отметить лексические, тематические и образные повторы как излюбленный прием Ерофеева. То ли он хочет вбить таким образом в читателя свои истины, то ли боится, что никто не заметит од-нажды сказанной находки, а сам он в другой раз так ловко выдумать не сможет, — неизвестно. Однако единообразие произведений Ерофеева оче-видно. Дошло до того, что, открыв по ошибке книгу «Бог X» вместо «Энци-клопедии...», я обнаружила, что рассуждения о сходстве России и Африки помешены в них на одних и тех же — по нумерации — страницах!

Ерофеев поднимает одни и те же темы (скажем, Россия и Европа, стра-дание как судьба России, русский народ против роскоши, новая религия, тема женской измены). Тиражирует слова и фразы, так что научная «энтро-пия» по частоте употребления конкурирует с площадным «ох..ительно», а сисинское «*между нами нет менструации!*» не только повторено, но даже за-несено в реестр мирового уровня писательских достижений: «*Что остается от писателя? Три фразы. Шагреновая кожа. Красота спасет мир. Между нами нет менструации*» (СС). Наконец, и сам Сисин скопирован из раннего рас-каза «Болдинская осень».

Как литературовед Виктор Ерофеев как будто четко представляет себе границу между качественной, перспективной литературой и массовым чтивом — знает, что в искусстве хорошо и что плохо. Но самые правиль-

ные рассуждения оказываются скомпрометированы его литературной практикой как голословные. В книге «Бог Х» он много говорит о «беде наших писателей», о «каждый настоящий писатель знает», о «литература требует от человека», с иронией упоминает о «массовом, антиинтеллигентском сознании» и, наконец, заключает с оптимизмом: «Маскультуре надо указать на ее подлое место. С ней лучше не церемониться. Дуракам надо сказать, что они — дураки» (БХ).

Не поймать ли его на слове?..

...Ерофеев, создавший образ колдовского врага России, не раз проводил мысль о том, что в русских несчастьях виновата не метафизическая сила, не «Серый» — а сами русские: «Зачем вступила ты в преступный сговор? зачем хотела ворошить эту жизнь? Не нужно никого спасать, потому что от кого! от самих себя?» (РК).

Вернувшись к началу статьи и сопоставив Ерофеева с Серым, я так же спрошу: от кого спасать нашу литературу? От Ерофеева — или от нее самой? Выход — не в уничтожении Серого (Ерофеева) как враждебного феномена русской жизни (литературы), а в созидании новой жизни (словесности). Ерофеев существует, пока никто ничего лучшего не пишет, пока Жуков менее талантлив, чем Сисин. Ерофеев словно подмигивает нам и говорит: мол, если я настолько плохой, то почему мне не могут предложить ничего равносильно-хорошего? Указав ему на его «подлое место» в искусстве, мы повысили до- нельзя упавшую планку творческого мастерства. Перепрыгнете?..

2004, № 3 (121)

1. ЕВГЕНИЙ ЕРМОЛИН

Твердь

Мироздание по Искандеру

Во времена, когда только ленивый и нерасторопный не обличает демократов, рискну сказать, что мало у нас есть писателей столь же демократичных, как Фазиль Искандер. А писателей, которые этот самый крайний демократизм совмещали бы со столь же серьезными и ответственными заданиями, нет вовсе. В общем, прав один рецензент: *«Проза Фазилия Искандера понятна и доступна любому читателю, способна развеселить и доставить удовольствие независимо от уровня образования и способности проникнуть в подтекст»*. Искандер обращается к каждому из нас. Пожалуй, это и есть залог всеобщего признания. [...]

Начнем с того, что, если бы не было Искандера, его нужно было бы придумать.

Судьбы России и Кавказа в XX веке соединились в масштабную, но довольно мрачную арабеску, однако если было здесь что-то светлое и возвышенное, то это чувство культурной общности и солидарность творцов. И главный литературный дар Кавказа России — Искандер. А вместе с ним — замечу, благодаря ему, — прочно вошла в орбиту русской культуры и Абхазия — притом не как периферия, а как одно из духовных средоточий, как родная всем нам земля. (Так случилось лет на полста раньше с Одессой. Так усилиями одного лишь Домбровского стала литературным топосом русской культуры Алма-Ата. Так существуют в виртуальном пространстве литературы русский Крым и русский Тифлис. И кому от этого плохо, покажите мне этого уroda...)

Впрочем, слишком очевидно и то, что многими качествами своей личности и своего таланта Искандер русее иных русских. Так что в какой-то момент стало ясно: в личности этого художника состоялся и дар Кавказу от России, от русской культуры в ее наиболее полноценном выражении.

На одном сайте в Сети сказано: абхазский писатель, поэт. На другом — русский писатель. То и другое правда. Московский чегемец. Чегемский москвич. Искандер родился 6 марта 1929 года в Сухуми. Отец, по происхождению иранец, в 1938 был выслан из СССР, мальчик рос у родственников по материнской (абхазской) линии. Потом он плавно перебрался в столицу

империи и пишет с тех пор только на русском, а основной предмет его прозы — сюжеты из жизни кавказского Причерноморья.

При этом Искандер не пограничный мастер на грани колониального жанра и младописьменной литературы народов России-СССР. Искандер — одна из самых центральных фигур русской литературы, и в то же время ему нет, пожалуй, равных в многоязычной литературе Кавказа.

Получилось, что Абхазия лучше всего литературно высказана по-русски. По крайней мере есть тот словесный мираж, та патриархально-гостеприимная, щедрая, горячая Абхазия, которая встает со страниц его прозы. Кусочек знойно-южного Черноморья в огромной стране, которая в основном отдана морозам и метелям. Здесь даже и жестокая власть расслабляется по временам. Эта несуровая земля принимает всех и дает всем право и место жить, хотя многие герои писателя проходят и через радость, и через страдание. Абхазия не только колоритных народных типов, но и глубоко индивидуального выбора личностью своей судьбы.

В одной из его больших вещей, романе «Человек и его окрестности», есть такое застольное рассуждение: *«Вот мы, старики, по сорок, по пятьдесят лет друг друга знаем. Сколько нас тут: абхазец, русский, грузин, мингрел, армянин. Разве мы когда-нибудь, старые мухусчане, именно старые, между собой враждовали по национальным делам? Мы — никогда! Шутки, подначки — пожалуйста! Но этой чумы не было между нами. Наверху была, но между нами не было. Нас всех соединил русский язык! Шекспир ко мне пришел через русский язык, и я его донес на своем языке до своего народа! Разве я это когда-нибудь забуду? И я уверен — он победит эту чуму и снова соединит наши народы. Но если этого не будет, если эта зараза нас перекосит, умрем непобежденными, вот за таким дружеским столом. Пусть скажут будущие поколения: “Были во время чумы такие-то старики, они продержались!” Вот за это мы выпьем!..»* [...]

Искандер писатель без возраста. И десять, и двадцать, и даже тридцать лет назад он писал, чувствовал и думал одновременно как ребенок и как старец. Наивно и мудро. [...]

Писатель минувшего века слишком часто имел дело с реальностью, которая его в своих, по крайней мере социальных, параметрах — не вдохновляла. Она была переполнена миазмами зла, пребывала в распаде, влеклась к хаосу. Ей не было никакого высокого оправдания. И писатель создавал свой собственный мир, параллельный внелитературной реальности.

Иногда он очень далеко уходил при этом от той самой внелитературной реальности. И это был самый легкий выход из положения.

Иногда же он пытался создать мир, который, обладая законченным смыслом, выражал бы и некоторое суммарное, общее понимание эмпирической действительности. Это творчество тем более трудное, чем более серьезные задачи ставил перед собой писатель, познавая то, что ему не принадлежит. Не так много у нас в России (да и в других краях) писателей, которые создали вот такой собственный мир. Но они есть.

Книги Фазиля Искандера — это книги сосредоточенного, упорного гнозиса и не менее упорного выстраивания духовной альтернативы происходившему распаду бытийных основ. Читая их, мы видим, как с течением времени драматически нарастала отчужденность писателя от внешней среды его существования, от власти, да и от общества. Но эта отчужденность не привела к полному разрыву. Скорее наоборот, Искандер нашел свой способ участия в окрестной жизни, предъявив ей как неоспоримый, наипубличнейший факт, с которым нельзя не считаться, сто томов своих *антипартийных книжек*, открывающих нечто неизмеримо более подлинное, чем идеологические фантомы и уловки своекорыстия. Его мир самодостаточен. Ему не нужно сверяться с быстротекущей повседневностью, со всевозможной конъюнктурой. Он существует и сам по себе, и не только потому, что удален от сегодняшней суеты пространством и временем (хотя это тоже важно). Дело еще и в том, что в нем присутствует определенный, законченный смысл. И писатель верит в то, что *«в самой природе человека заложена склонность извлекать смысл из хаоса бессмыслицы»*. [...]

Искандер создает впечатляюще заразительный литературный образ жизни правильной и жизни ложной. Искандер противопоставил честное творчество, свидетельствующую об истине литературу — хромой и лукавой жизни. Именно такое творчество, по Искандеру, есть альтернатива. Есть бунт. Есть способ существовать, не прозябая, в гнусных потемках истории. Слово — якорь в хаотическом брожении социального бытия.

Вот одна его характерная и четкая мысль: *«вечный закон искусства — радость узнавания правды»*. По Искандеру, слово писателя причастно начальному Слову, [это] ответ того Света, который *светит во тьме — и тьма не объяла Его*. Писатели — потомки Иоанна и Луки, Марка и Матфея.

Он очень нечасто и без сильного, кажется, вдохновения писал о самом актуальном. Об эмпирическом и профанном. Он интуитивно этого сторонился, а то и гнушался. Хотя вполне умел, и иной раз все-таки брался за свое сегодня. Но чаще он уходил... нет, не в прошлое. В вечное. Эта ласточка, влетевшая на веранду и вылетевшая, щебетнув на лету, в другое окно. Этот его баснословный Чегем, этот мухусский двор и дом под кипарисом, эти горы и море — явленный нам образ вечности. Это остро чувствуешь, читая Искандера. Ты как будтоходишь в храм. Я не знаю, как иначе назвать это ощущение.

Пока мы тревожно и подчас мучительно нащупываем нить Ариадны в хаосе текущих событий, пока мы находим и теряем суть личного и общего существования, искандеровская вселенная просто есть. Она состоялась — и в этом своем качестве может выступать как мерило, как архетип, как высокая норма...

Искандер дает точку опоры. Когда читаешь его прозу и стихи, думаешь о жизни лучше. Как будто бы с дальнего своего юга принес он в холодные страны севера таинственный жар сердца и надежные сведения о подлинном устройстве бытия. Вот потому с его книгами связано у меня (и не только, ко-

нечно, у меня) одно из высших читательских наслаждений. Это такой удивительный и неповторимый дар, к которому можно отнести как к чуду, ибо понять его до конца, наверное, нельзя.

Секрет обаяния Искандера состоит, быть может, в том, что он смотрит на мир с такой милосердной нежностью, с какой может, кажется, смотреть только Бог. Ему дарована высшая объективность и высокая способность любить и прощать — во времена, когда человек изголодался без любви и прощения. Искандер видит людей насквозь и в самой главной сути — но он заранее милует их, почти всех. Когда он делает исключение, например, для Сталина или для бандита Уту Берулавы, то только перед фактом необычайной подлости и мерзости, и тут он апеллирует к другой инстанции («*Сам факт, что он умер своей смертью... меня лично наталкивает на мысль, что бог затребовал панку с его делами к себе, чтобы самому судить его высшим судом и самому казнить его высшей казнью*»).

Он знает точные и хорошие слова — когда мы задыхаемся в потоках демагогии, пустословия, цинизма. И он не просто знает эти точные и верные слова. Он *только их* и знает, он не говорит ни на каком другом языке, только на том великом и могучем, на каком давно уж редко кто умеет сказать парудругую фраз.

Часто ли в литературе звучит этот язык? Там обычнее лишь отзвуки его, но не сплошной поток. Иссякает этот поток, и немногие дерзают добавить в него свою пригоршню-другую живой воды. А Искандер, я готов утверждать, являет нам всей полнотой своего присутствия в литературе образец верности великой традиции. Без него мы были бы хуже.

Искандер — эпический певец. Он же — прозаик с чутким экзистенциальным нервом, иногда не без привкуса абсурда. Гимнопевец. Сатирик. Юморист. Аналитик. Это все он. Замечательно все совпало. Уникально сошлись в один узел грани этой творческой личности.

Вернусь к чуть выше сказанному. Фазиль Искандер — создатель жизненной нормы. Создатель обретенного смысла. Ему всегда было свойственно не знающее компромиссов стремление найти смысл вещей и событий, определить настоящее духовное содержание жизни.

Потому он дорассказывает свои истории до конца. Нет у него обрывков, нет начатого и брошенного. Зато много завершенных формул. Может быть, еще и поэтому его мир обозрим, пространственно ограничен.

У Искандера огромная тяга к гармонии. Но не к той, которая покупается дешево и называется порядком, дисциплиной, заведенными правилами и обычаями... К высшей гармонии, постигаемой совершенными инструментами разума и интуитивно угадываемой, отыскиваемой в мире хотя бы по частям, во фрагментах. Даже на самых эпически-безмятежных страницах найдем мы у него аналитический импульс. Он погружен в рефлекссию, предан размышлениям о человеке. А любые обстоятельства, условия — большие и малые — только задача, с которой человек справляется — рутинно, нелепо, глупо, стоически, героически.

Акцент на действенность разума для Искандера принципиален. Свет разума проникает тьму бытия. Это взгляд из бытийной глубины, открывающий суть вещей. Вот откуда прозрачная дефинитивная логика в его прозе, ясность его смыслов, сосредоточенная отчетливость наблюдений, определенность жизненного мотива у многих персонажей, тяготение к формульным обобщениям.

В качестве орудия разума часто выступает и постоянный персонаж, мальчик Чик. Свидетель, соглядатай, угадывающий подтексты в словах и жестах. Его преимущество — позиция внешнего наблюдения за взрослыми — отчасти совпадает с позицией писателя, обеспечивая дистанцию трезвого взгляда. Оттого детское и авторское подчас существуют в нераздельности, Чик выглядит маленьким мудрецом, он разгадывает загадки бытия и производит универсальные выводы, а автор иной раз лишь оговаривается по поводу Чика: *«он это знал, но не знал, что знает...»*

Стремление прояснить, высветить бред и хаос человеческого бытия приводит Искандера к открытию значимости микроэлементов жизни — локальных эпизодов, случаев, слов, жестов. Он часто прибегает к микроанализу, подробно расписывая незначительную, казалось бы, ситуацию и вникая в детали, реплики, взгляды, расшифровывая их смысловое содержание, заложенный в них умысел героя (далеко не всегда вполне отрефлексированный и им самим), читает в сердцах по типу «он как бы хочет сказать».

Такая расшифровка мотивов и побуждений создает особый эффект. С одной стороны, тщательное внимание в происходящее обеспечивает густой концентрат жизни, дает новую плотность существования. С другой — эта плотность оказывается пронизана светом разума и всецело осмысленна. Из элементарных смысловых кирпичиков создается миро-здание.

И еще: у небольших событий есть самодостаточный смысл — а между тем, в них раскрывается логика межчеловеческих отношений. Простейший пример: Искандер изображает пьяного, который ломает забор и сквернословит, — и толпу уличных зевак, неодобрительно наблюдающих за происходящим. А потом привлекает аналогичный случай из другого ряда: *«...вспоминая этот случай, я думаю, что он с некоторой комической точностью повторил положение Европы тех времен, когда все пытались улажить Гитлера, одновременно разжигая его своим политическим любопытством к его кровавым делишкам»*.

При кажущейся мелкости поводов дело иной раз не в поводе, а в раскрытии черт характера и универсалий жизни. Перебрасывается воздушный мост через бездну доказательств и происходит выход к архетипу — от частного к предельному обобщению силой разума и по законам разума. От эмпирического факта, из анекдота, случая, картинки к матрицам существования, к общим умозаключениям и резюме.

Мрак бытия преодолевается человеком в момент творческого проникновения в суть вещей, в минуту свободного решения. Причем от человека требуется сосредоточенное усилие постижения. *«Люди, не стремящиеся к яс-*

ности мышления, разумеется, в данных им скромных пределах или тем более стремящиеся к туманностям, могут рассматриваться как генетически поврежденные, увеличивающие мировой хаос вместо того, чтобы уменьшать его, что является прямой обязанностью каждого человека». [...]

Что такое искандеровский юмор? Это разум, получивший предметный урок. Разум, сталкиваясь с неразумным, впадает в юмористическое или сатирическое настроение, являя себя именно таким способом. Поэтому смешное, по Искандеру, «всегда правдиво». Кто ни пишет об Искандере, почти непременно вспомнит его рассуждение о методе: *«Чтобы овладеть хорошим юмором, надо дойти до крайнего пессимизма, заглянуть в мрачную бездну, убедиться, что и там ничего нет, и потихоньку возвращаться обратно. След, оставленный этим обратным путем, и будет настоящим юмором»*. Хорошо сказано. Но не очень с первого раза понятно. Здесь есть лирическая недоговоренность. Это афоризм лирика, каким Искандер, по сути, и является — нередко и в прозе.

Разобраться с бездной. Очевидно — в первую очередь речь идет обо всем социальном бреде XX века. Ближе всего об этом. Но это и всякий бред вообще. Не только по логике этого методологического замечания о юморе, но и по природе своего творческого дара Искандер лишен понятия о красоте зла как такового. Зло у него беспримесно уродливо. Зато у него есть отчетливая вера в красоту добра, красоту человеческого благородства и стоицизма. (Вот чего не только в литературе — ужасный дефицит!)

Кто-то заметил, что своим исповеданием следа от бездны Искандер признался в скептицизме как доминанте характера и творчества. Отчасти это так. И писатель этого вообще-то не скрывает. Стоило бы, однако, уточнить, что скепсис Искандера сосредоточен исключительно в социальной плоскости. Социальное преподнесено как неабсолютное. Он не верит в идеальное общественное устройство, в добродетели власти. Он не принимает условности цивилизации, и прежде всего — социальную рутину, привычный конформизм массы, нетворческий дух социума.

Снова и снова Искандер с легкой усмешкой анализирует ситуации человеческого общения, выявляя рутинно-привычное выгрывание человека в ту роль, которую от него ждут, подчинение рутине социальных ожиданий, ритуалов. Только в детстве у мальчишки вызывает оторопь, что *«жизнь полна негласных правил»*, иные из которых очевидно бессмысленны, но редкостно устойчивы; *«миллионы взрослых людей могут делать одни и те же глупости, потому что это так принято»*, и ни разу не спотыкнутся, не проговорятся. Но мало-помалу он и сам начинает поддаваться этой логике. Он начинает прибегать к такой же символической аргументации, пытаясь получить какие-нибудь преференции или избежать опасностей.

Стандартная жизнь начинает у Искандера выглядеть как выработка социальных целеполаганий, имиджей и статусов, сложной и по заданию успешной социальной роли (и даже системы ролей). Глазами ребенка об-

нажается условность отношений, в основе которых обычно лежит логика сделки, взаимобмена.

Есть условности безобидные. Забавные. Трогательные. А есть — страшноватые.

О чем мрачнейшие, социально безысходные искандеровские «Кролики и удавы», эта, скажем так, притча непрямого действия? Кто кролики, кто удавы, кто туземцы? Тут нет прямой аналогии с нашим миром и тщетно ее искать. Главное, что хочет выразить, обнажить Искандер, — это универсальная закономерность общественной жизни: бессилие разума в социуме, неизбежность поражения мыслящего меньшинства в поединке с циничной властью и послушной, слабоумной массой. Успех имеет разве только разум, направленный во зло.

В гротеске «Кроликов и удавов» социальный пессимизм Искандера выражен рельефно, но он проходит нитью скрытой печали по многим вещам. На сей счет у него есть вполне законченные афоризмы, например: *«Бывают времена, когда люди принимают коллективную вонь за единство духа»*. Или: *«Демократия дает человеку возможность расти в любую сторону, но свободный человек в большинстве случаев предпочитает расти в сторону глупости, потому что так ему жить легче»*.

Пессимизм претворяется в юмор, в сатиру, которая истолкована как средство преодолеть гипноз привычки, стандартного социального ритуала: *«Больше петушиного крика дьявол боится смеха. Звук смеха — как сноп света. Может быть, смех — это озвученный свет? Улыбка — струение света. Держу пари, если бы у обыкновенного гипнотизера спросить, что ему больше всего мешает во время массовых сеансов, он ответит: смех в зале»*. Зло преодолевается только сатирическим смехом автора.

Стоит еще заметить, что пессимизм Искандера не тотален и не мешает ему заботиться о совершенствовании человечества или, по крайней мере, человека.

Первая альтернатива условностям цивилизации — мудрое детство. С его свежестью и остротой мировосприятия. С его безукоризненной честностью в отношении к миру, к взрослым. «Детская рациональность» не позволяет обманываться на счет социальных фикций, не приемлет условности идеологии. По Искандеру, *«может быть, самая трогательная и самая глубокая черта детства — бессознательная вера в необходимость здравого смысла... Детство верит, что мир разумен, а все неразумное — это помехи, которые можно устранить. <...> Мир руками наших матерей делал нам добро и только добро, и разве не естественно, что доверие к его разумности у нас первично»*.

Не все дети таковы, и по-разному представлены они у Искандера. Иные из них уже инфицированы взрослыми комплексами. Но отступления от эталона таковыми и выглядят, так и аттестованы, а едва ли не безупречный в этом отношении Чик явлен нам как представитель высокой нормы. Посол вечности.

Вторая альтернатива — Чегем: патриархальный мир, основанный на логике даров и солидарности, а не на логике сделки и взаимной выгоды. Искандер знает не понаслышке о сущностных основах этого мира. В рассказе «Большой день Большого дома» он с замечательной полнотой представляет идиллическое сердцебиение такой жизни. Один из ключевых образов здесь — насадка, собирающая под свои крылья птенцов. Девочка Кама *«никак не могла понять, каким образом насадка ухитряется спрятать под своими крыльями целых пятнадцать цыплят <...> Каждый раз видя, как цыплята один за другим исчезают под теплыми крыльями насадки, Кама чувствовала, что на ее глазах произошло необъяснимое чудо. Она еще не понимала, что в мире нет ничего вместительнее крыльев любви»*.

И многие любимые герои Искандера связаны с этим мироукладом. Вспоминается, например, бригадир Кязым с его первой любимой лошадей, которую он подарил гостю, Дауру, полюбившему ее не менее сильно. Ведь настоящий дар — тот, что человеку нужен больше всего.

Есть у Искандера история о народной спайке, которая позволила за счет организации карантина в согласии с вековыми правилами избежать эпидемии страшной болезни. Герой слышит рассказ об этом. *«Недаром, думал он, люди веками хранили и воспитывали в своих детях мистическое уважение и любовь к этому понятию — народ. Народ — это вечно живой храм личности, думал Зенон, это единственное море, куда мы можем бросить бутылку с запиской о нашей жизни, и она рано или поздно дойдет до адресата. Другого моря у нас не было, нет и не будет»*.

И вот в XX веке, на который пришлось время жизни Искандера и его героев, эта эпическая эпоха, этот патриархальный мир кончаются, и в одно-два поколения народ перестает ощущаться как естественная данность и перестает осознавать самого себя в этом качестве. Высохло и рухнуло модельное дерево, племенной фетиш Чегема. Обезлюдил и сам Чегем. А девочка Кама оборачивается умирающей старой мамой рассказчика, прожившей трудную жизнь за пределами идиллического мира.

Великая тема столетия — утрата почвы, разрушение эпических общностей, разложение традиционного строя жизни, героического ее стиля в горниле исторических катастроф, разрушивших цельность бывших мироукладов. Одна из главных тем русской литературы XX века. «Тихий Дон», «Белая гвардия», «Котлован» и «Чевенгур», «Доктор Живаго»... Достигнув максимального напряжения в 20-е — 30-е годы, она потом ослабевала, затухала, но иной раз вдруг давала яркий и могучий всплеск. Проза Искандера, включая и самый большой его роман «Сандро из Чегема», — одно из самых важных, самых значительных явлений этого ряда. Писатель рассказывает о том, как происходит вброс в историю, пришедшийся на самые ужасные времена. Тридцатые. Сороковые. Великая война, правда, так и остается у него в основном за горизонтом. Но ее отзвуки дают о себе знать со страшной силой. И не менее страшны другие исторические конвульсии, связанные с гражданскими противоборствами и внутриобщественными катаклизмами.

Пронзительной горечи история скаковой лошади Куклы, которую в 40-е мобилизовали для перевозки боеприпасов, — одна из символических версий случившейся метаморфозы. Она вернулась обратно — но «порченная». Надорвалась. Раны зажили, а «лошадиная гордость» оказалась убита навсегда. *«Иногда... казалось, что она пытается и никак не может вспомнить, какой она была раньше».*

На разный лад, но что-то в этом роде происходит и с людьми. У Искандера почти все персонажи по происхождению — эпические герои, ахиллы, гекторы, пенелопы, но в других, негероических, обстоятельствах. В неэпическом мире. С наибольшей рельефностью случившееся превращение раскрыто в главном произведении писателя, романе «Сандро из Чегема».

Дядя Сандро — самое яркое воплощение того поколения, в котором происходит роковой слом. Герой и трикстер, он находчиво и хитроумно избегает опасностей, обходит и нажим властей, и власть обычая. Он то приспособливается, то противостоит обстоятельствам, но во всяком случае смотрит на мир слегка со стороны (а то и свысока), замечая в нем то, что дорого и автору, — несовпадение сути и формы, дефицит смысла... Сандро художественно одарен, и мы видим, как щедро и непринужденно он тратит свой дар, но сколько уже двусмысленного в его положении танцора из ансамбля Платона Панцулая, веселящего вождей, и вечного тамады на гульбищах, где только и возникает еще повод вспомнить о старинных временах чести и доблести.

Отзвуки эпической рыцарственности еще дают о себе знать, но постепенно затухает это великое эхо. И разве лишь Чик вдруг предъявит нам свидетельства органической верности былому кодексу чести. В путешествие за мастикой, напоминающее своими очертаниями героическое странствие Гильгамеша в кедровый лес, Чик берет слабых: девчонок и инвалида Лесика, опекает и помогает им. Не все его сверстники это поймут, но без этого, думает Чик, он не будет себя уважать.

Характерна эта рефлексивная логика выбора, которая становится основой поступка. Чик уже не может полагаться исключительно на патриархальную норму, хотя бы за отсутствием таковой. Он должен на свой страх и риск определять смысл своих деяний. Соотносить между собой борьбу за уважение других — и самоуважение, органическое миролюбие — и неизбежность предъявлять доказательства своей силы, честность — и одиссеево хитроумие... Эпическая мораль есть константа. Мораль Чика есть свободно-конкретное решение в ответ на вызов уникального момента существования. Эпическая сага претворена, личностно преображена. Эпический кодекс Чика — это не какие-то ходули. Это тонкая пластика существования, когда принципы и ценности испытываются и применяются к конкретной уникальной ситуации.

Собственно, таков удел человека нового времени. Он чем дальше, тем больше остается один, наедине со своей свободой и своей ответственностью. Это еще одна главная тема Искандера. Одиночество делает героя гораздо ме-

нее защищенным. Иной раз он просто беззащитен перед судьбой, космосом или историей. Человек лишь в порядке исключения может рассчитывать у Искандера на помощь извне, свыше. Вроде как Бога в мире Искандера нет. Точнее, Он далек и предоставил людям самим устраивать свою жизнь.

Но окончательный вывод о человеке у Искандера страшно далек от беспомощной фиксации его капитуляции. Главный поворот личностной темы у Искандера — это опыт и урок не конформизма, не приспособленчества, а стоицизма. Уроки и опыты. Упорство. Упрямство. Спонтанное благородство. Безрассудный поступок. Творческий жест.

На фоне общего распада человек может держаться за эпические традиции и доблести, как мать писателя. Он может выбрать для себя норму справедливости и стоять за нее до конца. Как старик, который у трех властей добивался справедливой компенсации за уведенную буйволицу.

Впрочем, чем дальше, тем больше становится очевидна невозможность для человека следовать каким-то жестким, наперед заданным нормам. Эпический строй бытия, проявляющий себя обрывочно, избирательно, обнаруживает свою в этом качестве ущербность. Он оказывается иногда уже неадекватен подлинной человечности.

Осколки былого эпоса становятся поводом для шуток, очевидным атавизмом. Эпический дедушка былой закалки воспринимается порой эмансипированными родичами как старый дурак. Быть может, это и несправедливо. Но новые обстоятельства все меньше дают повод для того, чтобы побеждать их с помощью старых, испытанных рецептов. Может быть, неслучайна в мире Искандера фигура умалишенного дяди. Он последователен в своих маниях, но и смешон в них.

«Стоянка человека», «Школьный вальс, или Энергия стыда», «Морской скорпион», некоторые главы из романов «Сандро» и «Человек и его окрестности» представляют нам сгусток экзистенциального опыта, для которого ключевыми понятиями являются свобода, совесть, долг. Человеку предлагается дорасти до божественного посредством личного усилия.

Искандер соотносит судьбу человека уже не с традицией, не с социумом и не с историей, а с вечностью. Это свойство и автора, и его главных героев — экзистенциальная чуткость. Способность связать обстоятельства быстройтекущих дней и основные события, последние пределы существования.

Искандер останавливается перед фактами вечности. И прежде всего — перед смертью. Неисцелимы раны предательства и смерти. Чик видит утопленника — и ему приходит мысль: *«Не может быть, чтобы человеческая жизнь вся умещалась в размеры этой жизни, случайно оборванной штормовым морем. Это было бы слишком жестоко и бессмысленно»*. Необходимость в смысле распространяется у Искандера не только на посюстороннее существование, предполагая предъявление счета вечности. *«Именно тогда, до конца не осознавая эту мысль, но с огромным тайным упрямством Чик решил, что человеческая жизнь — это обязательно что-то большее, чем существование в пределах случайной или неслучайной смерти»*.

Глубокое дыхание вечности в конечном счете помогает человеку жить и выжить.

Искандер не форсирует поиски выхода за пределы здешнего бытия. Вечность звучит у него исподволь, тихонько. «*Покорным тканьем цикад*». Не в его средствах запечатление мистической встречи. Бабушка каждый день «с неутихающей яростью» молится о возвращении сына из дальневосточных лагерей, однако ее «глуховатый бог» ничем ей не отвечает.

Но есть одно свойство поэзии и прозы Искандера. Есть масштаб творческих усилий и их вектор, которые позволяют сказать, что у Искандера, как редко у кого из наших современников, *всюду Бог*. В его целеполаганиях, в способе постижения им мира и человека есть соответствие божественному участию и ведению. Есть взгляд Бога. Тот взгляд, который так замечательно раскрывает нам писатель в своей знаменитой новелле о том, как Чик читал «Песнь о вешем Олеге».

Фазиль Искандер дарует жизненное ободрение. Он как бы говорит: нужно готовиться. Будущее придет. Настоящее не вечно. Смерд и мерзость текущего исторического момента не могут длиться долго. Такого не бывает в истории. Нужно готовиться брать на себя груз миссии. «*Жизнь — это попытка осуществить серьезный замысел. Чем тяжелее на одной чаше весов тяжесть страшного понимания временности нешуточного дара жизни, тем сильнее намеренье уравновесить эту чашу самым серьезным делом жизни. И так человеку от природы дано стремление уйти от праха, от уничтожения, от небытия через серьезное дело жизни*».

Нужно уже сейчас идти в гору, помня о великом походе Чика и его команды на гору за мастикой — и пусть будет он нам приветом и заветом. Примером и призывом. Не поздно, а с утра выйти в путь. Мерить будущее своими шагами. Писать судьбу.

2004, № 2 (120)

2. МАРК ЛИПОВЕЦКИЙ

«Знаменитое чегемское лукавство»

Странная идиллия Фазиля Искандера

Искандер начинал как поэт, но славу ему принесла повесть «Созвездие Козлотура». Написанная как сатира на непродуманные хрущевские реформы (кукуруза, разукрупнение хозяйств, освоение залежных земель и т. п.), она переводила конкретный социальный сюжет в более широкий план: фикциям «тотальной козлотуризации», демагогическим фонтанам и карьерным упованиям, бьющим вокруг нелепой идеи скрестить горного тура с домашней козой, противостояли простые и надежные реальности: море, красота девушек, воспоминания о детстве, доброе застолье, здравый крестьянский опыт, дедовский дом в Чегеме и, наконец, закон природы, повинаясь которому несчастный козлотур яростно разгоняет предлагаемых ему коз. Гипноз формулировок, политическая кампанейщина, власть «мертвой буквы» — все это оказывается смешной нелепицей, упирающейся в категорическое нежелание козлотура «приносить плодovitое потомство»: *«Нэна-видит! — сказал председатель почти восторженно... Хорошее начинание, но не для нашего климата!»* В сущности, Искандер доказывал себе и читателю, что все фантомные построения идеологии и власти, в конце концов, не могут не рухнуть, ибо им противостоят куда более устойчивые силы — природа и сама жизнь.

Оптимистическая вера во всесилие жизни, рано или поздно сокрушающей власть политических фикций, сохраняется и в цикле рассказов о Чике, и в повести «Старый дом под кипарисами» (другое название «Школьный вальс, или Энергия стыда»). Здесь естественный ход жизни с ее праздничностью и мудростью воплощен через восприятие мальчика Чика. Однако в этих произведениях гротеск обнаруживается в том, как ложные представления проникают в сознание «естественного» героя, как трудно усваивается отличие «внеисторических ценностей жизни» от навязываемых эпохой фикций, как интуитивно вырабатываются механизмы парадоксальной защиты от «хаоса глупости» и абсурда, как постепенно, через непоправимые ошибки и муки стыда, приходит умение «понимать время».

Самое сложное соотношение между историческими химерами и вековечным укладом жизни обнаруживается в центральном произведении Ис-

кандера, которое он начал писать в 60-е, а закончил уже во второй половине 80-х, — цикле «Сандро из Чегема». Эту книгу нередко называют «романом» или даже «эпосом». Однако перед нами, несомненно, цикл — и далеко не слишком стройный. Интересно, что фактически каждая из новелл, входящих в цикл, представляет собой типичный «монументальный рассказ», состоящий из нескольких микроновелл, варьирующих основной сюжет. Так действительно создается эпическая доминанта цикла. Впрочем, когда в центре рассказа нет эпического характера или эпического события, эта жанровая структура быстро опустошается, вырождаясь в слабоорганизованный набор анекдотов. [...]

Однако парадокс состоит в том, что эпический сюжет, построенный вокруг коллизии «народный мир в эпоху исторического безумия», движется по двум параллельным, но противоположно направленным руслам: дядя Сандро, благодаря своему легендарному лукавству, не только легко проходит через всевозможные исторические коллизии (тут и общение с царским наместником в Абхазии, и гражданская война, и встречи со Сталиным — вплоть до хрущевских затей и «застойных» торжеств), но и, как правило, выходит из них не без выгоды для себя, в то время как те же самые исторические коллизии практически всем его близким (начиная с отца и кончая любимой дочерью) несут страдания, утраты и подчас гибель.

Почему Искандер выбрал на роль центрального героя не крестьянского патриарха, как, скажем, отец Сандро — старый Хабуб, и не чегемского Одисея Кязыма? Почему центральным героем Искандер сделал пройдоху и хронического бездельника, *всегда присматривающего*, «кто бы из окружающих мог на него поработать», хвастуна и враля, впрочем, никогда не упускающего собственной выгоды и всегда верного правилу «за большими общественными делами не забывают маленьких личных удовольствий...», нравственно не брезгливого, но в самые опасные времена умеющего найти такую дистанцию от власти, когда куски со стола еще долетают, а плетка уже не достает (главное, хотя и не единственное, достоинство его состоит в том, что он «*величайший тамада всех времен и народов*», без которого не обходится ни одно уважающее себя застолье)¹?

[...] Дядя Сандро отнюдь не выродец. В народном мире Чегема есть столичные труженики и хитроумные мудрецы, есть недотепы и неудачники, есть вечные бунтари и романтики, есть стоики и проклятые изгой, есть даже свой Дон Жуан и своя Кармен. Но есть и плуты — Сандро, а в новом поколении куда менее симпатичный Тенгиз. Причем, начиная с первых рассказов цикла видно, что именно всеобщее плутовство (чтобы не сказать жульниче-

¹ Из одной критической статьи в другую кочует характеристика дяди Сандро как Дон Кихота и Санчо Пансы в одном лице. Однако такое сравнение скорее дезориентирует, поскольку дядя Сандро — классический плут и его внешняя рыцарственность и медальный профиль напоминают не столько о бескорыстном Дон Кихоте, сколько о практичных Остапе Бендере или Чичикове.

ство) даже в сравнительно благополучные времена определяло отношения народа с властью.

И именно плут оказался наиболее приспособленным к эпохе исторических катастроф, именно плутовское лукавство позволило сохранить праздничный дух и живую память народа. Современный Чегем отмечен знаками упадка и смерти: умерли Хабуг, Колчерукий, мама рассказчика; погиб на фронте «чегемский пушкинист» Чунка; погасли глаза и улыбка Тали; сгнули в ссылке Харлампо и Деспина (виновные в том, что родились греками); чегемцы перестали воспринимать свое село как собственный дом, а свою землю как собственную землю; победительный ловелас Марат женился на *«приземистой тумбочке с головой совенка»*; рухнул священный орех, который не могли спалить ни молния, ни ретивые комсомольцы; разрушился Большой Дом. Но Сандро неувядаем, как сама жизнь: *«Розовое прозрачное лицо его светилось почти непристойным для его возраста младенческим здоровьем. Каждый раз, когда он приподнимал голову, на его породистой шее появлялась жировая складка. Но это была не та тяжелая заматерелая складка, какая бывает у престарелых обжор. Нет, это была легкая, почти прозрачная складка, я бы сказал, высококалорийного жира, которую откладывает очень здоровый организм, без особых усилий справляясь со своими обычными функциями. <...> Одним словом, это был красивый старик с благородным, почти монетным профилем, если, конечно, монетный профиль может быть благородным, с холодноватыми, чуть навывахе голубыми глазами. В его лице уживался благостный дух византийской извращенности с выражением риторической свирепости престарелого льва»*.

Дядя Сандро — *«любимец самой жизни»*, он действительно отлично понимает теневые механизмы всех исторических периодов (*«Все кушают. Идеология тоже кушать хочет»*), и поэтому ему неизменно удается *«простодушное осуществление фантастических планов»*, а все, что он говорит и делает, кажется *«необыкновенно уютным и милым»* — и уж во всяком случае прочным и надежным.

В известной степени дядя Сандро «выше нравственности» — как поэзия, как жизнь. Вот почему Искандер последовательно избегает каких-либо этических оценок Сандро: даже самые подозрительные его поступки неуловимо связаны с духовным самосохранением народа. Парадоксальным образом дяде Сандро удается сохранить человеческое достоинство даже в самых унижительных положениях — вроде коленопреклоненных танцев у сапог вождя. По-видимому, причина в том, что ни в одной ситуации он не участвует вполне серьезно, он всегда сохраняет несколько театрализованную дистанцию — он всегда играет предложенную ему обстоятельствами роль, но никогда не растворяется в ней полностью, *«с оправдательной усмешкой»* кивая *«на тайное шутовство самой жизни»*. В этом смысле художественная функция Сандро совпадает с функцией плута, шута и дурака в ранних формах романа: *Бахтин!* Только дядя Сандро сохраняет эту роль по отношению к сюжету реальной — и часто смертельно опасной — а не литературной истории.

Характерно, что и стиль самого Искандера, как бы заражаясь от дяди Сандро, постоянно обнаруживает черты «коварной уклончивости», а точнее — намеренной двусмысленности, возникающей в результате комического сочетания противоположных значений в пределах одного периода или даже одного словосочетания:

— *«Его могли убить во время Гражданской войны с меньшевиками, если б он в ней принимал участие. Более того, его могли убить, даже если б он в ней не принимал участия»;*

— *«...был такой голос, что, если в темноте неожиданно крикнул, всадник иногда падал с коня, хотя иногда и не падал»;*

— *«...смотрел на оратора грозным склеротическим взглядом»;*

— *«Вообще, он многого из речи оратора не понимал, объясняя это отчасти своим опозданием на сходку, отчасти всеобщим безумием»;*

— *«...легкий, благопристойный, однако и ненавязчивый траур»;*

— *«Глуловатый, но правительство любит»...*

Такие стилевые структуры одновременно имитируют эпическую активность — и пародируют ее. Избранный Искандером стиль настойчиво и ненавязчиво демонстрирует гротескный комизм, которым проникнута сама жизнь, так легко и артистично сопрягающая несовместимое. Такой же амбивалентностью проникнуты и многие сквозные мотивы цикла. Так, скажем, постоянные упоминания об эндурцах — некой зловредной нации, незаметно внедряющейся в абхазский мир и несущей ему порчу, — могут выглядеть как пародия на популярные объяснения всех социальных бед и напастей кознями «чужаков» («коммунистов», «горожан», «жидо-масонов», «империалистов», «демократов» и т. п.). В то же время иногда и сам Искандер, и его любимые герои, кажется, вполне серьезно обсуждают засилье «эндурцев», придавая этой категории скорее нравственно-оценочный, нежели национально-этнический смысл:

«Нет, — сказал Кязым, я не эндурец. Я единственный неэндурец в мире. Кругом одни эндурцы. От Чегема до Москвы одни эндурцы! Только я один не эндурец! <...> Но иногда мне кажется, — сказал Кязым, как бы смягчившись после пения, — что я тоже эндурец.

— *Почему? — сочувственно спросил у него Бахут,*

— *Потому что не у кого спросить, — сказал Кязым, — эндурец я или нет. Кругом одни эндурцы, а они правду тебе никогда не скажут».*

Лукавая амбивалентность отличает и образ Чегема как метафоры народной жизни.

С одной стороны, в описаниях Чегемской жизни постоянно звучат идиллические, и даже утопические, ноты. Чегемская идиллия неотделима от детских воспоминаний, тоска по чегемской гармонии тождественна тоске по чистоте и естественности. Но в чем же тогда разница между Искандером и авторами «деревенской прозы»? Ведь и у них тоже создавалась ретроспективная крестьянская утопия, согретая детскими воспоминаниями

самого автора. Неужели вся разница только в том, что искандеровский Эдем располагается не в Сибири и не на Вологодчине, а на Кавказе?

На наш взгляд, существуют и более существенные расхождения между Искандером и «почвенничеством» деревенской прозы.

Во-первых, это содержание Чегемской утопии. Да, жители Чегема живут в органическом родстве с природой и с вековыми традициями, оформившимися в системе обычаев, почитаемых всеми поколениями; нарушение обычая (и стоящей за ним нравственной нормы) строго карается изгнанием, отлучением от рода. В этом смысле Искандер мало чем отличается от «деревенщиков». Но у Искандера диктатура обычаев уравнивается высочайшим чувством собственного достоинства, культивируемым на Кавказе вообще и у абхазцев в частности. За оскорбленное достоинство — свое или семьи — герои Искандера не раздумывая идут на смертельный риск и даже на убийство. Причем между властью обычаев и достоинством личности в мире Чегема нет существенных противоречий (а если они и возникают, то сглаживаются юмором); народная праздничная культура порождает утопическое равенство всех — без различия социального или имущественного положения: *«...всенародные скачки, свадебные пиришества, поминки, сходки — все это достаточно часто собирало людей разных сословий в некую национальную мистерию, где крестьянин, встречаясь с дворянином, обычно разговаривал с ним почтительно, но и без малейшего оттенка потери собственного достоинства»*. Именно эта праздничная свобода и воплощена ярче всего в образе дяди Сандро, почитаемого, конечно, и обычая, но всегда умеющего их обойти в случае необходимости.

Во-вторых, Искандер обнаруживает глубокую органическую связь между чегемской утопией и трагифарсом советской истории (в этом плане расхождения Искандера с деревенской прозой носят кардинальный характер).

Древнее моленное дерево, которому пастухи и охотники приносили жертвы, прося совета у языческого божества, в разгар коллективизации начинает отчетливо произносить слово «кумхоз» (т. е. колхоз) — причем, для Хабуга, впервые обнаружившего новое звучание великана-ореха, это трагедия: божество предало свой народ, отдав его на разорение в «кумхозы». Зато дядя Сандро немедленно пристраивается при «политически грамотном» орехе кем-то вроде экскурсовода-тамады.

Впоследствии обнаруживается немало аналогичных сближений. Так, например, соцсоревнование между двумя передовицами по сбору чаю выливается в состязание между двумя семейными кланами: *«Я думаю — соревнование вроде кровной мести... Выигрывает тот, у кого больше родственников...»* Вписываются в этот ряд и чегемская легенда о Ленине как о том, кто *«хотел хорошего, но не успел»*, и ризительное сходство между абреками и партийными вождями. В рассказе «Летним днем» немецкий ученый, переживший нацизм, говорит: *«Вообще для рейха было характерно возвращение назад, к простейшим родовым связям. <...> Функционеры рейха старались подбирать людей не только по родственным, но и по земляческим признакам. Общность*

произношения, общность воспоминаний о родном крае и тому подобное давало им эрзац того, что у культурных людей зовется духовной близостью. Ну, и, конечно, система незримого заложничества».

В Чегеме и его окрестностях именно система родовых связей стала одним из тех механизмов, который позволил народу «обжить» тоталитарную систему изнутри, заставляя ее иной раз работать на себя — особенно в Абхазии, где, как неоднократно замечает Искандер, *«все друг другу родственники»*. Особенно преуспевает в этом направлении дядя Сандро.

Вообще, чаще всего именно дядя Сандро выступает в роли «медиатора», соединяющего два, казалось бы, несовместимых мира: мир Чегема и мир тоталитарной власти. Поведение партийных деятелей проникнуто той же самой театральностью, которая всегда была характерна для дяди Сандро, недаром в свои преклонные годы он становится неизменным украшением всякого рода президиумов и торжественных застолий. Обращает на себя внимание сопоставление двух народных любимцев — дяди Сандро и Сталина, проявляющееся не только в характеристиках типа *«величайший тамада всех времен и народов»* и упоминании о медальном профиле дяди Сандро. Есть и более прямое указание на такую парадоксальную близость: в рассказе «дядя Сандро и его любимец» Сандро, рассказывая о своей третьей встрече со Сталиным, тонко намекает на то, что Сталин *«тоже мог бы стать тамадой, если б так много не занимался политикой»*, что подразумевало, что если бы Сандро *«так много не занимался застольными делами, [он] мог бы стать вождем»*.

«Историческая» встреча Сандро со Сталиным образует сюжет кульминационной новеллы цикла — «Пир Валтасара», дающей художественный (а не декларативный) ответ на вопрос о причинах «странных сближений» между традициями патриархального Чегема и произволом тоталитарной тирании.

Собственно описание пира, на котором дядя Сандро танцует у ног Сталина, предваряется несколькими микронovelлами, объединенными мотивом сакрализации власти. [...] Вся система традиционных верований и обычаев сохранена, но развернута в сторону носителей власти, которым соответственно придается сакральный статус, как и конкретным атрибутам их власти. Эта тема потом будет продолжена в эпизоде, когда дядя Сандро, спеша на встречу со Сталиным, оставляет большую дочь со словами: *«Клянись Нестором², девочка выздоровеет!»* *«Именем Нестора не всякому разрешают клясться»*, — добавляют гостящие у Сандро чегемцы. Но самое главное, что *«пророчество дяди Сандро, ни на чем, кроме тыда за поспешный отъезд, не основанное, сбылось. На следующее утро девочка впервые за время болезни попросила есть»*, — клятва именем партийного босса произвела магическое действие! Впоследствии похвала вождя определяется друзьями Сандро как *«благодать»*, снизошедшая на него с небес, а конфеты и печенье со сталин-

² Нестор Лакоба — первый секретарь ЦК Абхазии. — *Прим. автора.*

ского стола, щедро разбрасываемые танцорами деревенским ребятишкам, называются «божьим даром».

Поэтому пир с вождями превращается в свидание с богами, и ни о каком «карнавальном равенстве» здесь нет и речи. Н. Иванова справедливо замечает, что *«застолье в «Пирах Валтасара» — черная пародия на истинное застолье [...] Вместо свободы, непринужденности за столом правят принуждение и насилие»*³. Однако Искандер демонстрирует не просто искажение народной традиции, а плавный переход счастливого праздничного обряда в свою противоположность. В «Пирах Валтасара» карнавальный мир на наших глазах превращается в маскарадный. Знаками этой трансформации становятся традиционно гротескные мотивы маски, превращения человека в механизм: это и лица приглашенных на пир секретарей райкомов, чьи брови застыли в *«удивленной приподнятости»*, это и руководитель ансамбля Панцулая, стоящий перед Сталиным *«как мраморное изваяние благодарности»*, это и дядя Сандро, интуитивно скрывающий лицо под башлыком в знаменитом коленопреклоненном прыжке (а Сталин потом *«с выражением маскарадного любопытства»* развяжет башлык на голове Сандро), это и Лакоба, который стреляет по куриному яйцу, поставленному на голову повара, и его *«бледное лицо превращается в кусок камня... и только кисть, как часовой механизм с тупой стрелкой ствола, медленно опускалась вниз»*. Только древняя песня способна ненадолго смыть с лиц *«жалкие маски с удивленно приподнятыми бровями, под которыми все самостоятельные проступали (ничего, пока поют, можно) лица виноградарей, охотников, пастухов»*. Пир, включенный в карнавальную традицию, раскрепощает человека, уравнивая всех в высоком сознании собственного достоинства. Маскарадный пир Сталина использует те же самые древние ритуалы, что укоренены в народной культуре (тосты, алаверды, свадебная и воинская песни, состязание женщин в танце, а мужчин в стрельбе), для того, чтобы целенаправленно унижить достоинство и в конечном счете лишить человека лица, заменив его на придурковатую и предсказуемую маску.

Сам Сталин на этом пиру предстает как виртуозный церемониймейстер маскарада, stalkивающий лбами соперников, управляющий коллективными эмоциями, умело унижающий всех и каждого: *«все шло, как он хотел»*. При этом он постоянно меняет маски: то это почтительный к хозяину гость, то легкомысленный шутник, то знаток национальных обычаев, то посланец Москвы (*«У вас на Кавказе...»*), то скромный законник, требующий представить счет за присланные ему мандарины, то деревенский патриарх, раздающий подарки... Но если лица участников пира все прочнее заковываются в маски, то лицо Сталина постепенно все отчетливее выступает из-под череды масок. Сначала это лицо выглядывает через выражение *«грозной настороженности»*, с которой Сталин спрашивает Сандро о том, где он мог его раньше видеть; потом оно показывается в тот момент, когда Сталин советует

³ Иванова Н. Смерть против страха, или Фазиль Искандер. М., 1990.

Берии наказать слишком упрямого старого большевика не прямо, а через его брата: *«Пусть этот болтун, — ткнул Сталин в невидимого болтуна, — всю жизнь жалеет, что загубил брата»*. И, наконец, — финальное узнавание в Сталине жестокого грабителя и убийцы, который не только расправился со всеми своими сообщниками, но и готов был убить ребенка-свидетеля, да раздумал, *«чтоб не терять скорости»*. Вот — его подлинное лицо. Но узнать Сталина способен только Сандро: встреча с вождем пробуждает в нем детские воспоминания об убийце с покатым плечом.

Почему именно Сандро способен распознать подлинное лица тирана? Да потому, что он, великий тамада, не хуже Сталина владеет техникой манипуляции пиришествнными эмоциями, не хуже вождя умеет менять маски на своем лице. Вот почему он хоть и принимает условия сталинского маскарада (*«поза дяди Сандро, выражающая дерзостную преданность и эта трогательная беззащитность раскинутых рук и слепота гордо закинутой головы»*), но не подчиняется им полностью. Сандро притворяется незрячим, когда в коленопреклоненном прыжке к ногам Сталина закрывает себе лицо, но на самом деле он единственный (кроме Сталина) зрячий на этом пиру. Сандро замечает все, начиная от сухорукости Сталина и сходства между жирным блеском его сапог с блеском его глаз и вплоть до того, как целенаправленно Сталин подставляет Лакобу под удар могущественных врагов, как мелочно мстит он каждому (Берии, Ворошилову, Калинин, безымянному секретарю райкома) за малейшее неточное, недостаточно униженное движение. Сандро испытывает даже смущение за Сталина: как настоящий (карнавальный) тамада он никогда бы так не повел пир! В этом смысле Сталин и Сандро действительно равны друг другу, именно в силу этого равенства Сандро и удается сохранить не только зоркость и жизнь, но и достоинство. В контексте названия рассказа именно опытный тамада Сандро, наметанным глазом определяющий точное количество выпитых бокалов, выступает в роли пророка Даниила, сумевшего разгадать зловеший смысл огненных знаков, загоревшихся на стенах дворца во время царского пира.

Тоталитарный порядок опирается на традиционные народные обычаи, «всего лишь» меняя их ориентацию — направляя их на религиозное поклонение власти и против самых робких проявлений достоинства личности. «Пирь Валтасара» объясняют и то, почему именно на долю Сандро выпала роль хранителя народной традиции. Плут в мировой литературе всегда отличался способностью виртуозно менять маски, не совпадая полностью ни одной из них. Именно это качество дяди Сандро оказалось спасительным в процессе насильственного превращения карнавальной народной традиции в маскарадную: предлагаемые режимом маски не уничтожали его лицо, так как игра масками и составляет его плутовскую натуру. То, что для других оказалось трагедией, стало причиной мучительного отказа от всего самого дорогого и значимого, заставляло безуспешно ломать себя в угоду времени и власти, — все это дядя Сандро превратил в бесконечный пир, в театральное представление без занавеса и кулис и благодаря этому спас и себя,

и тот народный мир, который его взрастил. Это может показаться проповедью конформизма. Однако Искандер явно предпочитает лукавство Сандро императивному требованию героизма от всех и каждого⁴, хотя и понимает, что вариант Сандро достаточно уникален, а лирический герой (альтер эго автора) явно отказывается быть последователем Сандро в жизни. Но — не в искусстве. Победа Сандро над тиранией неповторима, как неповторимо художественное произведение: бесконечные байки Сандро, собранные в книге Искандера, — вот главный документ его карнавального, плутовского торжества над зловещим маскарадом истории.

Куда более жесткую позицию по отношению к народу и народному конформизму Искандер занял в философской сказке «Кролики и удавы» (впервые опубликована в журнале «Континент» в 1982 году), которую он, по-видимому, писал параллельно со многими новеллами из чегемского цикла. Станет ли народ свободным, если избавиться от тирании? — так можно сформулировать центральный для этой философской сатиры вопрос. Искандер, с одной стороны, осмысливал горестные уроки всей эпохи «застоя», когда гнет тоталитарного режима явно ослабел в сравнении со сталинскими временами, когда исчез страх перед ГУЛагом, но укрепилась и расширилась психологическая база режима, опирающегося на массовое добровольное рабство. С другой стороны, первая публикация «Кроликов и удавов» в России состоялась в 1988 году, что поставило это произведение в контекст «перестроечных» споров о будущем России, о выборе свободного пути политического развития и о перспективах этого выбора.

Хотя уподобление жизни животных социальной и даже политической жизни людей напоминает о традиции животной сказки, басни, а в XX веке — известной сатиры Дж. Оруэлла «Ферма животных», структура «Кроликов и удавов» парадоксальным образом возрождает структурную схему волшебной сказки. В начале этой схемы (как показал еще В. Я. Пропп) лежит ситуация нарушенного семейного благополучия (козни злой мачехи, болезнь отца, поиски невесты, украденный ребенок), затем следуют многочисленные испытания центрального героя, символически воспроизводящие ситуацию временной смерти (путешествия в царство смерти), в результате этого испытания герою удается добыть средства для восстановления семейной гармонии (свадьба), которая одновременно понимается в сказке как основа социального и мирового порядка в целом. Хотя кролики и удавы в сказке Искандера вроде бы противопоставлены друг другу, вся логика сюжета указывает на то, что палачи и жертвы образуют семейное

⁴ В рассказе «Летним днем» немецкий интеллигент, переживший фашизм, произносит следующую — думается, программную для Искандера — максиму: *«История не предоставила нашему поколению права выбора, и требовать от нас большего, чем обыкновенная порядочность было бы нереалистично. <...> Ведь если вопрос стоит так — или героическое сопротивление фашизму, или ты сливаешься с ним — то, как заметил еще тогда мой друг, это морально обезоруживает человека».*

единство и жертвы нужны палачам в той же мере, в какой бывшие жертвы не могут выжить сами по себе, без страха перед палачами. Открытие Задумавшегося кролика, понявшего, что *«их гипноз — это наш страх»*, разрушает это семейное единство, и в результате этого открытия и удавы, и кролики входят в зону временной смерти: удавы буквально умирают от голода, что же касается кроликов, то и они переживают тяжкие испытания. Король, почувствовав опасность, исходящую от открытия Задумавшегося, «сдает» его удавам — а Задумавшийся, понимая, что его предали свои же братья-кролики, фактически совершает самоубийство, чтобы раскрыть кроликам глаза на коварство короля. Но это не помогает. Королю удается удержаться у власти благодаря кроличьему *«рефлексу подчинения»*, но порядка среди кроликов становится все меньше и меньше: расцветает пьянство, ширится воровство, а главное — пропадает вера в наивысший идеал — Цветную капусту. А *«Король знал, что только при помощи надежды (Цветная капуста) и страха (удава) можно разумно управлять жизнью кроликов»*. Исчезновение обеих составляющих порядка приводит не к свободе, а к анархии и хаосу.

В конечном счете, общий кризис разрешается тем, что удав, сосланный на верную смерть в пустыню за то, что он недостаточно квалифицированно «обработал» Задумавшегося, впервые догадывается о том, что кроликов можно уничтожать не только посредством гипноза: пустынный испытывает *«какую-то странную любовь... суровую любовь без нежностей»*, сжимая несчастного кролика в своих стальных объятиях. Так восстанавливается «семейное единство» кроликов и удавов. «Гениальное открытие» удава-пустынника — в соответствии со сказочными законами — делает его правителем всех удавов. Восстанавливается порядок — и укрепляется и власть короля кроликов. Более того, прежний «семейный порядок» идеализируется и мифологизируется: и в том, и в другом королевстве идет в рост ностальгический миф о счастливых временах «хипноза».

Какие же ценности испытываются и добываются в момент временной смерти? Благодаря чему восстанавливается «семейная гармония»?

Это способность к предательству (Находчивый, Король, вдова Задумавшегося), это конформистская безответственность (*«в трудную минуту решение не принимать никакого решения было для кроликов самым желанным решением»*), это способность совершить убийство (молодой питон, ставший пустынным, а затем правителем). В сравнении с народной волшебной сказкой — все это антиценности. И сказка, соответственно, под пером Искандера трансформируется в антисказку, что демонстрирует глубочайшее разочарование писателя в народной системе ценностей (окаменевшей в «памяти» фольклорного жанра) — в искандеровской сказке исчезает последняя надежда на способность народа сопротивляться демагогии и идеологии не-свободы. Наблюдая за жизнью своих кроликов, Искандер с горечью убеждается в том, что народу не нужна свобода и правда: эти ориентиры требуют от личности духовных усилий, духовного труда. Тоталитарная же «семья народов», особенно в поздней, застойной, версии, отличается именно пол-

ным отсутствием каких бы то ни было духовных проблем — точнее говоря, здесь духовное значение придается сугубо материальным категориям. Так, у кроликов явно обожествляется жратва: символом власти становятся Стол и Допущенность к Столу, «*святой троицей объявляется морковь, фасоль и капуста*», на государственный флаг как символ светлого будущего помещается цветная капуста, а за два кочана обычной капусты в неделю вдова Задумавшегося будет охотно перекраивать память о нем — в соответствии с нуждами текущего момента. В такой ситуации, свобода может восприниматься только как право хапнуть побольше и ни в коей мере не «*изменяет природу кроликов*»: даже избавившись от страха, они остаются рабами, мечтающими о новой «*сильной руке*» и получающими ее в конце концов.

Горестное разочарование в «народной правде» превращает «Кроликов и удавов» в своеобразный эпилог чегемского цикла, да и всей линии карнавального гротеска в литературе 1970-х — 1980-х годов в целом.

2000, № 12 (103)

ЕВГЕНИЙ ЕРМОЛИН

Владимир Кормер, его время и его герои

Владимир Кормер оставил не так много. Но это вещи высокого качества. Его лучший роман называется «Наследство». Наследство самого Кормера — проза и драматургия острого смысла, сильных идей и ярких образов.

Его роман «Наследство» я перечитывал с острым, непреходящим интересом. И хотелось бы дать отчет в первую очередь самому себе: в чем тут дело, почему. Люблю такие литературные вещи, секрет которых нетривиален, которые нравятся «просто так», не из-за тенденции и не по сумме рассудочно выверенных причин. Чужие слова, далекая жизнь... Но роман засасывает в себя и при всей видимой своей дисгармоничности обладает гипнотическим эффектом: ты попадаешь в его мир, и ты в нем остаешься надолго даже и после того, как перевернута последняя страница. Может быть, навсегда. Нет, удивительно, что такая, на первый взгляд, разболтанная, путаная, не очень уже понятная и внятная история может так увлечь.

Когда-то, в момент создания, эта книга была обжигающе современной, с подтекстом и живыми прототипами. Так сказать, летопись современности, живая история неофициальной, малотрезвой, расхристанной, божемно-андеграундной, прицерковно-диссидентской Москвы начала 70-х (где-то так) годов. Есть легендарные свидетельства о том, как ее в рукописи читали тогда в Москве и какие страсти порой закипали. До меня тогда такие рукописи не доходили, а если б я ее и прочитал, то едва ли бы много понял по молодости и глупости. Хотя чуть позднее краешком своей жизни и коснулся той среды, которая была описана Кормером.

Книгой, в легальном режиме, «Наследство» вышло много позже, уже в другое время. А теперь уже впечатление новости так давно прошло и времени столько раз повернулись вокруг оси, что роман имеет характер отчасти любопытного исторического свидетельства. Как будто бы так. Но рискну внести уточнение: в нем есть, — и перечитывание показало мне это — нечто неустаревающее, есть очевидные зерна вневременности. Есть даже что-то такое, что особенно значимо уже в наше время. [...]

Кормеровское «Наследство» — не просто точная проза художественно трансформированного документа. Это и почти невероятный и совершенно исключительный, удивительный и удивляющий по сию пору роман

гротескно-барочного стиля, полный странных героев и неожиданных положений, открывающий реальность по вертикали: от эмигрантских задворков, от канувших в небытие коммуналок и проходных дворов советской Москвы до храмового неба и нетленной вечности. Может быть, именно так: поздне-советское барокко, история жгучей тайны, история отщепенства и затерянности, бессмыслицы сущего и веры в чудо и в вечность (или жажды такой веры). Роман, начинающийся историей внезапного острого помешательства и попытки самоубийства одной из героинь — и кончающийся пасхальной храмовой службой.

От самоубийства — к воскресению, магистральный сюжет.

Впрочем, сюжет это ненагруженный и реализуемый без насилия над жизнью. Жесткого сюжета вообще в принципе нет. Напомню канву истории. Молодой провинциал Вирхов, пробуящий себя в литературе, знакомится с персонами из круга неофициозной московской публики. Диссидент Хазин, мечтающий о священстве Мелик, священник отец Владимир, литератор с лагерным прошлым Лев Владимирович... Блуждание по Москве, поиски встречи, новые и новые люди... У Вирхова завязывается роман с Таней Манн, переводчицей и богоискательницей, попутно возникают и некоторые другие романические осложнения; время от времени некоторые из названных героев выходят на первый план, и Кормер подробно вникает в их человеческое содержание. Параллельно идет рассказ о русских эмигрантах первой волны, возникают фигуры аристократа-публициста Муравьева, интеллектуала-редактора Кондакова, тайного советского агента Проровнера... Эти истории из двух поколений отечественных вольнодумцев оказываются связаны. Таня Манн, как выяснится ближе к концу, — дочь Муравьева и унаследовала после его гибели немалое состояние... В момент самых острых драматических осложнений Кормер в финале сводит многих своих персонажей на пасхальной службе в храме.

Все так и не так. И помешательство немолодой дамы с богатым прошлым оказывается не совсем банальным... И главная служба года в храме предстает не в слащавом облаке сусального хэппи-энда, а — отчасти — некоей очной ставкой героев с Богом, на которой многие из них обнаруживают, что вес их слишком мал или и вовсе под вопросом... И все в этом мире двойится, расстраивается. Нет или почти нет ничего надежного на плоскости здешнего (тогдашнего) бытия.

Это роман, где мистерия соседствует с фельетоном, с шаржем. Это вечная проза религиозных исканий и экзистенциального выбора. Но это и едкий фарс о московском богемном авангарде постоттепельных времен.

Ближе к финалу в романе пару раз возникает характерное словцо *амальгама*. Так еще в эпоху Французской революции называли, оказывается, судебные процессы, на которых объединяли политических противников режима с уголовниками. Но что-то в этом роде происходит в душе и в жизни чуть не каждого из главных героев. Мир человека здесь — тоже своего рода

амальгама, где противоестественно соединяются противоположности, несочетаемые вещи, мысли, слова и поступки.

По сути, роман держится предельным натяжением одной важнейшей мысли или интуиции о полярном устройстве бытия. Она имеет акцентировано религиозный характер и заключается в том, что мир насквозь и непоправимо поражен злом, человек изъеден и изъязвлен грехом, нет ни в мире, ни в человеке живого места, нет Дома (взамен его — коммуналки и психушки; разве что храм еще хранит свою сакральную ауру), нет сада, все сдано и заколочено, затоптано в прах, в упадке и развале, — но (НО!) и в этом вот мире есть не улавливаемое рассудком веяние Бога, и в человеке — дрянном, смешном, убогом — отпечатан Божий лик, есть у него тяга к иному, к высшему, к вечному.

Это роман о плаче и молитве (а отчасти просто роман-плач и роман-молитва) — из бездны, *de profundis*.

Человек — средоточие полярных начал, в его душе воистину дьявол с Богом борется. И он, человек, обрел в той среде и в тот момент, о которых идет у Кормера речь, беспредельную свободу, эмансипировался от любой азбучной морали, расковал свои мысль и плоть, он вольно болтается в мире, не связывая себя роковыми обязательствами, он часто безответствен и непредсказуем, нервен и истеричен, много пьет и странно любит, поступки его нередко сомнительны, поведение заслуживает осуждения или вызывает смех. Но он знает минуты полета, минуты служения и самоотречения, минуты бескорыстной жертвы. И как-то так все завязано в нем, в его жизни, в его голове и в его сердце, что одно без другого немислимо. Так говорит Кормер. И ему веришь. Поскольку, кстати, знаешь это по себе.

Кормеру удалось нащупать в мире и в человеке ту глубину, которая не снилась многим его писателям-современникам. Герои его — Таня Манн, Мелик, Лев Владимирович, Хазин, Вирхов — часто нелепы, странны и смешны. Однако были ли в тот момент люди лучше?

Они интересны. Не просто с ними что-то происходит, но они сами живут, на свой страх и риск, наотмашь, ошибаясь, разбиваясь, умирая и... воскресая. Какими бы они ни были, их социальная значимость и духовная значительность выше, чем у персонажей легальных прозаиков тогдашнего литературного мейнстрима. Прозаиков, правдоподобно, но скучно писавших о позднесоветском «среднем классе» как о классе никому теперь не интересных обывателей и гедонистов.

Значимость и значительность кормеровского персонажа, без сомнений существенно выше, чем у нынешнего среднемосковского человека из нашей богемы и тусовки бездарных, пошло и глупо прожитых нулевых годов. Время катится под уклон, и человек мельчает.

Конечно, эта книга, в отличие от прозы того же Ю. Трифонова, старательного и умелого бытописателя интеллигентской жизни, не имела ни одного шанса на публикацию в СССР. Но она пошла по рукам и имела, как уже сказано, резонанс. Многие, говорят, обиделись. Некоторые нашли в ро-

мане памфлет на интеллигенцию. В ход пошло характерное определение — *современные «Бесы»*¹. У прозаика Евгения Попова я нашел мысль: «*Кормер написал тогда провидческий роман про новых «бесов», взыскующих социализма с пьяным человеческим лицом»*.

Это так и не так. Да, издержки конспирации, тотальность подозрений в сексотстве и слабость грани, отделяющей здесь вроде бы допустимое от невозможного, топос психушки и душевное нездоровье иных героев — это все есть. Но бесовщина у Кормера — это не особое качество отдельных людей, не болезнь, сконцентрировавшаяся в каком-то специфическом кружке или группе. Это, я бы сказал, характерная примета едва ли не каждого современного человека.

Внимательными читателями замечено, что важнейший источник вдохновения для Кормера в «Наследстве» — Достоевский². Может быть, и он сам, и его герои совпадают со многими героями-интеллигентами Достоевского — по социальной формации.

С подачи Солженицына принято стало интеллигенцию позднесоветских времен обзывать «образованщиной». И сам Кормер написал суровую статью о двойном сознании интеллигенции. Однако пафос причастности, тоска по миссии — это все-таки именно то, что роднит героев «Наследства» с интеллигенцией досоветской поры. Я бы сказал, что роман — сам по себе свидетельство о социокультурном факте: в поколении 60–70-х годов на его вершинах воскресла интеллигенция как миссионерская духовная элита. Кормер смотрит на нее умным, отстраненно-остраняющим взглядом (как, впрочем, и на тогдашний клир, и на простонародье) и в то же время неудержимо ей сочувствует. [...]

¹ «...Толстенный роман “Наследство” на тот момент был настоящим бестселлером московского самиздата. Мне он достался в виде неудобочитаемых, переплетенных, как сейчас помню, в черный дерматин двух толстенных томов фотокопий с машинописи. И тем не менее я прочел роман одним духом, не отрываясь. Это и были советские “Бесы” — диккенсовской архитектоники классический разветвленный роман о жизни московских диссидентов, христианских компаний, стукачей, бабюшек, иностранных авантюристов и гетер московского андерграунда, — с почти детективной интригой, многочисленными отступлениями в дореволюционные и довоенные годы, с клубком судеб персонажей». — Климонтович Н. «Метрополь» и подметрополье. Литературные игры нашего поколения. — http://saturday.ng.ru/deeds/2000-09-23/1_metropol.html

² Например: «...немалый для отечественного прозаика соблазн существовал еще в недавние годы, когда ни писатели, ни читатели не боялись больших литературных объемов, — написать роман «о главном», скалькировав у Достоевского и горячечные исповеди, и сбивчивые многостраничные диалоги и монологи, и лихорадочно убыстряющуюся пружину сюжета. Лет тридцать назад такие романы наводняли самиздатскую Москву: огромные кипы бледной машинописи, — казалось, зрение потеряешь, читая. Ан нет, или они нарасхват, передавались из рук в руки и имели своих горячих адептов». — Кублановский Ю. Чижик-пыжик и повертон. — «Новый Мир», 2003, № 8.

Не только автор «начитался» Достоевского, но и его герои тоже его «начитались». И еще много всякого, нужного и ненужного, прочитано ими наудачу. Да и живут они в той отчаянной горячке, которая близка атмосфере романов Достоевского. Есть тут совпадение в ментальном стиле жизни.

Однако когда начинаешь думать всерьез, то понимаешь, что в своем романе Кормер гораздо, наверное, ближе к Толстому: по способу свидетельства о мире героя и по той логике, в какую вписана история каждого персонажа. Как правило, персонажи Кормера отнюдь не люди фанатически реализуемого проекта, не люди одной, но пламенной страсти, которая организует все их существование. Это скорее люди пути, люди поиска, мятущиеся души, люди динамично и противоречиво развивающейся душевной жизни. У них есть характер, но существование их состоит из поисков, метаний, полетов и срывов.

В их бытии немало мелкой неврастении, случайных падений — и меньше, чем могло бы быть, серьезности, сосредоточенности и ответственности. Иными словами, Кормер с любовью и с зоркостью пишет о современных людях. Людях, мало способных к четкой фиксации. Иногда совсем слабых, конформистах с нечистой совестью.

Когда он возвращается в романе к истории первой эмиграции, у него появляются и другие персонажи, те, кому в основном удастся удержать себя, явить себя вполне относительно цельно и строго. Русская аристократия XX века, сочетавшая в личном опыте свободу и достоинство со служением и жертвой: Кондаков, Муравьев.

Они тоже не молитные памятники. Но все-таки это несколько иная порода, с гораздо более развитой памятью о чести, долге, призвании... Она, очевидно, дорога Кормеру. В «Преданиях случайного семейства» один из героев в дни Второй мировой войны рассуждает сам с собой так: *«Видит Бог, что если я и жалел когда-то, что не родился дворянином или вообще в какой-нибудь хорошей старой семье, то это не потому, что я кичлив и хотел бы еще кичиться своими предками, но потому лишь только, что хотел бы иметь возле себя человека с традициями, с достоинством. Такого, который бы незаметно, с детства, научил бы меня правильному взгляду на мир, сказал бы: это должно, этому следуй, а это презирай, не пристало тебе радоваться такому вздору... Вот примерно и все, ведь тут и не надо многого. И пусть бы меня не учили ни языкам, ни истории, ничему другому, пусть бы даже ничего не говорили, но только, чтобы я видел, что эти люди, мои близкие, что-то имеют внутри себя, какой-то стержень, что они в чем-то непреклонны, не сбиты с толку всеми этими событиями, не боятся ответить на недоумение ребенка...»*

Треть века спустя об этих, о таких людях не остается даже вынятных воспоминаний. А понятия чести и долга, нормы личной порядочности человеку приходится вырабатывать самостоятельно, не столько из живой традиции (которой, по Кормеру, уже практически нет за пределами храма), сколько по книжкам, читая писателей или философов и богословов иных времен. Плохо, что этим людям не всегда удастся остаться на приличном уровне или набрать

нужную меру достоинства. Хорошо, что они лезут в эту гору и, даже срываясь, чаще всего понимают, где верх, а где низ. И если даже в этом иногда ошибаются, поддаваясь соблазнам³, то — не потеряли саднящего чувства духовной неполноценности, не утратившие способности к покаянию. Они могут быть слабы и смешны, они в основном «полужайки», но они — идеалисты и искатели, люди риска и беды, пытающиеся бороться не только с внешним врагом, но и — сначала — с собой, нащупать принципы конкретной, предметной этики (хотя бы так: *«Это ведь очень важно, как вы себя ведете в очереди, отталкиваете ли вы старушек. Сколько из наших знакомых, считающих себя твердыми христианами, отталкивают!»*). И это для меня главное.

Вообще Кормер в своей прозе искал подходы к жизни и интонацию, ориентируясь на русских классиков XIX века. Не подражал, не эпигонствовал, а брал основные принципы повествования для того, чтобы дать форму новому содержанию, не меньше доверяя великой традиции, чем личному вкусу и произволу. [...]

Итак, мы уже начали говорить о традиции. Возвращаясь к проблематике «Наследства», уместно спросить: что за «наследство» получают и делят в романе? Если оставить в стороне интригу, связанную с деньгами Муравьева, то выходит, что это наследство русской интеллигенции, противоречивой, непостоянной и все же всегда горящей и алчущей, стремящейся и не обретающей. Идейность задач и беспочвенность идей (по Георгию Федотову)... Но что можно взять у тех, кому не принадлежит ничего?

Оказывается, можно. Не сами старые идеи, а скорее алгоритм поиска. В итоге у Кормера мы видим, что в двух поколениях развивается этот упорный, отчаянный поиск почвы. В поколении первой эмиграции он часто заводил в «евразийский» тупик, в воспаленные мечты о возвращении на родину, оборачивающиеся советской ангажированностью и попаданием в чекистские сети. А в поколении шестидесятников этот поиск обусловил немалые разброд и шатания (если следовать кормеровской классификации соблазнов, то в оттепельно-нетрезвом, технократическом, а то и патриотическом духе).

Но здесь, в это время и в этом месте, в Москве рубежа 60–70-х годов, у Кормера (да и в принципе) особенно характерен и интересен вектор богоискательства, опора в небесной родине, которую ищут и находят лучшие его герои.

Некогда Кормер задавался вопросом, который не на шутку его тревожил и на который он имел право, как мало кто: *«Что изобретет русская*

³ Суждения Кормера, получившего одобрение А. Солженицына в его «Образованщине» («*блестяще отграниченные у Алтаева шесть соблазнов русской интеллигенции — революционный, сменовеховский, социалистический, патриотический, теплый и технократический, в их последовательном появлении и затем сосуществовании во всякий момент современности*»). — Цит. по: <http://lib.ru/PROZA/SOLZHENICYN/obrazovan.txt>), уже пытались, как из пробырки, вывести смысл «Наследства». Очень возможно, что на каком-то этапе замысла автор романа имел эту типологию в виду.

интеллигенция? Будет ли это новый русский мессианизм по типу национал-социалистического германского, восторжествует ли технократия, или дано нам будет увидеть новую вспышку ортодоксального сталинского коммунизма? Но чем бы это ни было, крушение его будет страшно. Ибо сказано уже давно: «Невозможно не придти соблазнам, но горе тому, чрез кого они приходят...»⁴.

Прошедшие с тех пор годы и сроки показали, что тревожный пафос был вполне уместен. В 90-е годы интеллигенция как социальный и культурный авангард общества не выдержала, увы, исторического экзамена, а в итоге даже испугалась свободы и в значительном большинстве просто рассеялась без остатка. Нельзя не говорить об этом без горечи. Но нельзя не говорить об этом.

Однако нет смысла впадать здесь в дидактический тон. Замечу лишь еще, что атмосфера религиозных исканий, воссоздаваемая в «Наследстве», несет в себе освежающие заряды бескорыстия, свободы, любви. Из ничтожества и пошлости прорастают цветы новой общинной жизни. Они увядают, люди не могут нести бремя и ищут себе оправданий. Но в этом-то зыбком ничтожестве, в этой суете и даже лжи зарождается что-то, что случилось, случается и может случиться в России; то, что связано с личностным ростом, иногда мучительным, всегда ненеприятным, — и что соотносится нами с трудно утверждающим себя в умах и душах соотечественников социальным идеалом христианской демократии.

Неясно, впрочем, что нас ждет и на что мы окажемся способны в XXI веке. Ясно, что Кормер — сегодня писатель «для немногих счастливцев», как сказал бы Стендаль. Но если есть у России будущее, то оно за ними. И за ним.

2008, № 4 (138)

⁴ Кормер В. Двойное сознание интеллигенции и псевдокультура. — «Вопросы философии», 1989, № 9.

ИГОРЬ ВИНОГРАДОВ

Между отчаянием и упованием

От автора-1995

[...] Сегодня, когда резкие высказывания Вл. Максимова о том, что происходит в России, не находят себе места на страницах нашей «демократической» печати и ему приходится публиковать их в чуждых ему по духу и позициям изданиях; когда имя его, как и в былые времена, становится все более одиозным не только для властей, но и для некоторых кругов лояльной к режиму интеллигенции; когда даже иные из прежних друзей начинают честить и поносить его, а лихие литературные рэкетеры, зарабатывающие себе имя и средства к существованию на охаивании чужой славы, пытаются перечеркнуть его и как писателя, — именно сегодня, публикуя этот очерк в журнале, который был когда-то Вл. Максимовым создан, мне хотелось бы засвидетельствовать и подтвердить этой публикацией и мое давнее и неизменное к нему уважение.

И — как к публицисту, с суждениями которого я далеко не всегда согласен, а полемическая манера которого кажется мне порою слишком опрометчивой и даже бесцеремонной, перехлестывающей допустимые в обращении с оппонентами границы, но безусловная искренность, нравственное бескорыстие и честная жизненная выношенность даже самых резких убеждений и высказываний которого никогда не вызывали у меня сомнений.

И — как к писателю, эстетика которого тоже далеко не во всем мне близка, а качество прозы вызывает иной раз и немалое огорчение очевидными для меня слабостями и просчетами, но общий выдающийся уровень и масштаб незаурядного художественного таланта которого для меня так же очевиден и дорог, как и глубочайшая жизненная серьезность и человеческая подлинность его книг.

* * *

Творчество Владимира Максимова принадлежит — если воспользоваться известным определением Александра Солженицына — к «ядру» современной русской прозы. Разумеется, можно очень по-разному видеть такое ядро. Одни сузят его состав лишь до имен такого, например, ряда, как Распутин, Белов, Астафьев или Абрамов, другие наверняка предпочтут имена

Трифонова или Искандера, Окуджавы или Битова, Аксенова или Владимирова. Однако какие бы ряды при этом ни выстраивались, в любом из них имя Максимова вряд ли окажется обойденным. Он действительно из «ядра» — самого, как говорится, самого.

Показательно, однако, что в любом из возможных перечислений такого рода мы вряд ли найдем писателя, с чьим творчеством творчество Максимова могло бы обнаружить такую же очевидную родственную связь, какая соединяет, например, — при всем индивидуальном своеобразии каждого — Белова и Распутина или Можаяева и Абрамова. Или, если взять иной ряд, — Искандера и Окуджаву или Битова и Аксенова. Все-таки параметрами ни одного из таких сочетаний Максимова не охватишь. В любом из них он выльдет на особицу.

Часто, впрочем, имя его сближают с именем самого Солженицына. И такое сближение уже более убедительно. Правда, степень их общности настолько глубинна, что позволяет им не только индивидуально, но и типологически быть очень разными художниками. И все же резон в такой параллели есть, и я воспользуюсь ею.

1

[...] Оба они вошли в литературу в одно и то же время. Это были годы хрущевской «Оттепели», когда в прозу и поэзию, в кино и театр, в публицистику и критику хлынул вдруг целый поток талантов. Чем был стимулирован этот процесс, этот поразительный и все быстрее набравший силу подъем новой творческой энергии и воли?

Несомненно — прежде и более всего теми надеждами на кардинальное обновление всей жизни страны, которые были возбуждены в обществе знаменитым хрущевским докладом на XX съезде компартии и его же, Хрущева, попытками отказаться от сталинского наследия, вывести страну на путь либеральных реформ. Это важно здесь подчеркнуть потому, что без этих надежд трудно понять природу той страстной гражданской активности, дух которой был столь характерен для 60-х годов. Именно этот дух почти безраздельно господствовал тогда и в литературе, и в кино, и в театре; именно он властно понуждал художников идти навстречу той жадной общественной потребности в правде и только в правде, которая звала даже самых робких и осторожных к творческой честности и смелости; именно он, этот дух, заставлял подниматься и против привычных цензурных запретов, и против столь же привычных командных понуканий, и против иных проявлений общественной мертвечины. В том-то и дело, что подавляющему большинству шестидесятников эта мертвечина казалась тогда вполне доступной искоренению. Потому-то, кстати, их творчество и не было почти затронуто в те годы настроениями какого-либо уныния и пессимизма; напротив, даже и тогда, когда им приходилось сталкиваться с самыми, казалось бы, безотраднo-неприглядными сторонами тогдашней жизни, это вызывало у них лишь еще большую жажду противостояния открывавшемуся злу, упря-

мую, а порой и веселую злость беспощадной с ним схватки. Дух искреннего исторического оптимизма водил в те годы пером шестидесятников, причем оптимизм этот — важно это подчеркнуть — у подавляющего большинства был неразрывно связан с верой в возможность радикального реформирования именно того общественного строя, который реально и существовал тогда в стране. Это была вера в возможность построения «подлинного», «настоящего» социализма, свободного от «деформаций» сталинщины, — идеология, получившая позднее имя «социализма с человеческим лицом». Недаром Фазиль Искандер числил себя в те годы «наследником великих революций», а Булат Окуджава вел свою родословную от «комиссаров в пыльных шлемах».

Так вот, в этот общий фон Солженицын и Максимов уже и тогда вписывались с большим трудом. И если, например, те или иные мотивы «Ивана Денисовича», «Матренина двора», других рассказов Солженицына, опубликованных в 60-е годы, кого-то и могли навести на мысль, что их автор тоже верит в социалистические идеалы, то это было, конечно, чистой аберрацией зрения. И Солженицын не раз потом это засвидетельствовал. Точно так же, если какие-то строки из «Баллады о Савве» или «Дороги», из повестей «Мы обживаем землю» или «Жив человек» и давали повод обнаружить у Максимова 60-х годов призывки тех или иных надежд на обновление именно коммунистического режима, то они имели либо поверхностный, либо попросту цензурно-маскировочный характер. Глубинный же духовный напор этих вещей куда более соответствовал тому состоянию главного героя повести «Жив человек», о котором он сам, вспоминая арест отца, рассказывал так:

«С сегодняшней ночи враги для меня — не маски с книжных страниц и кинолент, а зримые, осязаемые люди. Это все те, кому дано право обыскивать, уводить, ставить отметки, требовательно свистеть на перекрестках, заставлять “расписываться в получении”. Я ненавижу их всех, вместе с их кокардами, бляхами на фартуках, разноцветными околышками и нарукавными повязками. Во мне просыпается исступленное желание противостоять этой силе, и я мысленно кричу: “Не хочу! Не желаю! Идите вы все к черту!..”»

Конечно, и для Солженицына и Максимова в 60-е годы тоже совсем не характерны были настроения уныния, безнадежности, гражданского бессилия или общественного равнодушия — как не характерны они были, впрочем, для них и впоследствии. Однако уже в те годы их видение мира было куда более трезвым, горьким, даже трагическим, чем у большинства современников. Да и под их гражданской неуступчивостью, твердостью и упорством в противостоянии той силе, которую они ненавидели, уже тогда ощущалась какая-то гораздо более прочная и надежная опора, чем романтическая вера в грядущий «социализм с человеческим лицом». Уже тогда было ощутимо, что они обретают эту опору, вдохновляясь вовсе не лукавым, обманно-прельстительным этим ликом, а глядяваясь в живые, реальные человеческие лица, вслушиваясь в глубинные зовы человеческой природы, которые делают человека способным к упорному личному и даже гражданскому му-

жеству в самых кризисных ситуациях, без всякой надежды на победу. В этом отношении их художническая гражданственность уже в 60-е годы уходила своими корнями в ту область человеческой свободы, которая многим из их современников стала открываться лишь к концу «Оттепели» — и особенно после вторжения в Чехословакию в августе 1968 года, когда со всеми надеждами не только на какие-либо близкие перемены к лучшему, но и вообще на способность душившего страну «реального социализма» к сколько-нибудь решительному обновлению и оздоровлению было покончено. Именно тогда многие вчерашние шестидесятники оказались в духовной ситуации, в чем-то очень похожей на ту, которая после Второй мировой войны породила на Западе литературу так называемого *потерянного поколения*.

2

Духовный мир «потерянного поколения» возник, как известно, в результате катастрофического разочарования западной интеллигенции в официальных моральных ценностях европейской цивилизации, внутренне связанных с программной для XIX века верой в неостановимость и даже как бы гарантированность исторического прогресса. Именно эта вера была взорвана апокалиптическим безумием первой всеобщей мировой бойни, в результате чего возникла ситуация, потребовавшая резкого размежевания личной, индивидуальной человеческой нравственности и обанкротившейся официальной гражданской морали. Эта ситуация и породила великую литературу Фолкнера и Хемингуэя, Ремарка и Олдингтона.

Несомненно, что-то подобное произошло и у нас в конце 60-х — начале 70-х. Ведь это были годы, когда живой злободневностью для совсем недавно еще опьяненного первым глотком свободы, а теперь все более трезвеющего общества стали уже не прекраснодушные порывания к тому, как изменить и улучшить строй «реального социализма», а все более острая и безотлагательная забота о том, как в этом «реальном социализме» всего лишь выстоять, как остаться человеком в этом мире тотального зла, безумия и фальши. На этом выросло целое новое поколение. И вот тогда-то и наиболее чуткие и вменяемые среди вчерашних шестидесятников тоже начали постепенно избавляться, наконец, от привычных граждански-социальных способов нравственной ориентации в окружающем мире. И искать опору для своей человеческой и художнической порядочности в иных, более надежных ценностях — ценностях нравственно-экзистенциального порядка, в личном нравственном выборе. Они и стали в литературе выразителями тех новых умонастроений, которые охватили общество. И в особенности — молодежь, сознательная жизнь которой как раз и начиналась в 70-е и 80-е годы.

Так возникло в русской литературе что-то вроде своего — и очень яркого — «потерянного поколения», поначалу почти сплошь состоявшего из вчерашних энтузиастов социалистически-гражданского активизма.

Это был совсем новый Юрий Трифонов, начинавший когда-то бодрыми «Студентами», а теперь скептик и пессимист, утвердившийся постепенно на

позициях совершенно безнадежного, в сущности, этического стоицизма. И это был тоже совсем не тот уже, что прежде, Булат Окуджава, начавший в своих песенках и романах отстаивать безусловный приоритет частной жизни с ее теплотой и простыми человеческими радостями. Это был новый Андрей Битов, попытавшийся отыскать свою территорию, на которой человек может свободно и чисто дышать, через глубинное погружение в самоценный мир культуры и эстетизма. И это был новый Фазиль Искандер, отыскавший такое же оазисное духовное пристанище для своей прозы в памяти абхазского детства, в уходящих, но еще не исчезнувших устоях патриархальной нравственности.

Это были новые Аксенов и Маканин, Рошин и Владимов, Коржавин и Галич, тоже усиленно искавшие в своем творчестве спасительное экзистенциальное пространство духовной устойчивости и свободы. И та же самая, в сущности, жажда породила, наконец, и так называемую *деревенскую прозу* второго призыва — прозу В. Распутина, В. Белова, Е. Носова и других странников за живой водой русской народной нравственности, родники которой оказались уже настолько отравлены и замусорены отбросами советской колхозной цивилизации, что припадать этим странникам осталось разве лишь к ностальгическим полубледам о прошлом, да к собственноручно творимым новым мифам...

Вот с этой-то литературой нашего «потерянного поколения» у Солженицына и Максимова уже гораздо больше общего. Это общее — прежде всего в ориентации на мир ценностей первичных, личностно-экзистенциальных, исходных в своей нравственной безусловности. Недаром, кстати, и само становление литературы нашего «потерянного поколения» происходило под достаточно сильным и непосредственным влиянием именно автора «Ивана Денисовича» и «Матренина двора».

Однако и в фокусе этого более позднего (весьма, впрочем, относительного) сближения никак не размывается, не перестает быть отчетливо видимым и некое более глубокое, корневое отличие художественных миров Солженицына и Максимова, с одной стороны, и любого из наших «экзистенциальных» прозаиков 70-х — 80-х годов, с другой. И это отличие весьма своеобразно — я сказал бы даже, почти парадоксально — выявилось, в частности, в той своеобразной эволюции, которую от 60-х к 70-м и 80-м годам претерпела в творчестве тех и других собственно гражданская тема.

В самом деле, прослеживая динамику творческого развития шестидесятников, нельзя не заметить, что трансформация их духовно-художественного мировидения привела к соответствующим изменениям и в самом предметно-тематическом наполнении их прозы. Это сказалось, в частности, в очевидном ослаблении интереса к той собственно-гражданской тематике, которая была связана с реформаторской активностью их прежних героев. Ситуации и конфликты, укорененные в социальном пространстве, явно отходят в литературе 70-х — 80-х на второй план. Благородный общественный пафос молодых идейных героев молодого Аксенова уступает место у их прием-

ников, вчерашних «звездных мальчиков», уже почти анархическому выламыванию из всякой социальности, дерзкому вызову официальной морали. Овечкинских и абрамовских деревенских борцов за социальную справедливость сменяет незаметный беловский Иван Африканыч, сосредоточенный исключительно на заботах своей частной жизни. А герои Трифонова начинают подводить грустные итоги пройденному ими жизненному пути и вглядываться в неласковое лицо жизни... Сдвиги эти, повторяю, были слишком очевидны, чтобы их можно было бы не заметить.

Но ведь так же трудно не заметить, что в творческом и жизненном поведении Солженицына и Максимова перелом в общественной жизни страны, совершившийся во второй половине 60-х годов, отозвался существенно иначе. Как это ни парадоксально на первый взгляд, но в это самое время в творчестве Солженицына и Максимова происходит как раз не ослабление, а, напротив, заметное и резкое усиление «ангажированности» гражданской темой. Явно не разделявшие гражданских иллюзий большинства в годы «Оттепели», Солженицын и Максимов теперь, с началом брежневской эры, не только не отказывают окончательно этому режиму в своем внимании, но, напротив, обнаруживают энергичное желание представить читателю как можно более полное и точное его изображение, выявить его истинную природу.

К решению этой задачи Солженицын в какой-то мере приступает уже в романе «В круге первом», даже для облегченного варианта которого ему, однако, так и не удалось найти хоть какую-нибудь легальную лазейку на страницах позднехрущевских журналов. И вот теперь, когда под мертвенным дыханием начавшегося резкого похолодания быстро начинают гибнуть даже те хилые ростки хрущевской полугласности, что вззошли было на оттаявших прогалинах российской общественности, — теперь Солженицын не только не отказывается от мысли обнародовать свой роман, но, напротив, решительно открывает ему дорогу в «самиздат». Более того, с удвоенной энергией он принимается за работу над «Архипелагом», где дает беспрецедентный по своей масштабности анатомический разрез античеловечной системы коммунистического общественного устройства. А в промежутках, отрываясь от этой главной своей подпольной работы, создает еще один художественный образ-символ советского общества — роман «Раковый корпус». Высланный за границу, он немедленно принимается открывать глаза благодушному Западу на сталинское коварство коммунистического детанта, предупреждая о том, чем грозит миру уже начавшаяся негласно Третья мировая война. И все двадцать лет своего изгнания отдает много томной исторической эпопее «Красное колесо», призванной показать, каким образом Россия пришла к роковому октябрю 1917 года...

Сходную эволюцию наблюдаем мы и у Максимова.

Уже в ранних повестях, собранных в единый цикл «Сага о Савве», можно заметить, что молодого прозаика все более влечет к масштабнопанорамному охвату российской жизни, нацеленному на то, чтобы индивидуальные судьбы персонажей, которые интересуют Максимова всегда и

прежде всего в их самозначимом человеческом содержании, обладали вместе с тем и определенной совокупной портретной репрезентативностью по отношению к обществу «реального социализма» в целом.

В «Семи днях творения» эта пристальность становится еще напряженнее. И еще масштабнее — эпическая широта охвата самых разных социальных слоев общества, представленных поистине почти переизбыточным уже множеством персонажей, их очень разными — и драматическими, и просто-таки трагическими, а то и вполне «благополучными», но всегда, в сущности, нещадно изуродованными — судьбами. И эпическая эта масштабность придает уже «Семи дням творения» звучание поистине убийственного в своей панорамной изобразительной неопровержимости тотального художественного приговора режиму, смрадно-ядовитая атмосфера которого повсеместно уродует, уничтожает и растлевает все живое — всякую человеческую личность и любые человеческие взаимоотношения, родственные связи и нравственность, души и характеры, умы и сердца...

В «Карантине» — последней, кажется, вещи, написанной Максимовым до отъезда, — это стремление к обобщающей портретной символике обретает особо рельефное выражение. Поместив своих героев, взятых опять-таки из самых разных слоев советского общества, в южный поезд, попадающий под Москвой в шестидневный холерный карантин, Максимов получает возможность воссоздать перед читателем как бы некую уменьшенную замкнутую модель этого общества. И вглядываясь в то, как ведут себя его герои, о чем говорят и спорят, в чем исповедуются, чем мучаются и что пытаются избыть в себе во время почти непрерывного шестидневного карантинного «пира во время чумы», он дает почти апокалиптический образ духовной исковерканности, опустошенности и выморочности этого чудовищного мира. А оказавшись в изгнании на Западе, он точно так же, как Солженицын, сразу же отдается напряженной и страстной гражданской деятельности — создает журнал «Континент», который превращается в один из главных органов духовного противостояния коммунистическому тоталитаризму. И именно через это противостояние, через энергию и напряжение его он так или иначе и пропускает в годы эмиграции все свое творчество — и художественное, и публицистическое...

Так и в новой ситуации, в годы, когда коммунистический монстр, без особых потерь преодолев хрущевскую «Оттепель», стал разбухать от собственного цинизма и безнаказанности, расплзаясь наглой идеологической, террористической и прямой военной экспансией по всему миру и высасывая последние жизненные соки из страны, неудержимо сползающей в бездну национально-исторического краха, — так и в эти «застойные» годы вновь обозначилось некое явственное отличие Солженицына и Максимова от их коллег-современников. Наглый застойный ренессанс коммунистического тоталитаризма, если и отзывается у них утратой каких-то возможных надежд (никогда, впрочем, и не бывших слишком воодушевляющими), то одновременно приводит к еще более резкому высвечиванию именно граж-

данственной нацеленности их художнического служения. Он приводит к мощному подъему в их творчестве энергии поистине фронтального уже гражданского противостояния коммунизму, отвергаемому во всей целостности его социально-политического, экономического, гражданского и духовно-идеологического существования. В них пробуждается еще более властная потребность как можно глубже проникнуть в природу и тайну этого чудовищного феномена, дабы всей неопровержимостью его беспощадного художественного и публицистического портретного запечатления выставить его на всеобщий суд и позор, на страх и отвращение всему миру.

Какой-либо иной динамика духовно-художественного развития просто и не могла быть в начавшуюся тогда новую историческую эпоху у писателей такого склада, как они. Ее властно продиктовала именно сама природа, само существо их человеческого и художественного мировидения. Дело было именно в самом свойственном им способе видеть мир вокруг себя и себя в нем. [...]

3

Если внимательно взглядеться в те новые духовно-экзистенциальные опоры, на которых тот или иной представитель нашего «потерянного поколения» начинает строить теперь свой художественный мир, можно с очевидностью констатировать: любая из них, сколь бы надежна, устойчива и даже масштабна она ни была, неизменно и даже как бы принципиально носит всегда все-таки достаточно *локальный* характер. В чем [отныне] ищут спасения для себя и своего творчества и Трифонов, и Окуджава, и Искандер, и Битов, и «деревенщики»? В том, чтобы вычленив, выгородить из общего зараженного коммунистической чумой бытийного жизненного пространства некую относительно самостоятельную область, которую и осваивать можно было бы тоже относительно самостоятельно, как бы независимо от этого общего пространства — конечно же, всегда имея его в виду, внутренне противостоя ему и духовно его отвергая. [...]

Художественное мировидение Солженицына и Максимова опирается, напротив, не на какой-то локально вычлененный «плацдарм» достойного бытия внутри тотально торжествующего бытия недостойного, а на некую *подлинно онтологическую твердь*, охватывающую своим законом и властью не кусочек, а *все бытие в целом* — во всей той его целокупной неделимости, когда никакая его сфера не может быть отдана на откуп никакой иной власти и закону.

Этой онтологической твердью для Максимова и Солженицына всегда была их вера, их религиозность, их христианство.

Да, все дело именно в том, что Солженицын и Максимов — писатели религиозного духовного склада, писатели-христиане. И именно здесь лежит и разгадка их отличной от современников эволюции от 60-х к 80-м годам, и вообще ключ к пониманию основных типологических характеристик их творчества.

Конечно, сказать, что Солженицын и Максимов — писатели религиозные, писатели-христиане, значит сказать вещь настолько уже известную и вместе с тем настолько общую, что, с одной стороны, это все равно что ломиться в открытую дверь, а с другой — ничего еще, в сущности, не сказать. Между тем, говоря о том, что ключ и к самому творчеству Солженицына и Максимова, и к пониманию их типологического отличия от большинства собратьев лежит *именно в их религиозности*, я имею в виду религиозность того уровня, который позволяет, мне кажется, сказать, что оба они — подлинно религиозные художники. [...]

Разумеется, речь может идти в данном случае совсем не о том, что их вера уже и сама по себе какая-то более, например, «правильная», более горячая и твердая, чем у других. Говоря, что Солженицын и Максимов — подлинно религиозные писатели, я говорю о них лишь и прежде всего как о художниках. И — *именно* как о художниках. Я говорю о самом *качестве художественного мировидения*, о самом «устройстве» той *художественной вселенной*, которая реально встает со страниц их рассказов, повестей и романов.

Есть писатели, христианские верования и даже церковность которых ни для кого не являются секретом, но в том, как и о чем они рассказывают в своих художественных текстах, присутствие этих верований тем не менее не ощущается или почти не ощущается: их вера как бы сама по себе, а искусство само по себе.

Есть и писатели, у которых, по известному определению Сергея Булгакова, вера превращается в их творчестве всего лишь в атрибут русской народности, обретая характер ревниво оберегаемого, чуть ли не исключительно национального сокровища.

У Солженицына и Максимова вера — это самый центр их собственно *художнического* мировидения, сам способ *художнически* видеть мир и воспроизводить его. Они не просто живут в мире, укорененном в Божественном Космосе, — они *только так его и видят*, только так и могут его воспроизводить. Он просто *не существует для них*, теряет весь свой смысл и весь свой строй, распадается на обломки и превращается в бессодержательный хаос, если не увиден изнутри этого духовного измерения. Только в его параметрах любая из форм и движений жизни и проявляется к себе их художническое внимание, представая как одно из проявлений той вековой таинственной и страшной борьбы Божественного Добра, Правды и Красоты с сатанинским Злом, Ложью и Безобразием, что составляет внутреннее содержание Мирового Процесса, великой Мистерии Божественной Жизни, рождающейся и продолжающейся лишь через одоление Греха и Смерти... Попробуйте вне этого измерения понять что-нибудь в «Матренином дворе» или в «Раковом корпусе», в «Семи днях творения» или в «Прощании ниоткуда» — что из этого получится?

Вот откуда и то, не только не ослабевающее, но по мере увеличения наглой силы коммунистического тоталитаризма лишь твердеющее упорство все более масштабного и пристального внимания к нему, которое мы на-

блюдаем у Максимова и Солженицына. Ведь христианин не может чувствовать себя христианином, не сознавая себя принадлежащим к тому Воинству Божию, смысл бытия и крестное призвание которого — вставать на пути у всякого зла и насилия, всякой неправды и всякого греха, какими только и держится на земле власть «князя мира сего». И вставать тем тверже и решительнее, чем большую силу эта власть набирает, чем масштабнее и страшнее она становится. А в какой реалии XX века — за исключением, может быть, фашизма — дьявольская мощь смерти, лжи и насилия нашла свое более полное и более страшное воплощение, чем в коммунистической Империи Зла, придавившей собою одну шестую часть света и зарившейся заглотнуть при случае и остальные пять шестых?..

В тотальном и безусловном характере максимовского и солженицынского отрицания коммунизма состоит, кстати сказать, принципиальное их отличие от тех бывших наших «деревенщиков», которые тоже вроде бы считаются писателями-христианами, но которые вовсе не случайно эволюционировали ныне к самому тесному союзу с прежними своими врагами из номенклатурной мафии коммунистических «государственников». И в этом же — отличие их, Солженицына и Максимова, отношения к коммунизму от отношения к нему со стороны разного рода либеральной, демократической или консервативной, но равно секулярной общественности. Ведь даже самые рьяные антикоммунисты из этой среды никогда не способны были, однако, вообще отказаться от мысли о возможности каких-то не просто тактических, но существенных договоров и компромиссов с коммунизмом, какого-то на него воздействия в сторону его «смягчения» и даже реформирования. Я не говорю уже о более расхожих типах западного либерально-секулярного сознания, до сих пор не избавившегося от симпатий к социалистическим «идеалам». [...]

Для христианской гражданственности Солженицына и Максимова никакие тактические уловки и вынужденные либеральные послабления коммунизма (как бы ни была очевидна их относительная важность для реальной жизни людей внутри тоталитарной казармы) никогда не могли заслонить истинную природу этого строя, не способного к каким-либо действительно серьезным либеральным «перестройкам». Их отношение к чудовищной попытке устроиться на земле без Бога и абсолютных норм человеческой морали всегда проистекало из ясного и трезвого восприятия этой попытки как поистине дьявольского предприятия — как прямой дороги в черную дыру небытия, способную засосать в себя и превратить в прах и тлен миллионы человеческих судеб. Повторю: именно в этой неспособности видеть мир и его реалии иначе, чем из онтологической глубины, и заключается, несомненно, самая главная, коренная причина и той общности отношения Солженицына и Максимова к коммунизму, которая состоит именно в сакральном его отрицании, и самой динамики этого отношения, столь, казалось бы, парадоксальной.

Да, оба они — и Солженицын, и Максимов — художники, видящие мир религиозно и не способные видеть его иначе. Именно это делает их — на какой-то последней глубине этого зрения — художниками и в самом деле куда более близкими друг к другу, чем едва ли не ко всем другим русским писателям нашего времени.

Однако констатация этой глубинной общности — только первое, самое начальное и общее, что можно и нужно о них сказать. Ведь даже видя мир в одной и той же религиозной перспективе его укорененности в абсолютном Божественном Центре, можно разным в этом мире интересоваться, по-разному подходить к изображению даже одних и тех же его сторон и проявлений. И в разных его сферах и измерениях улавливать биение его сакрального пульса, подземный гул происходящей в его мистических глубинах смертной битвы Божественного Света и дьявольской Тьмы, Жизни и Смерти, Добра и Зла.

И вот здесь черты сходства Максимова-художника с Солженицыным уже исчезают. И мы должны констатировать решительное отличие его художественного мира от художественного мира Солженицына, делающее их совсем не похожими друг на друга, даже и на типологическом уровне весьма разными художниками, — отличие, которое, однако раскрывается во всей своей полноте и значимости именно в пределах и через призму их исходной общности. [...]

Солженицын — художник, которому никак не откажешь ни в огромной внимательности к лепке характеров, ни в несомненном и выдающемся даре художественно-психологического в них проникновения. И все-таки ведущим, организующим его художественные тексты принципом является скорее нацеленность на создание некой общей концептуальной картины, складывающейся из пестрой мозаики отдельных судеб, чем самоценный интерес к каждой из них в отдельности. Феликс Давен как-то сказал о Бальзаке, что главный герой его романов — общество, человек же в них — лишь подробность. Вот что-то подобное мы наблюдаем и у Солженицына, хотя, повторяю, его и трудно упрекнуть в недостаточной внимательности к разработке этих «подробностей». А все же ход той битвы между Добром и Злом, которая всегда находится в центре внимания этого художника-христианина и в которой он сам участвует всей своей жизнью и всем своим творчеством, интересует его всегда гораздо больше именно на поле того или иного *общественного* столкновения и переплетения отдельных волей и судеб, чем внутри каждой из них.

Это сказывается и в характере психологической разработки персонажей. Именно потому, что каждый из них интересует его более всего с той точки зрения, какое место занимает он на общественном поле жизненной битвы, обозреваемой им как бы сверху, в некоем общем панорамном ракурсе, — именно поэтому и сам подход его к изображению человека основан на ясном и твердом различении прежде всего той межи, которая пролегает в человеке между добром и злом и определяет его человеческую стоимость на

этом общественном поле битвы. Подход, отдающий нередко у Солженицына даже излишней моралистической жесткостью, а то и прямолинейностью.

Его почти никогда не привлекает как художника то, что называется историей человеческой души, — разве лишь ретроспективно, констатирующе. И опять-таки — прежде всего именно для выявления достигнутой персонажем к данному моменту точки нравственного развития, определяющей его место и позицию на поле общей жизненной битвы. Сам же процесс становления души, атмосфера духовного поиска или нравственной самовыработки во всей реальной динамике этих состояний, со всей их мучительностью, загадками, отчаянием и озарениями, которые и стимулируют действительное вовлечение читателя в художественное сопереживание и соучастие в таком процессе, — все это его почти не интересует¹. [...] Зато в разворачивании характерной для его романов полифонии морально-мировоззренческих позиций на поле жизненного их столкновения Солженицын — истинный и вдохновенный мастер. Его композиции поражают своей выверенностью, своей продуманностью до малейших деталей, своей почти математической выстроенностью, обязанной, несомненно, той стороне его творческой натуры, которая — наряду с самородным изобразительным даром — свойственна ему как столь же самородному, поистине прирожденному физику и математику, наделенному даром рационалистически-комбинационного мышления.

У Максимова же все, можно сказать, наоборот.

Да, его композиции тоже нередко многофигурны и панорамны по отношению к той жизни страны в целом, обобщенный образ которой Максимов и стремится дать. Этот трагически-обобщенный образ впервые явственно возникает уже в «Балладе о Савве», где один из героев говорит:

«Рази можно без веры, какой ни есть... Зачем же ты живешь, коли привязи у твоей души нету, зачем? Потерял народ привязь, а теперь пойдешь по Расее, посмотри: на всех дорогах мертвые церкви, — он так и произносил: «церкви», и оттого слово это у него звучало густо и емко, — сердце холонет. Ты вникни, церкви мертвые...»

Вот этот образ земли, на дорогах которой стоят «мертвые церкви» и жизнь в городах и деревнях которой, в московских коммуналках или сибирских бараках, на таежных заимках или в ссыльных поселениях, тоже погружается от этого в пустоту и немоту какого-то призрачного, мертвенного, выморочного измерения, — вот этот как бы итоговый, завершающий панорамный образ страны всегда присутствует в прозе Максимова. И он и вбирает в себя все остальные образы и впечатления, которые читатель выносит со страниц «Семи дней творения», «Карантина» или «Ковчега для незваных». И, конечно же, Максимов сознательно к этому стремится, сознательно выстраивает свои композиции, ориентируя их подобного рода панорамными замыслами.

¹ Подробнее см. статью Игоря Виноградова «Солженицын-художник» в «Континенте», № 75 и в настоящем томе.

Но в том-то и дело, что в то же время как бы и не выстраивает, как бы и не стремится. Просто они как бы сами собою выстраиваются и сливаются в этот итоговый обобщающий образ из тех многочисленных отдельных человеческих историй, из которых и составлены всегда его романы. Они-то — это ощущается сразу же, с непосредственной очевидностью — как раз более всего Максимова обычно и интересуют. Причем интересуют именно в их собственной, индивидуальной самозначимости, а не только в соединении в ту или иную обобщающую композиционную полифонию. Этот проблемный ракурс художнического зрения всегда отчетливо в его прозе акцентирован, а нередко впрямую и декларирован. Недаром уже героя одной из ранних его повестей — крупного руководителя-хозяйственника Ивана Васильевича Грибанова — жизнь, круто взявшая его в оборот, поражает вдруг однажды неожиданным прозрением: ему открывается вдруг, *«что у людей, которых он привык считать десятками и сотнями, и заботиться, и думать о них как о десятках и сотнях, есть свои личные, единственные заботы, куда более важные для них, чем дело, которым он жил и заставлял жить других»* («Дорога»).

Та же тема звучит и в «Балладе о Савве»: *«Раньше Савва как бы не замечал людей, считал их предельно понятными, вроде объявления по оргнабору. Все в них было для него простым и объяснимым. И вдруг здесь, на допотопном кирпичном заводе, вырванные из общей безликой массы неумолимой логикой случайностей, они предстали перед ним как отдельные маленькие миры за семью печатями неведомых ему страстей и стремлений»*.

И все тем же звуком пронзающего неожиданного озарения и открытия отзывается эта тема и через много лет в одной из последних повестей Максимова «Как в саду при долине». Главный ее герой, попав в окружение под Киевом, бредет по страшным дорогам войны среди таких же, как он, и чувствует, как перегорает в нем душа, как прелюю корою опадает его прежняя плоть и в обугленном его костяке зарождается другой человек — *«с тем же именем и фамилией, но с иными глазами и другим слухом»*:

«В общей мешанине вокруг я сразу увидел отдельные лица и в сплошном крике услышал разные голоса. Они оседали во мне, как горячий раствор в полом картоне, я словно заново складывался из них в другое, незнакомое мне еще самому существо»...

За этими внезапными и все переворачивающими в душе озарениями героев — и не одного, а многих — стоит, конечно же — и это тоже всегда чувствуется — нечто глубоко личное, когда-то пережитое столь же остро и глубоко и самим Максимовым. И с тех пор, видимо, и определившее его судьбу как писателя: он стал художником, навсегда заболевшим чужими человеческими судьбами, жадным интересом к тому, что же открывается в этих отдельных «маленьких мирах за семью печатями». Отныне они стали его отравой и отрадой, проклятьем и жизнью.

Вот этот-то первичный, исходный художнический интерес Максимова именно к отдельной, индивидуальной, живой человеческой душе и судьбе и есть главная порождающая и формообразующая его прозу энергия, — то,

что определяет собою ее структуру. И это так не только в тех повестях, где именно отдельная человеческая история и заполняет собою все пространство повествования. Это так и в самых масштабных, самых многофигурных максимовских композициях. Они ведь тоже, как правило, составлены из отдельных человеческих историй, которые хотя и существуют вместе и даже, несомненно, образуют некую целостную совокупность, но в то же время существуют как бы и независимо от этой своей совместности, каждая вполне самозначимо в своем собственном содержании. Каждая из них все свое содержание замыкает в себе самой, а то общее, что соединяет ее с другими и позволяет им вместе образовывать некое совместное содержательное поле, возникает не столько из сюжетного сопряжения, сколько именно из самого их *соприсутствия* на общем повествовательном поле. Возникает как бы само собой, а не задается специально, не «выводится» и не «выстраивается». Хотя заранее, конечно, и предусматривается, входит в общий замысел.

В этом — отличие Максимова от Солженицына, у которого порождающей, творящей само вещество его прозы является, несомненно, энергия общей, охватывающей именно всю композицию в целом художественной идеи. Недаром из его романов ни одну из отдельных историй невозможно вынуть без того, чтобы не разрушилось все, и ни одна из них сама по себе, в отдельности от других, не выявит до конца своей содержательности. Они слишком сплетены всегда у Солженицына в некое неразделимое целое, слишком завязаны на каком-то общем конфликте, ситуации, диалогической теме и т. д.: герои для него — прежде всего фигуры на поле некоей разыгрываемой им сложной, многоходовой «шахматной» художественной партии, и потому-то все здесь и рассчитано так точно — выверено, приложено и пригнано, поражая виртуозностью, а то и шегольством почти математической комбинации.

Но то общее, что соединяет в одно целое максимовские композиции, основано на совсем ином принципе — как бы чисто *панорамном*. Здесь в поле общего обзора захватывается некое количество человеческих существований, связанных не столько каким-то переплетающим их участием в тех или иных общих конфликтах и ситуациях, которые делают их неотделимо зависимыми друг от друга, сколько неким сродством того глубинного жизненного итога и закона, который каждая судьба несет в себе и выявляет собою при всей своей индивидуальной неповторимости. А все они вместе именно и удостоверяют этой своей общей итоговой значимостью действительную реальность, фундаментальную бытийную значимость и весомость выявляемой ими — каждой по отдельности и всеми вместе — жизненной истины. Потому-то в композициях Максимова и нет такой обязательности, такой филигранной пригнанности, как у Солженицына. Они гораздо более условны, более свободны — они часто так же лохматы, корявы, даже неряшливы, как сама жизнь. Но это не мешает им оставаться тем не менее несомненной художественной цельностью. Ибо каждая фигура хотя и ведет здесь свою самозначимую партию, но в то же время ведет ее в рамках не-

кой общей глубинной темы. Отсюда и своеобразный алгоритм этой темы: с одной стороны, ее звучание становится тем явственнее, мощнее и убедительнее, чем больше голосов образует ее полифоническое наполнение и удостоверяет тем самым ее жизненную укорененность и значимость. Но с другой стороны — это звучание не может и слишком уж сильно ослабеть, тем более измениться или вообще пропасть, если какие-то из таких голосов мы — хотя бы мысленно — устраним из этой полифонии.

5

Что же это за тема, в общих рамках которой движется обычно у Максимова и всякая отдельная человеческая история, и совместное их параллельное развитие?

Истоки ее уходят, мне кажется, в те особенности личностного жизненного опыта Максимова, с которыми, в конечном счете, связаны и уже упомянутые отличия максимовской прозы от прозы Солженицына.

Солженицына, как мы знаем, вера наступила поистине на краю бытия, там, где не оставалось как будто бы уже никакой надежды, — в лагерном аду Архипелага, в раковом корпусе больницы, лицом к лицу со смертельной и, казалось, неизлечимой болезнью. Свое избавление и от того, и от другого он принял как чудо, как неоценимый дар Божий, врученный ему для того, чтобы он стал Мечом в руке Его и исполнил долг перед миллионами погибших, замученных, искалеченных в преисподней ГУЛага, рассказав миру об увиденных и пережитых им там ужасах, раскрыв людям глаза на дьявольскую суть подмявшего под себя страну режима.

И Солженицын *стал* таким мечом, это соответствовало его натуре борца и воина. В любых, самых безвыходных положениях он всегда был весь сосредоточен на том, чтобы не сломиться, не поддаться злу, которое его окружало, которое он ненавидел и которому противостоял. И эта жизненная установка и задача настолько концентрировала на себе все его духовные и душевные силы, что как бы сама собою служила достаточно надежным защитным барьером, своего рода нравственным противоядием от проникновения зла внутрь его самого. Величие и чистота служения требовали и соответствующей внутренней чистоты, которая этим служением необходимо предполагалась. И хотя, понятно, и Солженицын отнюдь не лишен естественных человеческих слабостей, порой достаточно заметных, однако высота заданной планки как бы уже сама обеспечивала — по крайней мере, во внутреннем самоощущении — «равнение» на характер воина-рыцаря без страха и упрека, которому не пристало тратить силы на себя, когда весь он должен быть обращен вовне, на полчища торжествующей вокруг нечисти.

Максимова мы тоже знаем как страстного и неутомимого борца со всякого рода общественной нечистью, которую он ненавидит всеми силами души и в твердом противостоянии которой тоже видит свой религиозный долг и призвание. Но к этой жизненной позиции он пришел не сразу и не был приготовлен к ней изначально, воспитанием или самовоспитанием.

Да и когда такое приготовление могло произойти, если судьба совсем еще малолетним мальчишкой швырнула его в такие передрыги, на такое страшное дно жизни, что просто и уцелеть-то ему было мудрено? Он поистине прошел, как любят говорить его герои, крм и рым, огонь, воды и медные трубы, и вера настигла его, судя по всему, на краю гибели не от смертной угрозы какой-то внешней, нависшей над ним злой силы, а на той глубине собственного человеческого падения и человеческой гибели, когда исчезают уже все скрепы и запреты и человек с ужасом вдруг осознает, что еще шаг — и от него ничего не останется, он превратится в тлен и прах, в невменяемого зверя или подлеца, подзаборного забулдыгу или пресмыкающееся ничтожество, утратившее всякое сознание своего «я» хоть в какой-то значимости и достоинстве. Из глубины греха, увиденного им во всех его мыслимых и немислимых видах, полной чашей измеренного и изведенного им и на собственном опыте, воззвала его душа к Небу, пронзенная однажды слепящим озарением и открытием, что лишь вера дает опору и смысл жить. И что во всякой человеческой душе, даже самой падшей, потребность в такой вере есть и непреходяща, ибо только до тех пор, пока она есть, жизнь и не уходит из человека совсем, продолжает теплиться и чего-то ждать...

Открытие это пришло к Максиму и из глубин его собственной души, из той ее еще не раздавленной, еще живой частички, с которой и началось ее медленное и тяжелое восхождение, и из глубин иных, чужих, порой даже враждебных ему душ таких же, как он, изгоев и бродяг, в которые внезапная опасность, случайно затеплившийся разговор или совместная передрыга давали ему вдруг нечаянную возможность взглянуть и поразиться их тоске и зову. И вот тогда-то и начали открываться у него глаза на людей, чтобы за семью печатями их страстей и стремлений разглядеть, чем жива их душа, и в жадном опыте этого познания осознать, выверить опыт и собственной души, помочь ей в ее начавшемся покаянном пробуждении. Тогда-то и вошла в него та тема, которая и стала в конце концов, главной, всеохватывающей и единственной, в сущности, темой его творчества.

Тема эта — жизнь любой, даже самой «простой» человеческой души в ее падениях и озарениях, путь ее в грехе и путь ее высвобождения, выкарабкивания из греха, пустота и ничтожество ее существования в тоске бессмысленной самозамкнутости и обретение ею смысла и надежды в движении к Богу и его Свету, в чем бы первоначально этот Свет ей ни открывался — во внезапном сострадании к тому, через кого ты только что собирався переступить, или во всепоглощающей любви к женщине; в благодарном отклике на чью-то бескорыстную тебе помощь и поддержку или даже в преданности воровской дружбе, испытываемой на излом измывательствами пахана. В сущности, ведь именно в художественном обнаружении и художественном воссоздании этого высшего закона жизни человеческой души и состоит глубинный смысл и тех сюжетов, которые рассказывает Максимов. [...]

Все они, десятки, если не сотни максимовских героев, идут нескончаемым человеческим потоком по своим дорогам жизни, постигая ее закон и

смысл, одни — так и не добредая до желанного порога прозрения, другие — вступая в тяжбу с самим Богом, третьи — вверяясь ему, хотя даже и не подозревают о Его существовании. И поистине можно только поражаться тому невероятному, фантастическому, громадному знанию русской жизни, которая воплощена Максимовым в этих бесчисленных человеческих характерах и судьбах, в каждую из которых он вглядывается со страстной, живой заинтересованностью, заставляя и нас почувствовать ее живое биение и принять ее в себя. Можно сопротивляться порою тому, как он это делает, ибо пытаясь освоить и выразить, донести до нас все буйное разнообразие этой не умещающейся ни в какие берега жизни, Максимов отважно пробует самые разные средства, от натурализма до стилизации и условной символики, не боится обращаться к творческим заветам одновременно и Горького, и Достоевского, а между тем его собственный художнический талант, вбирающий в себя и поразительное слышание живой речи, и психологическую пронизательность, и страстную языковую экспрессию, далеко не всегда чувствует себя в этих опытах и в этой переимчивости естественно и органично. Проза Максимова действительно так же порою корява и неблагообразна, как сама жизнь, а по мнению многих страдает нередко и провалами вкуса. Но она так же, как сама жизнь, и неодолима вместе с тем в своем воздействии на читателя. Все качественное отличие этой наполненной подлинной жизненной силой художнической исповеди и проповеди от хилого поверхностного эстетизма выморочных литературных игр, столь распространенных в наше время, не способна увидеть разве лишь безжизненно-инфантильная рафинированность обслуживающих эти игры литературных недорослей. И только отвлеченная умозрительность, счастливо избегнувшая знакомства с грубой прозой жизни, способна не почувствовать подлинный духовный масштаб, подлинное духовное напряжение этой прозы.

6

Этот масштаб и это напряжение измеряются, как уже сказано, шкалой не тех единиц, которые приложимы там, где борение сил Добра и Зла разветвляется на арене гражданского прежде всего их противостояния. Проза Максимова обращена к иному полю этой битвы — он ищет и находит его прежде всего в самих людях, в собственных их душах.

Но значимость этой битвы во всякой человеческой душе никак не меньше, чем на полях любых общественных схваток, исход которых, в конечном счете, всегда и зависит как раз именно от того, какой бывает исход этой битвы в душах самих людей. А это всякий раз — задача со многими, поистине неисчислимыми и почти непостижимыми в своей таинственной глубине неизвестными. И если кому-нибудь кажется, что Максимов, который так страстно хочет привести всегда своих героев, даже самых падших, к душевному обновлению и катарсису, а для этого иной раз даже как бы и подталкивает их, спрямляет их путь, — если кому-то кажется, что Максимов слишком оптимистически смотрит на возможности решения этой за-

дачи и в душе каждого отдельного человека, и в душах людей, составляющих современное человечество в целом, то он очень ошибается. Напротив, за этим страстным стремлением, сбивающимся иной раз даже на своего рода «подыгрывание» героям, как раз и открывается вся мучительная бездна тех сомнений и терзаний, тех катастрофических прозрений и трезвой горечи, которые определяют собою отнюдь не оптимистический характер духовного состояния, господствующего в его прозе. Ибо если попробовать как-то это состояние обозначить, то, наверное, все-таки самым верным будет обозначить его как состояние, возникающее и удерживающееся в силовом поле постоянного и страшного натяжения между человеческой *надеждой*, человеческим *упованием* на всепобеждающую мощь божественного Света, Добра и Милосердия — и человеческим *отчаянием*.

Почему — надеждой, это, наверное, понятно. А вот почему — отчаянием, когда так страстно утверждается и призывается *вера*?..

Увы, и в этом Максимова тоже можно понять. Пушкин сказал когда-то: *«Кто жил и мыслил, тот не может в душе не презирать людей»*... И это — Пушкин, которому — при всей трагичности его судьбы — не выпало изведать, увидеть в других и обнаружить в себе и соотой доли того, через что пришлось пройти его соплеменникам в XX веке!..

Вспомним, как герой одной из ранних повестей Максимова пишет своему старшему другу:

«А люди!.. Язык не поворачивается сказать о таких: «Борются за существование». Они не борются, они просто-напросто копошатся в собственной грязи, посылно оттирая ближнего своего от корыта бытия. Семейное сожительство называется у них любовью, житейская изворотливость — мудростью, павианье чванство — гордостью...»

И это ведь еще только самый первый, самый легкий набросок тех подвигов, на которые способно существо по имени «человек» и о которых своими разнообразными картинками, списанными с живой натуры, щедро расскажет нам позднее проза Максимова. Здесь сдуревшие от беспробудного пьянства мужья будут нещадно избивать беременных жен ногами в живот, отцы — предавать детей, а дети — отцов, друзья — переступать через друзей, бросая их в тайге, на голодную смерть, молоденькие лейтенантики, шалая от крови и мутной ненависти к венгерским «контрреволюционерам», — в упор расстреливать в глухих подвалах старого Пешта пятнадцатилетних мальчишек с раскрытыми от ужаса и от неверии в ужас происходящего глазами, а превращенные безудержем похоти в сплошное копошащееся месиво сплошного свального греха человечья твари обоего пола — захлебываться блевотиной собственного разврата и непогрестства...

А ведь все эти и подобные им сцены, от которых *«пахнет зверьем и тленьем»*, — тоже совсем еще не все. Ибо есть в прозе Максимова немало страниц, где он и сам останавливается в ужасе и опускает перед нами занавес, не смея рассказать, что скрывается за ним, за этим занавесом, — как в финале «Баллады о Савве», где Зяма попадает в руки «местных» и в ответ на савви-

но судорожное — пойдем, отобьем, Валет отвечает: «Брось травить... Они не могли его взять. У них другой почерк... Я это знаю. Я сам из этих мест»... За этой сценой, завершающейся приходом Степана, который приносит то, что только что было Зямой, встает нечто такое, от чего волосы шевелятся, чего не должен знать человек, что не нужно ему знать. Но Максимов это видел и знает. Это — то, что отзовется потом однажды в его прозе главкой из «Карантина», где героине будет сниться, что она — на атомном бомбардировщике, летящем над огромным спящим городом. И она испытает смертельный искус нажать на маленькую красную клавишу:

«В ней не было места жалости, она ненавидела их всех, живых и мертвых, старых и молодых, бесребреников и злодеев... Плевать было на то, какой Гуманян или Иванов, или Сидоров растлевал сейчас пьяную школьницу, сколько солдатиков выстраивалось в очередь к заезжей чувихе и чей нелюбимый муж валялся в ногах у жены, моля о снисхождении и ласке. Пускай они исчезнут, испекаются все, заплатив за свои и чужие вины...»

Страшные страницы — страшные именно реальностью выплеснутого в них чувства — реальностью и понятностью! Той понятностью, которую так хорошо понимаешь и знаменитое «Расстрелять!..» Алеши Карамазова. Здесь поистине веет мрачным духом Великого Инквизитора, своим презрением к человечеству, к этому ничтожному роду бессильных бунтовщиков, так страшно обнаружившего мучительные мысли и чувства, терзавшие и самого Достоевского. И так же, как у Достоевского, лишь вера и надежда на бесконечное милосердие Божие только и способны еще как-то уравновесить это жуткое знание о человеке, доводящее до подлинного отчаяния...

7

[...] Иной раз кажется, что с годами натяжение между упованием и отчаянием становится все более напряженным, а нить, связывающая их и удерживающая их от разрыва, все тоньше. Особенно она истончается в романе «Заглянуть в бездну», едва ли не самом значительном, на мой взгляд, создании позднего Максимова.

В этом романе Максимов — отчасти даже несколько неожиданно — как бы отходит вдруг от привычных для него принципов построения своей художественной вселенной. И главные герои романа — Александр Васильевич Колчак, и Анна Тимирева, и герои им сопутствующие, — все они почти не интересуют уже здесь Максимова в обычной для его героев внутренней динамике. Они даны здесь такими, какими уже сделала их судьба, какими они себя уже выработали, — люди подлинной чести, достоинства, благородства, мужества. И в этом своем подлинном рыцарстве они интересуют здесь Максимова прежде всего в их отношении ко всему тому, что происходило вокруг них в эти страшные годы, когда рушилась старая Россия. Здесь он ближе как будто бы, таким образом к тем путям, которыми идет обычно в изображении героев своих исторических полотен Солженицын. И похоже, что «Заглянуть в бездну» — это роман (впервые у Максимова тоже исторический!), кото-

рый и задумывался не без оглядки на художественно-исторические опыты Солженицына. Это как бы своего рода творческий отклик Максимова на эти опыты.

Но до чего же это отклик типично максимовский, сердцевинно связанный с собственной его главной темой, с его собственным художественным мировидением!..

Дело даже не в том, что голос самого Максимова непрерывно присутствует в этом историческом повествовании не только интонационно, но и врываясь то и дело в текст — и прямым комментарием к происходящему, и непременным заглядом в будущее всякий раз, как речь заходит о палачах и убийцах, творящих свои черные дела, ничего не подозревая о грядущем неотвратимом историческом возмездии. Напряженный публицистический лиризм столь же свойственен, в конце концов, и Солженицыну — видно, уже само прикосновение к недавней истории, из недр которой родился сегодняшний ужас, не оставляет нашему современнику никакой возможности сохранить невозмутимую маску бесстрастного летописца. Слишком горячо.

Характернее поэтому, что у Максимова совершенно иной, чем у Солженицына, сам принцип организации этого тоже как будто бы вполне исторического повествования, сама его фактура.

Течение событий, завязывающих историю в ее тугие узлы, Солженицын развертывает перед нами обычно в мельчайших деталях, прослеживая их день за днем, час за часом. Максимов же весь сосредоточен не на том, как происходили те события, о которых он рассказывает, а на том, что, собственно, в них и через них происходило в эти последние мгновения старой России, судорожно пытавшейся противостоять историческому року. Перед нами не столько информация, сколько метафизика, не столько летопись, сколько мистерия, склоняющаяся скорее к поэтике сказа, мифа, притчи, чем литературно-кинематографической хроники. И потому если читатель этого романа надеется получить из него более или менее подробные сведения о жизни Колчака вообще или хотя бы о последних трагических его годах, ему лучше обратиться к другим книгам. Максимов, строя свое повествование, и сам рассчитывает именно на некоторое необходимое предзнание читателя, которому не нужно объяснять, кто такой Колчак и что он делал во время Гражданской войны. Он занят другой задачей — созданием сгущенного, лирико-обобщенного образа своих героев и столь же обобщенного, сгущенного почти до символа образа времени. Поэтому он берет из канвы жизни только те штрихи, эпизоды, сцены, которые нужны ему для решения такой задачи. И, опуская целые месяцы и даже годы, нисколько не заботится даже о временной последовательности. Недаром роман начинается сразу же с расстрела Колчака на иркутском снегу, и эта сцена задает трагическую тональность всему дальнейшему повествованию, той его главной трагической теме, которая — как бы уже в обратном развертывании — снова будет стремиться к той же последней иркутской точке, наращивая и наращивая свое отчаянное звучание, созидавая собою тот итоговый образ, ко-

торый с самого начала отважной попытки Адмирала спасти старую Россию станет овладевать его воображением:

«Случившееся теперь в России представлялось ему ненароком сдвинутой с места лавиной, что устремляется сейчас во все стороны, движимая лишь силой собственной тяжести, сметая все попадающее ей на пути. В таких обстоятельствах обычно не имеет значения ни ум, ни опыт, ни уровень противоборствующих сторон: искусством маневрирования и точного расчета стихию можно смягчить или даже чуть придержать, но остановить, укротить, преодолеть ее было невозможно...»

В нарастающий обвал этой лавины оказалось вовлечено все, что ее же и струнуло — и бессилие монархии, не сумевшей дать простор своим собственным, до какой-то поры вполне еще животворным энергиям, и бессмыслица войны, и усталость, невежество и озверение народа, и собственная его, Адмирала, неспособность сплотить вокруг себя силы противоборства. И, главное, — тот всеобщий распад ценностей, то всеобщее помрачение и растление, которое приводит в ужас даже французского разведчика Бержерона. Недаром с таким отчаянием вглядывается он не только в то, что происходит в России, но и в то, что начинает преобладать и в его западном мире, где слово чести уже перестает что-либо значить, а союзническая верность допускает и вероломство, и коварство. Впрочем, с не меньшим ужасом вглядывается он и в самого себя: *«Отчего естественные ценности — благородство, великодушие, верность слову — даже мне начинают казаться безнадежно старомодными!»*

И тот ответ, что он находит, признаваясь, что просто *«страшится окончательно заглянуть в ту бездну»*, которая открывается перед ним, — это тот же самый ответ, который подозревают, но в котором бояться признаться даже самим себе и Адмирал, и другие герои романа:

«Россия вдруг представилась мне... огромной опытной клеткой, в которой некой целенаправленной волей проводится сейчас чудовищный по своему замыслу эксперимент... И если Сатана задумал вступить, наконец, в последнее единоборство с Богом, он не мог найти в мире место более для этого подходящее...»

Но когда мир представляется уже в такой стадии своего развития, что остается только взывать: «Боже праведный, Господи, зачем ты оставил нас?..»; когда не приходится сомневаться, что грядет цивилизация дьявола, которая в конце концов истребит весь род человеческий до последнего, — что остается делать тем, кто это понял?

Да, драться до конца. Все-таки — до конца. Выполняя свой долг. И — достойно умереть.

В этом и состоит призвание трагических героев романа, Адмирала и Анны, этих чистых духом людей, чья любовь друг к другу воистину сильна, как смерть, и чья любовь к Богу и к России столь беспредельна, что именно в смерти ради них — последняя для героев романа и надежда. И это единственное, что может еще удержать в жизни и ротмистра Удальцова, тоже понявшего, *«что на этой земле ему уже нет места»*...

Но какой же отчаянный, смертельный привкус у такой надежды!..

Да, и она, такая надежда, все еще держит в каком-то последнем духовном равновесии этот роман, не дает рваться тому натяжению, которое существует в прозе Максимова между отчаянием и упованием.

Но это совсем уже тонкая, похоже, нить, разрыв которой грозит отпустить на волю отчаяние — полное, всепоглощающее...

А потому-то тем и страшнее это натяжение, тем острее ощущение его опасности. И эта опасность и заставляет, видимо, Максимова так спешить порою и с преображением своих героев, и с той их сказовой идеализацией, которая столь откровенна в образах Адмирала и Анны.

Но если бы это было просто романтическим прекраснородушием или хотя бы художнической оплошностью!..

Увы, за этой романтикой и за этими «оплошностями» поистине хаос шевелится — древний подземный ужас...

Когда-то один умный человек с большим добрым сердцем сказал Владу Самсонову, герою автобиографического «Прощания из ниоткуда»: *«Я верю, что вам дано больше, чем другим. И в любви, и в ненависти. Если вы начнете ненавидеть, ненависть поработит вас целиком. Но любя, вы сумеете сделать многое»...*

Альтер эго Влада Самсонова Владимир Максимов приводит эти слова. Значит он не забыл их, помнит. А раз помнит — значит и сейчас сознает всю их для себя значимость, всю меру той опасности, которую таит для него разрывающее его натяжение между отчаянием и упованием, между ненавистью ко всему страшному, что есть в человеке, и любовью и милосердием, которые заставляют и помогают видеть даже в самых порой чудовищных развратниках и злодеях — несчастных заблудших детей. Для публицистики Максимова органичнее стихия первого состояния, нередко заводящая его в тупики и по-мрачающая его полемическое зрение. Зато для прозы — органичнее все-таки состояние иное. И потому, думая о том, чего же более и прежде всего хотелось бы пожелать самому Владимиру Максиму, можно, наверное, выразить это пожелание смыслом и страстью именно того главного, итогового зова, который обращает к нам именно проза Максимова — и своим отчаянием, бющим из бесчисленных его образов и сцен, где Максимов не боится рассказать о всем том дьявольском, что заполняет нашу жизнь и на что способен человек, и той своей надеждой, которая светит нам в человеческих прозрениях его героев, в их человеческом восстановлении и в их человеческой высоте.

А смысл и страсть этого последнего и высшего ее зова можно передать, наверное, удивительными словами, которые великий святой нашего времени старец Силуан услышал в своем сердце от Христа, когда исходил слезами отчаяния, раздавленный внутренним созерцанием всего того зла, в которое погружен этот мир и человеческая в нем жизнь:

«Держи ум свой во аде и не отчаивайся».

СТАНИСЛАВ РАССАДИН

Отличник

Попытка апологии

1

«Сразу оговорюсь...» Сколько лет этот панический зачин вызывал у меня насмешку. Но на фоне нынешнего разгула иронии принужден-таки оговориться — и именно сразу: не ищите иронию в подзаголовке статьи. Речь как-никак пойдет о человеке — мало того что счастливо одаренном природой, но и сумевшем прожить максимально счастливую жизнь. Так что оба слова достаточно серьезны — и «апология», и «попытка» (каковая, впрочем, может и не удалась).

Итак...

В беседе с Сергеем Михалковым среди вопросов, заданных интервьюером, есть и такой: правда ли, что Юрия Олешу «сломала советская власть»?

«Нет, — твердо отвечает Сергей Владимирович. — Ничего его власть не ломала. Он написал «Трех толстяков» во времена советской власти. Его пьесы шли в Художественном театре. Это была богема. Он сидел в кафе, пил свой коньяк. Его же в тюрьму не сажали. А могли бы посадить всех»¹.

Кто подумает, будто цитирую ради полемики, опять-таки ошибается. Напротив! В ответе ничуть не меньше правды (или, точнее, не больше неправды), чем в привычном образе автора «Зависти». [...]

Да, можно сказать, что Олеша — фигура, не обойденная трагедией, однако скорее в том смысле, что его коснулась общая драма художников истинно одаренных, но изнутри, органически настроенных на конформизм. Как было, к примеру, с Фадеевым, который совершил самоубийственный акт задолго до переделкинского выстрела: когда в своей лучшей книге, в «Разгроме», заставил Мечика ужаснуться крови и грязи, как, без сомнения, сперва ужаснулся сам, и... потом, устыдясь, вероятно, своего интеллигентского чистоплюйства, привел его к предательству. Чем осудил и заранее приговорил себя самого: мистики тут нет, есть всего лишь законы, по которым живет (и умирает, убивая себя) талант.

¹ Михалков С. «Я служил государству». Интервью Ирине Арзамасцевой. — «Континент», № 96.

Вот и Олеша — талант более сложной структуры — разве не расправлялся с собой, когда бросил своего двойника Кавалерова в постель Анечки Прокопович, старой и жирной бабы, которую *«можно выдавливать, как ливерную колбасу»*? Бр-р! Вот шоковое, мазохистское унижение кавалеровского эстетизма — снова лучшего, что в них было, в авторе и в персонаже.

То была драматическая, однако и жалкая готовность покончить со своей опасной исключительностью. Та, которая оказалась уже вполне программно заявлена в речи Олеша на Первом съезде Союза писателей:

«Как художник проявил я в Кавалерове наиболее чистую силу, силу первой вещи, силу пересказа первых впечатлений. И тут сказали, что Кавалеров — пошляк и ничтожество. [...]»

Зная, что много в Кавалерове есть моего личного, я принял на себя это обвинение в ничтожестве и пошлости, и оно меня потрясло».

Все, однако, не так безнадежно:

«Во мне хватает гордости сказать, что, несмотря на то что я родился в старом мире, во мне, в моей душе, в моем воображении, в моей жизни, в моих мечтах есть много такого, что ставит меня на один уровень и с рабочим, и с комсомольцем».

На один!.. То, что не удалось фадеевскому Мечику, но что одолел в себе Фадеев, любитель Баратынского, знавший цену Пастернаку и Заболоцкому, однако хваливший через силу Бабаевского, выпустивший на оперативный простор Софронова.

Одолел ли себя Олеша? При всех оговорках—да, одолел. [...] Об особенностях его характера [Исайя Рахтанов пишет] метафорически, в духе Олеша: *«Помесь короля с нищим».*

Михаил Зощенко позже оценил этот характер иначе. Он вынес отрывкам из будущего тома «Ни дня без строчки» (которые при первой публикации в альманахе «Литературная Москва» очаровали многих, едва ли не всех) приговор печальный, но и брезгливый:

«Тут не то плохо, что видны границы, в сущности, посредственного ума. Тут плохо — некоторые отвратительные его черты характера: подобострастие перед сильными и трепет перед известными. [...] Кто подбил его напечатать эту галиматью? Пусть бы думали (и всем было бы приятно), что он беспредельно умный! Как думали все и многие годы. Как жаль и грустно за него».

Продолжая сопоставления, заключаю: была грубо житейская логика в том, что, отчетливо видя разницу между Бубенновым и Гроссманом, Фадеев принимал сторону первого. А Олеша, обожавший музыку Шостаковича, доказывал правоту статьи «Сумбур вместо музыки», делая это с фейерверочным блеском псевдоискренности. Такое насилие над собственными вкусом и разумом, разумеется, ведет и к внутрискруктурному саморазрушению. [...] Дар, некогда данный свыше, уже безнадежно изуродован «характером»... Или все-таки «советской властью»?

Как бы то ни было, если и можно возразить суждению Михалкова, то разве лишь категоричности, с какой им дана формула Олешинной судьбы: *«Ничего*

его власть не ломала». Учтем, что способы ломки многообразны. Но в этой же категоричности, именно в ней, — драгоценная четкость автохарактеристики. То, что можно назвать феноменом Сергея Владимировича Михалкова.

То есть — не скрою (ибо не скроешь), что «самоубийцы» Олеша и Фадеев пришли на ум не случайно. В истории советской литературы, этого мартиролога уничтоженных физически, безвременно опочивших или покончивших с собою (не буквально) талантов, есть не только такие случаи, когда дар удавалось длительно имитировать, сохраняя имидж взыскательного мастера (Федин, того паче — Леонов). По крайней мере у Михалкова все вышло как-то легче, проще, без фединской величавости и леоновской натужности. Он был одарен редкостно, уникальное обаяние его детских стихов соперничало с обаянием Чуковского, быть может, превосходя в этом смысле самого Маршака, — но уже с конца 30-х (!) годов серьезная критика озабоченно замечает, что молодой поэт склонен к тому, чтобы писать все небрежнее и небрежнее. И Твардовский, делая в 1957 году наброски речи на Первом съезде писателей РСФСР, жалеет, что нету ныне искрометных стихов для детей, которые напоминали бы *«Маршака или молодого Михалкова»*. [...]

Эта оговорка насчет Михалкова неизбежна, необходима. Невозможно не сделать ее, резко не отграничив шедевры юного простодушья (вроде «Рисунка» или «А что у вас?») от... Хотя бы и от того, что сам Михалков охотно читал с эстрады и — среди своего «самого-самого» — отобрал для отжатого, миниатюрного «избранного»:

В Казани он — татарин,
В Алма-Ате — казах,
В Полтаве — украинец
И осетин в горах.
...Он гнезд не разоряет.
Не курит и не врет,
Не виснет на подножках,
Чужого не берет.
...Он красный галстук носит
Ребятам всем в пример.
Он — девочка, он — мальчик,
Он — юный пионер!

И — хватит цитат, слишком памятных и очевидных, чтобы их множить для наглядности эволюции. Что ж до причины ее, то, переходя на язык нехитрой метафоры, причина, может быть, в том, что тут сама Божья искра была истолкована несколько прагматически, по-бытовому.

Дело понятное, занятие распространенное, не устаревшее и сегодня, и если действительно есть феномен Михалкова, то он в следующем. В длинном ряду помянутых — и в большинстве своем, слава Богу, всего лишь условных — «самоубийц» Михалков живет всех живых. Он среди них — тот, кто в наибольшей степени сохранил душевную цельность, наиболее лишен

треклятых «комплексов», как утверждают, разьедавших каждую писательскую душу. Что и доказывается... Нет, не декларациями на сей счет — декларировать можно все, что угодно, — но тем свойством, которое не подделать. А именно — совершенно замечательным простодушием.

2

По ТВ транслируется какая-то светская презентация, и ведущий, приветствуя высоких гостей, мимоходом, до очевидности не всерьез, спрашивает Михалкова:

— Сергей Владимирович, а вы верующий?

— Конечно, — светясь, отвечает тот.

— Нет, серьезно?

— Да! А почему вы удивляетесь?

Действительно, почему? Не потому ли, что может вспомниться (мне — не могла не вспомниться) историческая фраза Михалкова... Историческая — без шуток, с редкостной откровенностью выразившая систему приоритетов, которая казалась непоколебимой не одному Сергею Владимировичу. Короче, он говорит в период суда над Синявским и Даниэлем и как раз по этому поводу:

— У нас, слава богу...

Заглавная буква в слове «Бог» тогда, понятно, даже не подразумевалась — в отличие от названия учреждения, которое не замедлило прозвучать:

— У нас, слава богу, есть КГБ!

Да, можно было сказать — и, главное, думать — такое и так, при этом сохранив за собою право в изменившихся обстоятельствах заявить: «Я — верующий! И был им всегда. А что такого?»

Вот собрат Михалкова по советской детской литературе Л. Пантелеев пишет в биографической книге, имея в виду именно свой атеизм:

«Сколько же оно длилось, это наваждение?.. Я не только был безбожником. Я был неистовым, воинствующим, скотоподобным, по выражению Вл. Соловьева, безбожником. И в Шкиде и после Шкиды, и в жизни, и в постыдных писаниях своих».

Повод для исповеди таков. Получивши — всего-то, казалось бы, на всего — орден в Смольном из рук памятного Г. В. Романова, Пантелеев бредет в Спасо-Преображенский собор, обличая эту двойственность с чудовищной вроде бы несоразмерностью греха и покаяния:

«Стыдно признаваться в этом,.. но понимаю, что тут есть все-таки и некоторая доля авантюризма — в этом хождении по острию ножа... [...] Но главное — потребность омыться, очиститься, а также, не скрою, и возблагодарить Бога за то, что при всей двуличности моей жизни я ничего не делаю заведомо злого, что охраняет меня Господь от недоброго, наставляет на доброе».

Эта попытка обрести цельность, но с мучительным пониманием, сколь недоступна она в желанной своей полноте, производится, возможно, в крайней, экстатической форме. Но — именно как крайность — она потому особенно явно противостоит тому, что совсем, совсем на другом краю: яс-

ноглазому простодушию, согласно которому вера и налагаемые ею запреты разведены по разным квартирам. И точно так же просты взаимоотношения этики и эстетики:

«Писатель с отвратительной личной биографией, аморальный человек в полном смысле слова, писал самые светлые произведения... Поскольку это писатель, творческая личность, он тянется к хорошему, а делает в жизни плохое. Это такая раздвоенность писательской личности. Вообще по творчеству писателя нельзя судить о его личности как человека»².

Не знаю (вправду — не знаю), лукавит ли Михалков, когда рассказывает в книге «Я был советским писателем», как в 1935 году заменил в стихотворении, отданном в «Известия», одно название на другое: было — «Колыбельная», стало — «Светлана». Заменил, ничуть не задумываясь, что это имя дочери вождя, — а тот факт, что вождь именно после этого обратился на Михалкова ласковое внимание («Товарищ Сталин поинтересовался условиями вашей жизни. Не надо ли чем помочь?»), лишь незагаданная случайность. Или: в 1936-м посвятил стихи уже Фадееву, притом опять-таки не потому, что тот был в эти годы (цитирую Краткую литературную энциклопедию) «зам. пред. оргкомитета СП, член правления и президиума СП СССР». Фадеев, правда, оказался не столь благодарным, как Сталин, и заподозрил начинающего поэта в желании польстить ему. Чего не было и в помине.

Конечно, труднее поверить в искренность утверждения, будто, в отличие от нынешних дней, «почему-то в советское время литература кризис не переживала»: если ж «отдельных писателей» не всегда печатали, то «потом премии давали». Мешают верить не только индивидуальные судьбы Платонова или Ахматовой, но и подавляющий даже голой цифирью список делегатов Первого съезда писателей, посаженных или убитых. Но, с другой стороны, и простодушие, о котором я говорю, особого, феноменального рода; и цельность, пронесенная через всю жизнь, тоже феноменальна.

Словом, поверим — в искренность, в простодушие, в цельность; доверию нашему может способствовать даже наивность, даже отсутствие логики... Хотя почему «даже»? Что ж это за простодушие без наивности и с выверенной логикой? Так что не больше чем улыбаешься, когда Михалков, например, сурово сказав об «угодничестве», окружавшем и развращавшем престарелого Брежнева, может предварить свое осуждение воспоминанием: «Как-то, вернувшись из Софии, где проходила детская Ассамблея, я привез Брежневу медаль участника этого детского праздника и, будучи у него на приеме, вручил ему этот памятный знак».

Учел, стало быть, страсть генсека к «памятным знакам», позаботился угодить этой страсти (что в особенности приятно — в форме трогательно шутливой), и если ныне иронизирует, то без грубого желания отмыться и нахамить задним числом, как это делают многие.

² Из уже цитированного интервью.

Нет, Михалков не сводит счетов с сильными мира того, не брызжет к ним запоздалой ненавистью (исключение — Горбачев, что понятно). И ежели его воспоминания о былом не всегда выдерживают испытания фактами, то тут не преднамеренная лживость, а нечто иное. Своего рода преображение естественного детского эгоцентризма — скажем, такого, какой являет ребенок из книга Чуковского, который говорит угрожающе: «Сейчас темно сделаю!» — и закрывает глаза, уверенный, что вместе с ним и весь мир погружается во тьму. А в сознании Сергея Владимировича Михалкова легкий солипсизм преобразился во вполне взрослую уверенность: это они «делали темно». Они, другие, попросту — все, так что не оставалось ничего, как пошутить точно так же.

Поэтому, если по почти обязательной моде на покаяние приходится говорить: «*Мне сегодня неловко за многие «пассажи» в моих публичных выступлениях того «застойного» времени*», то тут же следует прибавление, опять-таки прелестное по своей наивности: «*Надеюсь, что делю эту неловкость со многими моими товарищами по работе в Союзе писателей, в Комитете по Ленинским премиям, в Министерстве культуры СССР*»... Надеюсь! Понимали ли, что это надежда и на участие товарищей в покаянии? Или она на то, что все поголовно в дерьме?

Похоже, второй смысл не исключен: «*Чувствую ли я свою вину в том, что подчас шел на поводу у «инстанций»?* (Участвуя то есть в травле Пастернака или Солженицына, чего Михалков не таит—да и как утаишь?) *Шел не один, а со многими вместе*».

Что замечательно? Что — по-своему — очень умно? То, что если кто возразит: дескать, шел-то не только вместе, а впереди и охотнее многих; если некто совсем злоязычный процитирует из шварцевского «Дракона»: «...*Я лично ни в чем не виноват. Меня так учили. — Всех учили. Но зачем ты оказался первым учеником?..*», — то Сергей Владимирович имеет полное право ответить на это: мол, коллега Шварц изобразил вконец перетрусившего персонажа, который, ради спасения собственной шкуры готов отречься и от былого хозяина Дракона, и от всей своей жизни. В то время как я честно признавал свои ошибки — совершенные *со всеми вместе* — и не думаю стыдиться прожитой жизни. «*Я служил государству*», «*Я был советским писателем*».

Смело мог бы добавить: был — и остался, и хотя не всякое постоянство заслуживает уважения, *это* воспринимаешь по крайней мере с пониманием.

Вдобавок и с любопытством, ибо самая-то феноменальность михалковского феномена — в тех условиях, при которых подобная цельность осталась цельностью. Вернее, даже стала ею — в степени самой что ни на есть наивысшей.

3

В посмертно вышедшем «Дневнике» Юрия Нагибина, книге остро наблюдательной и уникально злой, есть запись за октябрь 1983 года — когда Андрей Михалков-Кончаловский еще собирался ставить фильм о Рахма-

нинове по нагибинскому сценарию, но уже избрал участь полуэмигранта. Интригам вокруг этой ситуации запись и посвящена:

«...Странный звонок Сергея Михалкова. Смысл звонка в том, чтобы я как нигде так можно дольше со сценарием. Видимо, тянуть надо около двух лет, чтобы его успели переизбрать на съезде писателей. С сыном-беглецом он провалится, с сыном, работающим над новым фильмом, да еще о Рахманинове, — спокойно пройдет».

И т. д., и т. п. — но оставим в стороне частности.[...] Словом, Нагибин ответно звонит и сообщает о благоприятном решении мосфильмовского начальства — *«дать Андрону постановку без всяких предварительных условий»*. Но реакция «папы» была непонятна. *«Он стал разговаривать, как пьяный конюх, с матом — в адрес шалуна-сына, его парижской семьи и т. д. Это было совсем не похоже на первый — сдержанный и любезный — разговор. Алла догадалась потом, что все это предназначалось для других ушей, ведь я звонил к нему на дом. Мат выражал его гражданский пафос и вместе — давал выход восторгу. «Пусть ставит настоящий фильм, мать его, а не всякое говно! Что он там навалял, в рот его так, какую-то видовуху сраную. Хватит дурить, работать пора. Не мальчик, в нос, в глаз, в зад, в ухо его!..» Это все о блудном сыне».*

Задумаемся...

[...] Однажды — один-единственный раз — мне случайно пришлось оказаться за именинным столом в компании с Сергеем Владимировичем. То есть случайно там оказался именно он, сразу поняв чужеродность большинства присутствующих, — и с каким же блеском, с какой непринужденностью обрел себя в непривычной компании! Если бы я, лично, не относился с предвзятостью к литературному начальству в целом, если вдобавок не накопил бы кое-что против деяний самого Михалкова, я бы наверняка с первого раза был очарован его умом, остроумием, тактом; последний выражался прежде всего в том, с какой эластичностью чиновный гость вошел в атмосферу обычных для интеллигентов 70-х — 80-х годов полудиссидентских реалий, баек, намеков. Но, разумеется, чаще приходилось дышать совсем иной атмосферой.

Никогда не узнаем, что за «другие уши» присутствовали при телефонном разговоре с Нагибиным: подслушка, с которой считались все, или некий официальный визитер? Не узнаем, для кого предназначался «гражданский пафос», с кем именно демонстрировал социальную близость безобразный мат — этот признанный код и шифр, которым начальство дает подчиненному знать о своем доверительном расположении (и которым в дозволенных обстоятельствах подчиненный может поддержать милостивый к нему тон). Но тут в самом деле — будто модель непрерывных оглядок то на Сталина, играющего в непредсказуемость, то на хитро-простецкого Хрущева, то на фамильно-демократичного Брежнева. Постоянная необходимость выстраивать свою речь, свою жизнь, *свою эстетику* в зависимости от их уровня — примитивного в разной степени, но неизменно.

А когда ты, раз навсегда приняв эти условия, сознаёшь, что при этом отнюдь не впадаешь в непристойные крайности Кочетова или Софронова, это

ли не повод для полноценного чувства достоинства? Это ли не основание для отсутствия «комплексов»? И те — очевидные — добрые дела, которые ты для иных совершаешь (и о которых благодетельствованные распускают благодарную славу), вырастают в твоих глазах качественно и количественно.

Снова из интервью:

«— *Вы, занимая такие большие посты, чем руководствовались в своих решениях?*

— *Справедливостью руководствовался, справедливостью. И ходил ко всем власть имущим, и выручал, и доказывал, что это произведение хорошее. И меня слушали».*

Не было разве? Было. Как и помощь в получении дач, квартир, телефонов, путевок, направлений в больницы, что почтено, как всякая помощь; ну, учитывая дальнейшие неизбежные уточнения, скажем: почти всякая. И я, помнится, понял (если даже не разделил) искреннюю ярость Михалкова, когда — в пору хрущевского гнева на обнаглевших писателей и готовящихся материальных репрессий вроде угрозы отнять ведомственную поликлинику — покойный мой друг Борис Балтер выступил с очередной смутьянской речью. «Я, — негодовал Сергей Владимирович, — доказываю властям, что писатели — верные подручные партии, а он портит все дело!»

Снова спрошу: разве не прав? Прав. По-своему — и с позиции тех, насчет преданности которых клялся. В результате чего возник и выжил образ творческого Союза, который сегодня вызвал хищную зависть у стихотворца из среды «куртуазных маньеристов»: «...Халаявная хавка и дриич на декадах национальных искусств... тесное общение с пионерками и комсомолками... белоснежные санатории... Они попользовали литературу — и я хочу».

Смешно? Не только. Ибо образ, нарисованный «маньяристом», — не миф, а что-то вроде сущей реальности. «Что-то вроде» — так как образ был материален лишь для доказавших свою достоинство, для избранных — но не Богом или природой, а теми, кого иксандеровские чегемцы окрестили *присматривающими*. То есть сама помощь, которой так приятно гордиться, благо она вполне осязаема, оказалась *инструментом отбора*. Не говорю о «произведениях», потому что перечень тех, за кого хлопотал в оны дни председатель Правления СП РСФСР, выйдет не менее выразительным, чем перечень тех, кому он перекрывал дорогу в литературу (главным образом детскую), — но то же было и в области, кажется, уж никак не зависящей от идеологии.

Квартиры, дачи, больницы... Цитирую стенограмму беседы друзей Николая Эрдмана — его соавтора Михаила Вольпина и режиссера Юрия Любимова:

— «*Николай Робертович, — вспоминает Любимов, — умерал в больнице Академии наук. Странно, не правда ли, но это факт — коллеги отказались помочь пристроить его по ведомости искусства. А вот ученые... Капица, Петр Леонидович, по моему звонку сразу устроил Николая Робертовича».*

— «*Когда Николай Робертович, — вступает Вольпин, — уже лежал в этой больнице, администрация просила, на всякий случай, доставить ходатайство*

от Союза писателей. Мы понимали, что это просто место, где ему положено умереть, притом в скором будущем... И вот я позвонил Михалкову, с трудом его нашел... А нужно сказать, что Михалкова мы знали мальчиком, и он очень почтительно относился к Николаю Робертовичу, даже восторженно. Когда я наконец до него дозвонился и говорю: «Вот, Сережа, Николай Робертович лежит...» — «Я-я н-ничего н-не могу для н-него сделать. Я не диспетчер, ты понимаешь, я даже Веру Инбер с трудом устроил, — даже не сказал... куда-то там... — А Эрдмана я не могу»... А нужно было только бумажку от Союза, которым он руководил, что просят принять уже фактически устроенного там человека...»

Объяснять ли, что привожу эти горькие строки не как дополнительный компромат и что не пафос разоблачения владеет мною? Тут парадокс, согласно которому доброе дело, делаемое (или не делаемое) таким манером, есть орудие разобщения, разрушения. Притом и такое добро, которое в этом смысле вне подозрений — хотя бы и по причине сугубо интимного своего характера.

Можно ли что-нибудь возразить сыну Андрею, написавшему в книге «Низкие истины»: «...Мать была очень благодарна ему за то, что он дал ей возможность жить как бы на острове — не зная, не вникать, что происходит вокруг, оставаться внутри своего мира»? Не разумней ли просто порадоваться за домашний рай — ведь здесь семья, то, что не развращено идеологией, а спасено от нее.

Наверное, так. И не затем, чтобы все это опровергнуть, но дабы знать и другую возможную точку зрения, процитирую тот же «Дневник» того же Нагибина — аккуратно о персоне Сергея Владимировича Михалкова:

«Кому он сделал плохо? — Не знаю. Но он слишком много хорошего сделал себе самому и своей семье. Его пример развращает, убивает в окружающих последние остатки нравственного чувства, он страшнее Григория Распутина и куда циничнее».

Кто более прав — благодарный сын или непримиримый Нагибин? Оба, хотя в своей неприязни Нагибин гиперболичен; оба, что говорит о наличии и последствиях двойного счета, двойной жизни, — только сын одобряет наличие, Нагибин же заглядывает в последствия.

4

При таком двойном счете хорошее для одних, конечно, оборачивается не совсем хорошим или совсем нехорошим для прочих, но зато уж так легко, без достоинщины оправдать простодушную логику своего существования. И вдобавок создать философию, по законам которой (вспомним) писатель «с отвратительной личной биографией, аморальный человек в полном смысле слова» пишет «самые светлые произведения». Потому что «это такая раздвоенность писательской личности». Раздвоенность, получается, прямо ведущая к такой «неслышанной простоте», которая и не снилась Пушкину, заставившему своих Моцарта и Сальери толковать о гении и злодействе.

Кстати, незачем притворяться. В «аморальном человеке» безошибочно угадывается Валентин Катаев — хотя бы по логике мстительности. Ведь это именно он и именно Михалкова карикатурно изобразил в «Святом колодце», что, по слухам, вызвало цензурные затруднения — пришлось даже убирать слишком явные признаки физического сходства. Говорят, что так вместо «человека-севрюги» и возник «гибрид человекодытла с костяным носом стерляди». Как бы то ни было, обидеться было на что: шарж никак не назовешь дружеским. Даже сочувствие к растроченному таланту изъяснялось таким манером: *«А ведь я помнил его худым нищим юношей с крошечной искоркой в груди. Боже мой, как чудовищно развелся этот деревянный мальчик Буратино на чужих обедах...»* Цитирую выборочно, избегая выражений особо жестоких.

Что ж, за Михалковым — не только право обиженного. В первой части своей формулы, обозначившей писательскую раздвоенность, он, по крайней мере, не одинок. [...]

В собственной молодости я с прямолинейностью, не уступающей «неслыханной простоте» Сергея Владимировича, утверждал: талант — порождение и воплощение добра. Только! Не сказать, чтобы доводил эту мысль уж совсем до глупейшей крайности, но все-таки выходило: «негодяйство», на чей путь становились, увы, многие обладатели талантов, неотвратимо искореняет их природный дар. Не оставляет от Божией искры ни проблеска — и, конечно, не я один был столь однолинеен: многие исходили из помянутой аксиомы. Человек с дурной репутацией не может писать хорошо!

А вдруг и вправду — не может? Если же может, то, вероятно, не такой и дурной? Или действительно — «такая раздвоенность»?

Странное впечатление, помнится, произвел трехтомник Катаева 1977 года, стоящий на моей полке: он будто фиксирует незакончившуюся борьбу искусства и конформизма. Конъюнктурность отбора всеочевидна: в сжатое «избранное», куда не вошел, возможно, по причине чрезвычайной известности, «Парус» с Петей и Гавриком, зато попала повесть о Ленине «Маленькая железная дверь в стене». К герою ее он, ученик Бунина, умный циник, вряд ли относился с таким безропотным трепетом.

Но это, по крайней мере, я понятно, а есть ощущение, будто автор демонстративно заголяется: да, я и этакий, и такой, — вот картонажный «Я, сын трудового народа...», вот слащавый «Сын полка» (при этом нет целого ряда отличных рассказов) и вот — «новая проза», гордость Катаева. Вот, наконец, «Растратчики», лучшее из того, что написал Катаев, в ту пору не достигший тридцатилетия. Полагаю, соизмеримая — говоря об уровне, а не о стиле — с прозой Булгакова и Зощенко.

Станиславский, в 1928 году руководивший постановкой пьесы по «Растратчикам» (где, как вспоминают, гениально играли Тарханов и Топорков), увидел в них новые «Мертвые души», фантазмагорию, *«которую надо было развернуть на сцене в космических масштабах»*. И вправду, история двух советских мальков, бухгалтера Филиппа Степановича и кассира Ванечки, бессмысленно и бездарно сорванных с места стихией *растратничества* и не

сумевших, прежде чем очутиться в тюрьме, вкусить от краденого богатства хоть малую толику удовольствия, — это наша, российская история (история в обоих смыслах). Это Русь-тройка, не в первый и не в последний раз сбившаяся с дороги и вывернувшая седоков в сточную канаву. Словом: «*Вместо того чтобы увидеть на сцене растрату как социальное зло, видишь страдания несчастных людей, мучающихся безвинно*». Сказано, между прочим, одним из инициаторов запрета спектакля: глаз хулителя, как бывает, оказался остер, увидев в фарсе «трагедию».

Так все-таки — был ли я хоть самую чуточку прав в своем юношеском максимализме?

Я грех свячу тоской.
Мне жалко негодаев,
Как Алексей Толстой
И Валентин Катаев...
(Борис Чичибабин)

Строго-то говоря, в самом деле, *как* не пожалеть, что невероятно одаренный Алексей Толстой или тот же Катаев, приступивший после «Растратчиков» к построению соцреалистической пирамиды «Волны Черного моря», — что они *растратили* многое из того, что им было дано свыше? И — каким образом, словно очнувшись, Катаев воспрянул и создал «Святой колодец», лучшие главы «Травы забвения», безыллюзорную повесть «Уже написан Вертер» — вещи, вызывавшие споры и неприятие, но означавшие качественный скачок «новой прозы»? Новой — не только для Катаева, но и для всей нашей словесности.

Сам-то он, вероятно, считал, что откупил у власти право писать, как хочется, — откупил нечитабельными романами, вызывающим конформизмом общественного поведения. Что ж, в смысле возможности все это опубликовать, вероятно, так. Но сама проблема двойственности или раздвоенности души писателя здесь предстает куда более загадочно, чем она решена формулой Михалкова.

Дело даже не в том, чтобы поминать «сложной и противоречивой» фигуру Катаева бытовое, *человеческое* добро: например, родительскую возню (однако и уроки цинизма) с молодой порослью литературы 50-х — 60-х. Или отношение к загнанному Мандельштаму, которого Катаев не только подкармливал, но, случалось, и защищал — и, что, быть может, важнее всего, понимал величие его поэзии. Не зря суровейшая Н. Я. Мандельштам именно о Катаеве отзывалась снисходительно, упоминая, что и Осип Эмильевич относился к удачнику советской литературы тепло.

Самое главное — и самое любопытное — все же в другом.

Выходит, не простодушная цельность, в которую так счастливо выигрался Сергей Владимирович Михалков (и благодаря которой так естественно-гибко обрел свое место при дворе кошмарного Сталина, взбалмошного Хрущева, жлобоватого Брежнева), помогла на сей раз таланту выжить в глу-

боком душевном подполье? Не она, а именно двойственность, разъятость души, двуличность, проявляющаяся порой уж совсем вульгарно и низменно? Ставлю знаки вопроса не как символ безответности, а как признание вариантности писательского существования.

Даже если эта вариантность не всегда приятна для глаза и сердца.

В случае с Катаевым пресловутая двойственность, может быть (выражаюсь с предельной осторожностью), и впрямь означала не полную сдачу на милость — той действительности, которую уютно обжила плоть, той власти, перед которой душа трепетала, — а затаенный конфликт с ними? И — лелеемую, после и сбывшуюся надежду на художественный реванш? Может быть... Не знаю... Как бы то ни было, эта двойственность или раздвоенность — не то, что надо скрывать от благодарных читателей. Напротив: имитируя отсутствие внутренних противоречий, рисуя ненарушимую гармонию «души в заветной лире», делая все это, как говорится, из лучших побуждений, — не упрощают ли, не обедняют ли?.. Скажем, уже не Катаева или Михалкова, а — Твардовского? Одну из самых достойных фигур советской литературы и, пуще того, русской поэзии.

5

Не так давно Светлана Лакшина, вдова замечательного «новомирского» критика, посетовав в «Независимой газете», что *«даже современники событий не желают справедливо разобраться в том, что происходило»*, поставила то же в строку и мне. За что? За то, что мне будто бы «тошно» при мысли о том, как Твардовский «не удержался принять участие» в сочинении гимна СССР. Сюжет, кстати, более чем уместный в статье, посвященной главным образом Михалкову.

Но если бы это было так! Если бы речь шла о моем глупом ханжестве, не пожелавшем учесть ни давние обстоятельства, ни искренность советского патриотизма Александра Трифоновича Твардовского!..

Истории с гимном, автором текста которого он согласился быть в отделе 1957-м, я в самом деле касался. По правде, если что меня действительно неприятно задело, когда я читал публикацию «Из рабочих тетрадей» Твардовского, так это запись от 29 августа. Та, где поэт впервые задумался: *«...а почему бы мне не написать гимн. И написал бы, конечно, если б не конкурс, а заказ, если б не атмосфера вокруг, — где речь не о том, чтобы написать действительно хорошо, а чтобы угадать, уловить вкус и потрафить ему. Как Михалков говорил когда-то в ответ на мое замечание насчет его текста: ничего, когда будешь вставлять при исполнении, — хорош будет (текст)»*.

«...Если б не конкурс, а заказ» — вот это, говорю, и задело: странная гордыня поэта, который готов предпочесть соревнованию с собратьями единоличный суд единогласного заказчика, ЦК или Политбюро. Принять заказ как «партийное поручение». Впрочем, со всей охотой готов встретить вознаграждение: главный смысл высказывания Твардовского — в его безразличности к «атмосфере».

Так или иначе, но, уличенный Светланой Лакшиной в мелочной несправедливости, писал я совсем о другом. О той самой трагической двойственности, которая не унижает поэта, но обнажает его внутреннюю драму.

Речь шла вот о чем. Читая наброски, а затем окончательный вариант несостоявшегося гимна (относящийся уже к 1960 году), я задержался на финальных строчках:

Взвивайся, ленинское знамя,
Нам осеняя путь вперед.
Под ним идет полмира с нами,
Настанет день — весь мир пойдет.

Что — остановило? Уж разумеется, не вполне понятная несопоставимость с *настоящим* Твардовским. Нет, смутила аналогия, которую приятной не назовешь, но от которой не след отмахиваться: «*Сегодня нам принадлежит Германия, завтра — весь мир*» — стихок, ставший нацистским гимном (или, не помню, просто любимой песней нацистской молодежи).

Снова и снова: унижаю ли этим воспоминанием Твардовского?.. Да не обо мне речь! Сама аналогия — что поделаешь, неизбежная — способна ли его унижить?

Нет, потому что сходствуют не большой русский поэт и забытый немецкий стихокропатель. Един тотальный, тоталитарный дух. Но составляя текст гимна, исполняя заказ (ситуация, весьма способствующая тому, чтоб нивелировать разницу между бездарностью и талантом, мастером и неумехой, честностью и приспособленчеством), Твардовский пишет не «от себя», даже если имеет на этот счет иллюзии. Он пишет от всех и за всех, потому — как все. Как, в частности, тот же Сергей Михалков, ибо, вопреки самолюбивой уверенности Александра Трифоновича, текст его гимна не слишком-то превосходит михалковско-эльрегистановский.

Пример с гимном, конечно, китчевый, грубый — но в той же степени, в какой сам его обезличенный текст близок к «нормальному» соцреалистическому китчу, а действительность, принуждающая истинного поэта писать *это* и *так*, грубая. Но, возможно, как раз не главы поэмы «За далью — даль», где Твардовский мучительно выбирается из-под рушащегося здания сталинщины, не поэма «По праву памяти» с хорошим Лениным и плохим Сталиным, а именно это насилие над собой, *не осознаваемое как насилие*, прямее говорит о трагедии существования поэта Твардовского.

Вот уж когда трагедией и не пахло — когда создавался тот, михалковский гимн. Когда все было другим — условия, заказчики и исполнители.

То, *как* он сочинялся и редактировался, сегодня (в книге «Я был советским писателем») читаешь, словно наброски комедии — на манер гоголевского «Владимира третьей степени». Притом говорю о комедии не насмешливо-фигурально, а как о жанре сценического искусства, где «первая реальность» имеет все признаки «второй», театрализованной. Как оно, в общем, и было свойственно эпохе Лучшего Режиссера Всех Времен и Народов.

Судите сами:

«Регистан (пытается положить на тарелку Сталина кусок ветчины):
Разрешите за вами поухаживать, товарищ Сталин?»

Сталин (отодвигает свою тарелку): Это я за вами должен ухаживать, а не вы за мной. Здесь я хозяин... Кстати, кто вы по национальности?

Регистан: Я армянин.

Сталин (с иронией): А почему вы Эль-Регистан? Вы кому подчиняетесь, муфтию или католикосу?

Регистан: Католикосу, товарищ Сталин! Сталин: А я думал, муфтию...»

Далее:

«Сталин (мне): А вы, Михалков, не заглядывайте! Тут мы без вас обойдемся.

Я: Извините, товарищ Сталин! Я случайно...

Сталин: И не заикайтесь! Я сказал Молотову, чтобы он перестал заикаться, он и перестал. Молотов (улыбается)».

Или:

«Сталин: Мы нахалов не любим, но и робких тоже не любим. Вы член партии?»

Я: Я беспартийный.

Сталин (помолчав): Это ничего. Я тоже был беспартийный...»

И так далее.

Когда все это — задолго до выхода книги самого Михалкова — было почти дословно опубликовано его биографом в журнале «Москва», мой друг-композитор прибежал ко мне, трясая от восторга. Не причастный профессионально к литературе и сохранивший бесхитростность восприятия, он не сомневался: редактор вместе с автором-хроникером преотличнейше понимает содержащуюся тут силу комизма и только, чтоб не обидеть Сергея Владимировича, не выказывают этого прямо.

Впрочем, я его понял. Разве тот же Эль-Регистан, в этих и в иных, не приведенных здесь эпизодах, — не водевильный простак, почти клоун, попадающий в нелепые положения? «Это я за вами должен ухаживать...» — и отодвинутая тарелка. Либо: «Сталин (перебивает Регистана): Разрешите мне реплику?» **Перебивает**, дабы спросить **разрешения**, — разве не водевиль? А уж вопрос насчет подчинения муфтию или католикосу... Может, усатая кошка, сыто играющая с неуклюжим мышонком, ждала в ответ: «Не муфтию и не католикосу, а вам, товарищ Сталин!»? Во всяком случае организатор дружбы народов неплохо поддел армянина, с чего-то решившего взять псевдонимом название мусульманской площади.

Или — звонок Ворошилова Михалкову на фронт: «Товарищ Сталин просит у вас узнать, можно ли изменить знак препинания в такой-то строке?» Главный Актер страны, главный ее Режиссер-кукловод творил собственный миф, подсказывал, *чем и как* желает войти в историю и в фольклор, — и добился своего, вошел.

Чем любопытны — помимо комизма — эти нечаянные интермедии? (Хотя не такие уж и нечаянные — чувствуются, повторяю, и рука режиссера

и податливость статистов.) *Гармонией отношений*, когда все на своих местах, все понимают и принимают правила игры. И даже то, что кажется их нарушением, актерской отсебятиной, на самом деле предусмотрено режиссерским планом и угадано исполнителями.

Вот Михалков с Эль-Регистаном, выпив в компании с Политбюро, ведут себя «свободно, если не сказать развязно... Мы настолько забылись, где и с кем находимся, что это явно потешало Сталина и неодобрительно воспринималось всеми присутствующими...» О, недогадливое окружение вождя! Разве это для челяди обаятельно раскрепостились двое соавторов, совсем не настолько забывшихся, чтобы не примечать, *кто* доволен и *кто* недоволен? И прикинувших вполне трезво, что недовольством соратников можно и пренебречь ради финального результата: «... Сталин хохотал буквально до слез».

Да, другие условия, другие люди. Это Твардовский с его подавляемым, но несомненным чувством достоинства воспринял как «вздорное соображение» замечания верховных редакторов [о тексте гимна]; это Твардовский надеялся, что за словами его гимна слышатся не только «Интернационал», святой для него текст, но и сочинение, святое не в меньшей степени, хотя по-другому: «Ермак». И даже напечатал свой неудачливый гимн в газете и в «Новом мире», приравняв к «просто» стихам, — в чем был гораздо менее прав, чем Михалков, по его словам, никогда не включавший государственный гимн в свои сборники. А недавно, в выступлении по ТВ, весьма здраво заметивший: гимн — не художественное произведение, это — политический документ, стихотворно оформленный.

Эта — и подобная — здравомысленность, обходящаяся без излишних художественных амбиций, без иллюзий собственной самодостаточной значимости, как раз и помогала сохранять ту самую цельность внутреннего мира. А порою даже пленяла тем самым простодушием. Вот апокрифическая история, вспомнившаяся к слову, над которой я сам когда-то расхохотался вполне сочувственно. Анатолий Софронов, находящийся в силе и гневе, громит заодно с очередными штрафниками и чем-то не угодившую михалковскую пьесу:

— Черт знает, что ты там понаписал, а уж этот упадочник, этот твой главный герой... Как его? Сережа, подскажи!

— А з-зачем?..

6

Итак, был — и есть — феномен Михалкова. Как, впрочем, феноменальны и уникальны судьбы Катаева и Твардовского. Но при всей их разнородности и разнополярности, в том числе нравственной, они вместе со многими прочими образуют феномен под названием «советский писатель». Даже если — а это именно так — лучшим и главным в своем творчестве, опять-таки в степени очень разной, заслужили право именоваться: русский писатель советской эпохи.

Странно, что, кажется, никто из комментаторов не отметил: «Разговор с фининспектором о поэзии» Маяковского — вряд ли намеренный, но несомненный аналог пушкинского «Разговора книгопродавца с поэтом». И у Маяковского, и у Пушкина стихотворцы ведут речь о вдохновении и о плате, и тем очевидней предстает перед нами перемена в самоощущении человека искусства. «Поэзия — вся! — езда в неизвестное», — восклицает поэт Страны Советов, но гордое заявление вовсе не противопоставит творчество прагматике. Напротив, станет ее обоснованием. «Езда в неизвестное... Та же добыча радия» — именно это «та же» должно оправдать «место поэта в рабочем строю», наравне с литейщиками и слесарями. Не вспоминается ли Юрий Олеся с его гордостью паче унижения («...Несмотря на то что я родился в старом мире, во мне... есть много такого, что ставит меня на один уровень и с рабочим, и с комсомольцем...»)?

То же и тут. «Езда», «добыча» ставятся вровень с трудом шахтера и машиниста, и, главное, сама поэтика, ее сравнения и метафоры в этом смысле на редкость выразительны: «Говоря по-вашему...». Да, по-вашему, не по-моему!

«Говоря по-вашему, рифма — вексель... Гражданин фининспектор, честное слово, поэту в копеечку влетают слова».

Маяковскому кажется, что он шутит, начиная стихи обращением к совчнику: «Спасибо... не тревожьтесь... я постою...» — но дело-то серьезное.

Пушкин, вернее, его «поэт», не сразу, однако принявший новые условия игры, сидел с книгопродавцем тет-а-тет, на равных, — это еще притом, что в реальности Смирдин, приходя в пушкинский дом, вовсе не ощущал себя ровней хозяину, а Наталья Николаевна обращалась с ним чуть ли не как с приказчиком. И, напротив, возможно, что, явившись в фининспекцию, Маяковский стучал тростью и громыхал на самых низах своего богатого голоса, но в стихах он — стоит, прося не тревожиться. И сама, повторяю, поэтика подтверждает: он — там, внутри системы. Системы, заметим, отрицающей рынок, то бишь возможность торговаться, разрешающей лишь просить — или требовать, если ты в силе. Но и сила-то относительная: ты можешь требовать у меньшего чиновника то-то и то-то лишь потому, что выпросил или выслужил это право у наибольшего. (Михалков: «...ходил ко всем власть имущим, и выручал, и доказывал... И меня слушали.»)

Скучно опять и опять повторять, что в моих словах нет желания никого унижить или принизить: ни Михалкова, ни Катаева, ни Твардовского, ни Маяковского (скучно, однако приходится, ориентируясь на инерцию подозрительности). Что касается Маяковского, скажу больше: даже одно из сакраментальных его заявлений, то, что он ставит свое перо в услужение — «заметьте, в услужение — сегодняшнему часу и его проводнику партии и правительству», — по крайней мере демонстративно. Вы, мол, служите втихомолку, а я — «заметьте!» — заявляю об этом открыто. Во весь голос.

О чем заявляет? О том, что проданся, как о нем поговаривали — ежели не в лицо, то за спиною? Нет, о том, что запродан. Продаваться можно многож-

ды, оказаться запроданным — один раз. И, как правило, навсегда. Отчего запроданость так охотно путают с верностью.

А может, она и является формой верности — государству, кумиру, женщине? Ведь и тут возможно великое множество вариантов, вовсе не обязательно связанных с материальной оплатой. Есть, однако, и нечто общее, объединяющее гениально одаренного и по-своему бескорыстного Маяковского и... Да многих, многих и многих, не столь гениальных и не столь бескорыстных, стало быть, прочнее повязанных сознанием собственной малой талантливости (то есть и заменяемости) и жадой земных благ.

Это общее — невозможность, а часто и нежелание сделать шаг влево, шаг вправо. Отчасти и потому, что те, кому запродался — ну, хорошо, отдался от всей своей чистой души, — тут же объявят это побегом.

Когда Пушкин не только сделает (делали и другие), но объявит: *«Вот вам моя рукопись. Условимся»*, это будет жест не менее вызывающий, чем заявление Маяковского, что он поступил в услужение. Но мало того, что пушкинское «условимся» не означало безвольного притяния правил и логики, которые олицетворял достойнейший Александр Филиппович Смирдин. Тут и сама возможность продать рукопись означала новую ступень освобожденности — и вот Пушкин демонстрирует акт продажи, обнадеженно доказывая, что он, профессионал пера, независим от государственной службы, неизменно дававшей русскому литератору (если тот не был богат) средства для существования.

«Продажа» — нормальное слово. «Продажность» — традиционно позорное. Но (вот щекогливая тема!) в пушкинскую эпоху даже тот, кто для нас символ продажности, Булгарин, готовый, как говорили, безмерно унижаться с глазу на глаз с нанимателями из Третьего отделения, — и он позволял себе взбрыки, ссорясь с цензурой и подвергая себя гневу начальства. Почему? Такова, что ль, была атмосфера «на фоне Пушкина»? Отчасти и это, но, возможно, дело еще и в другом.

Булгарин — продавался, однако у него не было ощущения запроданности раз навсегда, окончательной купленности. Он продавался, но можно сказать, что и сам покупал: благорасположенность властей и даже право порою тиснуть в печати то, что не дозволит неблагонамеренному. Рынок!.. [...]

Уже само сведение вместе имен Пушкин—Булгарин должно исключить подозрение, будто идеализирую ту эпоху, когда в России стал заявлять свои права рынок. Не отвлечемся и на то, что эти попутные размышления могут слегка обнадежить наши души. Речь все же о тех, кто прожил жизнь в условиях совершенно противоестественных и, вкупе образовав феномен «советский писатель», сохранил свою разнородность. Даже контрастность.

Жертвуя оттенками характеров и судеб лапидарности ради, можно сказать: что до Твардовского, он был неважным, плохим солдатом партии — это при всей его мучительной искренности. Да, собственно, искренность-то и мешала быть хорошим солдатом.

Катаев... Но тут «солдат» не подходит вовсе. То, что для Твардовского составляло болезненное столкновение веры в идею и зрячести честного человека, личного достоинства и партийного долга, у Катаева было циничной игрой наемника. Поразительно — а может, и нет, — что, многое проиграв, растратив, он не оказался в окончательном проигрыше.

Михалков — отличник боевой и политической подготовки, что обеспечило ему своеобразную цельность судьбы и характера плюс любовь не только детей-читателей (то есть всех поголовно, ибо детьми и бываем все), но и разновременных властей. Оба рода любви заслуженны.

...В знаменитой «Чукоккале» есть и стихи Сергея Владимировича, в ту пору для многих — Сережи. Стихи прелести необыкновенной:

Я хожу по городу, длинный и худой,
Неуравновешенный, очень молодой.
Ростом удивленные среди бела дня,
Мальчики и девочки смотрят на меня...
На трамвайных поручнях граждане висят,
«Мясо, рыба, овощи» — вывески гласят.
Я вхожу в кондитерскую, выбиваю чек,
Мне дает пирожное белый человек.
Я беру пирожное и гляжу на крем,
На глазах у публики с аппетитом ем.
Ем и грустно думаю: «Через тридцать лет
Покупать пирожные буду или нет?
Повезут по улице очень длинный гроб,
Люди роста среднего скажут: «Он усоп!
Он в среде покойников вынужден лежать,
Он лишен возможности воздухом дышать,
Пользоваться транспортом, надевать пальто,
Книжки перечитывать автора Барто,
Собственные опусы где-то издавать,
В урны и плевательницы вежливо плевать...»

Дата в «Чукоккале» — 18 апреля 1937 года. Пять дней, как Михалкову исполнилось двадцать четыре.

И через тридцать лет, и через шестьдесят все для него сложилось куда лучезарней.

ЮЛИЯ ЩЕРБИНИНА

Who is mr. Пелевин?

От редакции — 2010

Прозу Виктора Пелевина и читатели, и критики оценивают очень по-разному, нередко — прямо противоположным образом. Но каждая его книга неизменно оказывается в самом центре читательского внимания. Пелевин, несомненно, один из самых востребованных — или, как любят ныне выражаться, *культовых* представителей современной российской словесности. Именно поэтому «Континент» не раз уже обращался к его творчеству, давая возможность нашим читателям познакомиться с разными взглядами на природу, содержательную наполненность и эстетическое качество его прозы. Публикуемая ниже статья — из этого же ряда. Предложить ее вниманию читателей нам показалось уместным прежде всего в порядке выразительной репрезентации суждений, интонации и стиля, достаточно характерных, на наш взгляд, для современной молодой критики.

[...]

I

Пока поймешь, что он в
виду имеет, башню сорвет.

«Чапаяев и Пустота»

В сегодняшнем дискурсе литературной критики уже не являются полемичными ни утверждение о том, что Пелевин и постмодернизм — как Ленин и партия, ни определение этой неразрывной связи в религиозных понятиях — «предтеча», «гуру», «пророк», «икона». Одновременно с этим вовсе необязательно осваивать весь корпус пелевинских текстов и особо пристально вчитываться в них, чтобы увидеть и понять отличие их внутренней энергетики от произведений большинства других авторов, чье творчество обыкновенно относят к постмодернистской традиции: яростная ломка стереотипов сознания, ожесточенность в процессе деконструкции смыслов, целенаправленный эпатаж читателя — все это не *для* и не *про* Виктора Пелевина.

Пелевин немногословен. Пелевин сдержан. Пелевин иронически отстранен. Как и полагается истинному гуру. Эта позиция предельно точно и лаконично сформулирована в кредо Степы из романа «Числа»: *«Он не анализирует свою жизнь. Он ее жил»*. В связи с этим несложно заметить одну из характерных черт пелевинских героев: большинство из них ничего не ищут и принимают жизнь как эмпирическую данность. Эту безрефлексивность поистине шедеврально передает диалог в спальне пионерского лагеря из рассказа «Синий фонарь»:

«— Знаете, как мертвецами становятся? — спросил Толстой.

— Знаем, — ответил Костыль, — берут и умирают».

За героев рефлексиирует сам автор — это его прерогатива. Привилегия демиурга и — опять же — истинного гуру. При этом *«все, что требуется от того, кто взял в руки перо и склонился над листом бумаги, так это выстроить множество разбросанных по душе замочных скважин в одну линию, так, чтобы сквозь них на бумагу вдруг упал солнечный луч»* («Чапаев и Пустота»). Сложное дело, ведь попробуй их сначала найди, эти замочные скважины души! Хотя, в принципе, не такое уж и сложное, если попытаться насадить на одно острие корчащегося от авторского смеха пера все то, что справедливо подлежит осмеянию в современном мире. Тут уже, как говорится, «танцуют все»: рекламщики и пиарщики («Generation П»); интеллигенты и политики («Священная книга оборотня»); бизнесмены и оккультисты («Числа»). Зажигательного гопака дает и вся гламурная тусовка («Амфир В»). Однако к особо изощренному вытанцовыванию приговаривается братия литературных критиков. В «Generation П» это вполне узнаваемый персонаж по фамилии Бесинский, в романе «Числа» — не менее узнаваемый Недотыкомзер, в «Священной книге оборотня» — собирательный образ, воплощенный в фигуре пушкиниста Шитмана, фамилия которого переводится как Говнищер и который сравнивается с *«оплывшей волосатой свечой розового цвета»*. Глянуть со стороны — так это и не свеча вовсе...

Замечу, объект для вивисекции каждый раз разный, но приемы одни и те же: наживую вскрыть, сладострастно расковырять и победоносно удалиться, не зашивая разверстую гнойную рану. Без наркоза и даже без диагноза. Ибо прогресс, по Пелевину, заключается в том, что *«древнейшие профессии обрастают электронным интерфейсом. Вот и всё. Природы происходящего прогресс не меняет»* («Священная книга оборотня»). Ну, а чтобы было все-таки интересно и местами аж захватывающе читать, используется простой принцип: ни слова в простоте. Все с подвыподвертом. С подтекстом да с аллюзией. И это тоже не только вполне объяснимо, но и оправдано в мировоззренческой системе, где *«никаких философских проблем нет, есть только анфилада лингвистических тупиков, вызванных неспособностью языка отразить Истину»* («Амфир В»). Видимо, единственно правильное решение, которое следует принять читателю при подобном взгляде на окружающую действительность, содержится в совете, который Чапаев дает Петьке: *«Где бы ты ни оказался, живи по законам того мира,*

в который ты попал, и используй сами эти законы, чтобы освободиться от них» («Чапаев и Пустота»).

В пелевинских текстах эти законы реализуются в по крайней мере трех магистральных линиях, условно обозначенных нами как: 1) образность оборотничества; 2) идеологема солипсизма; 3) мантия мистификации.

1. Образность оборотничества

Всеми исследователями многократно отмечено, что начиная с самых ранних произведений Виктор Пелевин активно экспериментирует с внешней оболочкой своих персонажей, облекая их в самые причудливо-изошренные образы: сарая («Жизнь и приключения сарая № 12»), цыплят на бройлерном комбине («Затворник и Шестипалый»), насекомо-людей («Жизнь насекомых») и т. д. и т. п. Оборотничество, именно как магистральная линия и сквозной мотив, заявлено уже в «Проблеме верволка в средней полосе» — одном из первых опубликованных рассказов, наглядно проиллюстрировано в «Жизни насекомых», теоретически описано в «Священной книге оборотня» и окончательно отлакировано в «Ампире В». Так, «Священная книга» — про «сверхооборотня» («это тот, кого ты видишь, когда долго глядишь в глубь себя»; «это твой собственный ум»). «Повесть о настоящем сверхчеловеке» (как заявлено на китчевой обложке «Ампир В») — про вампира, имеющего язык как особый орган и тайный ключ к пониманию происходящего («это как бы переносная флешка с личностью... вместилище индивидуальности»). Более того, на вопрос главного героя о том, «как сформулировать центральную идеологему дискурса», дается однозначный и даже однословный ответ: «Переодевание»...

Показательно и то, что два последних пелевинских романа («Ампир В» и «П5») связаны общей идеей речемыслительной мимикрии: утверждением, что слова могут выражать все что угодно, что их смыслы бесконечно множатся, тем самым постоянно ускользая от нашего понимания. Однако именно эта неуловимость придает словам особые энергию и силу: «Нам кажется, что слова отражают мир, в котором мы живем, но в действительности они его создают», — заявляется в «Ампире В». Между прочим, и сам роман имеет двойное название («Ампир В» / «Empire V»), дающее неограниченное пространство для интерпретации.

Одна из причин подобного положения вещей лаконично и с европейским снобизмом сформулирована автором в «Священной книге оборотня»: «С каждым годом все труднее сохранять identity». Признавая сей факт, трудно не согласиться с критиком Вячеславом Курицыным, еще с начала 1990-х неоднократно отмечавшим, что современная отечественная литература «теряет антропоморфного носителя»: появляется отчетливая тенденция к утрате человеком центральной позиции в художественном тексте. Возможно, отчасти по той же причине почти все тексты Пелевина по сути своей «нехудожественны» и «непсихологичны». Но это какие-то... странные не-

художественность и непсихологичность. В пелевинских произведениях персонажи-статисты крепко сжимают в руках таблички с написанным для них текстом. Собственно авторские рассуждения натканы на опорные столбы смыслов, как горшки на колья тына, — нарочито грубо, как бы на показ. Излюбленный способ идейной подачи — квазидialogи, по отточенности и завершенности приближающиеся чуть ли не к античной диатрибе. Где здесь автор? Ау! Нет ответа. Есть лишь контур неуловимого образа: изпод полуопущенных век глазами тысячелетней мудрости Черепашка Квази спокойно-отстраненно взирает на происходящее...

2. Идеологемы солипсизма

Основной месседж практически всех пелевинских текстов неизменен: *«Мир — чья-то мысль»* («Омон Ра»); *«Этот мир — галлюцинация наркомана Петрова»* («Жизнь насекомых»); *«Весь этот мир — попавшая в тебя желтая стрела»* («Желтая стрела»); *«Все, что мы видим, находится в нашем сознании... Мы находимся нигде просто потому, что нет такого места, про которое можно было бы сказать, что мы в нем находимся»* («Чапаев и Пустота»); *«...Весь наш мир — огромный лыжный магазин, стоящий посреди Сахары: покупать нужно не только лыжи, но и имитатор снега»* («Священная книга оборотня»). Собственно говоря, оно понятно: на этом зиждется вообще весь постмодернизм. Только если у В. Сорокина, например, это лишь форма, оформление, оправа произведения, то у Пелевина — само его содержание.

Однако если в ранних рассказах и первых двух романах Пелевина солипсизм еще как-то можно было рассматривать в системе категорий «художественная концепция», «авторское мировидение», то после «Generation П» у меня постепенно сложилось впечатление, что писателем жадно нащупан и цепко ухвачен некий основной посыл, который можно отныне сообщать чему угодно и эксплуатировать постоянно, — варьируя лишь способ предъявления, но не суть. И впечатление это впоследствии лишь усилилось, превратившись в навязчивое ощущение. В ранних текстах солипсические лозунги подавались мягко и стильно (например, были нацарапаны на стене самого дальнего вагона «Желтой стрелы») — в «Числах», «Книге оборотня», «Ампире» они, как в лучших образцах немецкой порнухи, демонстративно-бесстыдно ввинчиваются в читательские мозги. И настораживает (но почему-то не отталкивает!) здесь следующее.

Во-первых, мысль-то слишком очевидно не нова, а довольно банальна и затаскана. У нас об этом уже кто только ни пел, даже далекий от солипсизма рокер Шевчук («...*Мир не то, что творится в окне*»). Во-вторых, автор тут слишком брутален и жесток (ударение можно смело ставить на оба слога). В-третьих, подобный авторский взгляд на российскую современность — это холодный и отстраненный взгляд европейца-кутюрье, перелицовывающего древневосточные трактаты на новорусский фасон. Вот, например, рус-

ская душа похожа у Пелевина на «кабину грузовика, в которую тебя посадил шофер-дальнобойщик, чтобы ты сделала минет. А потом он помер, ты осталась в кабине одна, а вокруг только бескрайняя степь, небо и дорога. А ты совсем не умеешь водить» («Священная книга оборотня»). При всей изощренной образности этого развернутого сравнения красивое французское слово *минет* как-то... ну.. не совсем аутентично для определения русской души. Да, впрочем, и никакие его русские эквиваленты, вероятно, не уточнят данное понятие.

3. Мантия мистификации

Данной метафорой я условно обозначила все многочисленные и попелевински неизменно завораживающие «тексты в текстах»: рукописи, якобы обнаруженные «в одном из монастырей Внутренней Монголии» («Чапаев и Пустота»), извлеченные с антресолей папки-скоросшиватели с философскими трактатами («Гeneration П»), найденные в московских парках компьютерные файлы («Священная книга оборотня»), рабочие тетрадки с конспектами лекций по гламуродискурсу («Ампир В») и т. д. и т. п. Все это — обнаруженное, извлеченное, найденное — становится предметом спекуляции или розыгрыша, а иногда и того, и другого. А порой обходится и вовсе без *мантии*, происходит обнажение приема — когда, например, описывается «очень красивая» религия под названием «утризм», приверженцы которой «верят, что нас тянет вперед паровоз типа “У-3”... а едем мы все в светлое утро. Те, кто верит в “У-3”, проедут над последним мостом, а остальные — нет» («Желтая стрела»).

Помимо «найденных» рукописей и псевдотеорий к внутритекстовым мистификациям можно отнести неплохо продуманные и, кажется, вполне убедительные авторские попытки домыслить действительно имевшие место исторические события и потом выдать их за подлинные (рассказ «Происхождение видов»: описываются якобы реальные факты из жизни Чарльза Дарвина); дополнить реально существующее литературное произведение («Девятый сон Веры Павловны»).

Однако и на этом Пелевин не останавливается: он иронизирует над самими системой и терминологией традиционных философии и религии. Хорошим примером служит следующий диалог героев романа «Чапаев и Пустоты»:

«— Я так считаю, что никакой субстанциональной двери нет, а есть совокупность пустотных по природе элементов восприятия.

— Именно! — обрадованно сказал Сердюк...

— Но раньше восьми я эту совокупность не отпущу, — сказал охранник...

— Почему? — спросил Сердюк...

— Для тебя карма, для меня дхарма, а на самом деле один хрен. Пустота. Да и ее на самом деле нету».

II

Современный дискурс... давно пора забыть осиновым колом назад в ту кокаиново-амфетаминовую задницу, которая его породила.

«Священная книга оборотня»

Установить истоки понятия «дискурс» в пелевинских текстах несложно: от Фрейда — через французских постструктуралистов — к нашим доморощенным криэйторам и копирайтерам. Сама постановка проблемы восходит к самым ранним рассказам писателя: так, к примеру, в занятом постоянной болтовней попугае («Зигмунд в кафе») легко угадывается основоположник психоанализа. Вспомним тут опять же: *«Никаких философских проблем нет, есть только анфилада лингвистических тупиков, вызванных неспособностью языка отразить Истину»* («Священная книга оборотня»). Далее это удивительно точно и емко обобщается в «Ампире В»: *«Зачем людям язык, если из-за него одни беды? Во-первых, чтобы врать. Во-вторых, чтобы ранить друга друга шипами ядовитых слов. В-третьих, чтобы рассуждать о том, чего нет»*. Словно ингредиенты одного адского аромата, тут замечательно поименованы приметы современных лингво-речеведческих исследований — ложь, вербальная агрессия и словесная манипуляция. Чуть позже герой по имени Локки объясняет смысла любого речевого поединка: *«Люди обмениваются острыми словами. Но эти слова ничего не весят. У человека во рту их много. Смысл поединка в том, чтобы придать словам дополнительный вес. Это может быть вес пули, лезвия или яда»*.

«Слова подобны якорям, — сказано в “Священной книге оборотня”, — кажутся, что они позволяют надежно укрепиться в истине. Но на деле они лишь держат ум в плену. Поэтому самые совершенные учения обходятся без слов и знаков». Почему — тоже понятно: *«Так уж устроен язык. Это корень, из которого растет бесконечная человеческая глупость... Нельзя открыть рот и не ошибиться. Так что не стоит придираться к словам»*. Воистину, прав-прав Тютчев: *«Мысль изреченная есть ложь»!*.. В этом отношении перекидной мост от «Книги оборотня» к «Ампиру» — уничижительный образ символизирующей современного человека бесхвостой обезьяны, которая *«должна сначала разобраться, как она создает мир и чем наводит на себя морок»*. По пелевинской логике, получается: если *оборотень* — это человек, понявший свою суть (ср. «Проблема верволка в средней полосе»: *«Только оборотни и есть реальные люди»*), а *вампир* — «просто улучшенный человек», то *бесхвостая обезьяна* — это человек, свою суть не понявший.

От общих замечаний про слова и язык Пелевин в «Ампире В» переходит к развернутому пояснению понятий «гламур» и «дискурс».

Поначалу герой — начинающий вампир Рома Шторкин — воспринимает дискурс как *«что-то умное и непонятное»*, а гламур — как *«что-то шикарное и дорогое»*. В этом смысле, вероятно, можно применить к слиянию

этих слов (гламуродискурсу) известное обиходное определение «светский треп». Однако авторская концепция целиком строится на том, что «*гламур и дискурс на самом деле одно и то же*» — то есть понятия не просто соединяемые, а взаимозаменяемые и абсолютно тождественные. Тогда в предложенном определении возникает прогнозируемая хитрым автором нестыковочка: светским может быть не только треп, а треп может быть не только светским. Поэтому далее явление гламуродискурса трактуется и разворачивается в трех направлениях: через *этимологию, аксиологию и сексологию*. И, как можно заметить, происходит это хотя и довольно тонко, но намеренно спекулятивно.

Так, этимология слов дается абсолютно ложная: слово *гламур* возводится к шотландскому «колдовство» и — путем фонетического искажения — к «грамматике». Слово *дискурс* поначалу вроде бы верно поясняется через латинское «бег туда-сюда». Но затем, с опорой на отрицательное значение частицы «dis», предлагается неверная смысловая контаминация, в результате чего выходит, что «*дискурс — это запрещение бегства*». Откуда? Из паутины окружающей действительности, состоящей из глянцевого фотографий и сопровождающих их комментариев. «...*Язык — это второй центр личности, главный. Он и делает тебя вампиром... Это другое живое существо. Высшей природы*». Далее, в ряде авторских умозаключений дискурс то отождествляется с мышлением, то рассматривается как его непосредственный продукт, то сводится к чужому жизненному опыту, событиям и переживаниям (вампир Рома, «*глотающая из пробирок дискурсы*» разных людей, узнает факты их биографий).

Затем на протяжении всего повествования самое понятие дискурса — абсолютно нейтральное и безоценочное (как любой лингвистический феномен) — преподносится исключительно негативно. С одной стороны, при таком подходе прекрасно просматривается авторская позиция; с другой стороны, это уводит от понимания самой сути анализируемой в романе проблемы. Следуя пелевинской логике, можно подумать, будто дискурс — вообще мрак какой-то, ужас повседневности и т. д. и т. п. Весьма сомнительно, чтобы блестящий умница и (правильно!) гуру Виктор Пелевин не был осведомлен о трактовках этого понятия. Поэтому разного рода подмены и подтаскивания смыслов в романе можно отнести исключительно на счет творческих задач и даже (тут должен стоять смайлик) личных выгод автора, который, по его собственному утверждению, и грузинский-то конфликт выдумал сам — для продвижения нового романа «П5». Вспомним еще раз пелевинско-чапаевское наставление Петьке: «*Где бы ты ни оказался, живи по законам того мира, в который ты попал, и используй сами эти законы, чтобы освободиться от них*».

Идейно-смысловая спекуляция возможна, оправдана и даже необходима еще и потому, что правда и о Гламуре, и о Дискурсе одна: «*Шаг в сторону от секретного национального гештальта, и эта страна тебя отымеет. Теорема, которую доказывает каждая отслеженная до конца судьба, сколько ни*

накидывай гламурных покрывал на ежедневный праздник жизни» («Священная книга оборотня»).

Наконец, существуют понятия, помыслить которые представляется попросту невозможным — только назвать (Бог, Вселенная, Мироздание и т. п.). В этом случае тонко, по-постмодернистски глумясь над традициями русской классики, Пелевин использует более простой, но не менее спекулятивный прием уничижительного занижения смысла. Например: *«Когда человек... начинает размышлять о Боге, источнике мира и его смысле, он становится похож на обезьяну в маршальском кителе, которая скачет по цирковой арене, сверкая голым задом» («Ампир В»).*

Пытаясь же отрефлексировать гламуродискурс в терминах социальной сексологии, писатель пропускает все изображаемое через тот же фильтр, что и в «Generation П», вполне небезосновательно надеясь, что и тут это проканает безо всякой смазки. И действительно, все, вроде, замечательно сходится: *«Гламур — это секс, выраженный через деньги... А дискурс — это сублимация гламура».* В итоге вполне логично выходит, что *«дискурс — это мерцающая игра бессодержательных смыслов, которые получаются из гламура при его долгом томлении на огне черной зависти... А гламур — это переливающаяся игра бессмысленных образов, которые получаются из дискурса при его выпаривании на огне сексуального возбуждения».* В данной концепции (что, впрочем, никак ее не дискредитирует) присутствует представление о *духовном*, но не о *душевно*м. Объединяющим же все сказанное и вполне справедливым в контексте современной реальности представляется следующая пелевинская сентенция: *«Дискурс обрамляет гламур и служит для него чем-то вроде изысканного футляра... А гламур вдыхает в дискурс жизненную силу и не дает ему усохнуть... Гламур — это дискурс тела, а дискурс — это гламур духа. На стыке этих понятий возникает вся современная культура».*

Если же пройти еще дальше по торной дорожке понятийной рефлексии и, как советовала лисичка А Хули из «Священной книги оборотня», применить к анализу гламуродискурса технику восприятия картинок «magic eye» (хаотическое переплетение цветных линий и пятен, которое может превратиться в объемное изображение при правильной фокусировке взгляда), то можно отчетливо увидеть то, что даже не предлагает нам сам автор: из самой сердцевины составного слова «гламуродискурс», как расписной челн Стеньки Разина, неспешно-нагло выплывает «урод». Продуктивная находка — просто неиссякаемый фонтан мыслеобразов и возможностей истолкования!

С одной стороны, играть в подобные игры довольно забавно, потому что таким образомходишь с автором в особый интимный контакт, когда из-за «острова на стрежень» выплывает очередная лодка мысли, в которой только двое — читатель и писатель. С другой же стороны, не так уж здорово, ибо в случае с Пелевиным в известной степени (по предыдущему читательскому опыту) предсказуемо и немного опасно, поскольку больше напоминает не совместную неспешную греблю, а бешеный слалом: когда отчаянно стара-

ешься проехать по тексту единственно верной дорогой, объезжая флажки ложных толкований и при этом пытаясь сохранить равновесие.

Вникнув в пелевинские умозрительные конструкции, тщательно обновив все опознавательные флажки и сломав не одну пару лыж, смею утверждать, что в общем проекте реальности (именно как системном подходе, способе осмысления и характере предъявления) можно обнаружить следующие особенности мироописания.

Во-первых, отражается лишь *часть* реальности (отдельные, причем нередко разрозненные ее фрагменты). Как торшер, освещающий один угол комнаты: любые манипуляции по его перемещению не помогут осветить всю комнату. Торшер — не люстра. Во-вторых, реальность показана через набор описательных, но ничего не проясняющих номинаций. Все поименовано, но не объяснено. Отрефлексовано, но не названо. Это примерно то же самое, что П. Киньяр образно определил как «*слова, не отбрасывающие тени*», Г. Лансон назвал «*этикетками на пустых бутылках*»: слова, мало что выражающие, а потому приложимые к чему угодно, вмещающие любой абстрактно-произвольный смысл. В-третьих, реальность предстает искусственно сконструированной. Предельно искусственно. Из-за этого невозможно выйти за рамки наличных понятий.

Как заметил еще в 1994 году А. Вяльцев, сюжеты пелевинских произведений «*куплены в глянцевои коробке в Детском мире*». Действительно, все тут слегка отдает детским конструктором. Взять хоть тот же «Амфир В», где вообще непросто понять, кто такие главные герои-вампиры, как они взаимодействуют с обычными людьми, что именно из них высасывают, помимо того, что сосут еще и волшебный напиток «баблос», который автор призывает не отождествлять буквально с деньгами. Вполне можно допустить, что все это и многое другое остается за пределами обыденного читательского восприятия и, думается, не в последнюю очередь потому, что при наличии действительно мощного *месседжа* сама *концепция* как бы рассредоточена, размазана по тексту, будто каша по тарелке. Базовые понятия — «гламур», «дискурс», «язык», «вампир», «баблос», «ум А», «ум Б» — вводятся в ткань повествования так, словно дрожащая рука забивает гильзы в ружье: очень быстро, очень плотно и... как-то очень суетливо. Кроме того, нетрудно заметить, что реальность как исходное существование аргументируется у Пелевина нередко неполно: в триаде «тезис — аргументы — демонстрация» порой отсутствует последний компонент (иллюстративные примеры). Первый же часто размыт, второй нередко абстрактен.

Однако, несмотря на указанные критикуемые позиции, сильнейшей стороной пелевинского таланта однозначно можно считать способность максимально сжатого, емкого и жесткого представления многоаспектных и потому сложно рефлекслируемых социо-культурных феноменов. Например, мотивации участия в интернет-блогах. «*Человеческий ум сегодня подвергается трем главным воздействиям. Это гламур, дискурс и так называемые новости. Когда человека долго кормят рекламой, экспертизой и событиями дня, у*

него возникает желание самому побыть брендом, экспертом и новостью. Вот для этого и существуют отхожие места духа, то есть интернет-блоги. Ведение блога — защитный рефлекс изувеченной психики, которую бесконечно рвет гламуром и дискурсом» («Ампи́р В»).

III

Единственная перспектива у продвинутого парня в этой стране — работать клоуном у пидарасов.

«Ампи́р В»

«...Гламур обещает чудо... но это обещание чуда маскирует полное отсутствие чудесного в жизни. Переодевание и маскировка — не только технология, но и единственное реальное содержание гламура. И дискурса тоже». Следуя подобной логике рассуждений, закономерно наконец-то вплотную задаться вопросом, вынесенным в заголовок нашей статьи: *ху из мистера Пелевина?* Если книга называется «Священная книга оборотня» — кем же считает себя ее автор?..

Читая «Ампи́р В», невольно видишь его автора в почетном ряду главных персонажей. А он, кажется, не только не спорит с этим, но, напротив, даже подтверждает: «Любой современный интеллектуал, продающий на рынке свою “экспертизу”, делает две вещи: посылает знаки и протитутуирует смыслы». Да уж, что и говорить: честность и самоирония — ценные добродетели человека постиндустриальной эпохи! За это не в последнюю очередь любят Виктора Пелевина его многочисленные читатели. А еще, смею утверждать, за то же, за что и Фрейд: «Буржуазия любит его именно за мерзость. За способность свести все на свете к заднице» («Священная книга оборотня»).

Кроме того, по замечательному наблюдению опять-таки самого автора, новейшая история — это не столько власть каких-то определенных политических режимов, партий, структур, сколько «всемирный режим анонимной диктатуры», культурой которой «является развитой постмодернизм». Этим во многом, по-моему, объясняется следующий парадокс: несмотря на упорное нежелание общаться с прессой и фактическое отсутствие на светских мероприятиях, Пелевин в последнее время превратился чуть ли не в светский персонаж, обсуждать произведения которого стало хорошим тоном в «культурной тусовке». Все по-буддистски гармонично, как инь и ян: читатель любит писателя — писатель любит читателя. «Ампи́р В» заканчивается словами: «Я люблю наш ампи́р. Люблю его выстраданный в нищете гламур и выкованный в боях дискурс. Люблю его людей. Не за бонусы и предпочтения, а просто за то, что мы одной красной жидкости»...

Вопрос остается лишь один и остается по-прежнему открытым: ху из мистера Пелевина? Чудо или все же обещание чуда?

На одном форзаце первого издания «ДПП(нн)» — Пелевин черно-белый в темных очках, наушниках и с пистолетом; на другом — черно-белый он же, по пояс обнаженный, с накачанным торсом и с непроницаемым лицом протягивающий маленькое алое яблочко... Искушение. Отравы. Первый опыт.

Я из последних сил мчусь на высоких каблуках (гламур!) и с высунутым языком (дискурс!) за уходящей вдаль «Желтой стрелой» и в самый последний момент успеваю запрыгнуть на подножку последнего вагона...

Название нового романа — «П5» — сам автор предлагает читать как «П в пятой степени». Как всегда, ничего не объясняя и ничего не навязывая. У меня есть смелый вариант ответа на вопрос, какого писателя в постмодернистской алгебраической системе безусловно можно считать возведенным в пятую степень...

2010, № 1 (143)

МИХАИЛ КОПЕЛИОВИЧ

Парадоксы писательской судьбы

Штрихи к портрету Елены Ржевской на фоне советской военной прозы

1

[...] Родоначальниками советской военной прозы считаются четверо: Василий Гроссман («Народ бессмертен», 1941), Вера Панова («Спутники», 1946), Виктор Некрасов («В окопах Сталинграда», 1946) и Эммануил Казакевич («Звезда», 1947). И это справедливо. Названные книги были вовремя опубликованы, замечены, три последние премированы. А главное — это настоящая, художественно состоявшаяся, суровая и честная проза.

Ряд рассказов Е. Ржевской, а также «Записки военного переводчика» (их окончательное название — «Ближние подступы») начаты писательницей еще в 1942 году! Просто случилось так, что вещи эти в силу разных причин не были, а отчасти и не могли быть опубликованы сразу же по написании.

В самом деле: знакомясь с такими, например, рассказами, как «Под Ржевом» (1942–1947) или ««Маленькая история» одного латыша» (1944), а особенно с рассказом «Зяьтки» (1946), — трудно не поразиться решительной, я бы сказал даже — катастрофической, несозвучности многих эпизодов, запечатленных в них, складывавшемуся тогда канону фронтовой прозы. И дело тут не столько в непривычной для того времени жесткой достоверности художественного изображения и даже не в пресловутой — и тоже непривычной тогда — «приземленности» авторского взгляда на реалии [войны], сколько в самом отборе этих реалий.

Вот, для начала, те же «Зяьтки». Напомню читателю сюжет, тему и хотя бы некоторые детали этого рассказа.

*«Дарья ушла из дому, повязавшись **праздничным** пуховым платком.*

*В город Красный немцы согнали раненых и больных пленных, непригодных к труду. Слышно стало по деревням: можно идти **в лагерь и отыскивать** своих мужей.*

*Стояла поздняя осень **первого года войны**».*

Таково начало «Зяьтков». Я выделил в нем слова¹, которые, будь они напечатаны в 1946 году, показались бы, несомненно, немыслимой крамолрой.

¹ Здесь и далее, кроме особо оговоренных случаев, подчеркивание в цитатах везде мои. — *Прим. автора.*

Вернемся, однако, к сюжету рассказа.

Итак, Дарья, жительница деревни Зуньково, стоявшей, как пояснено ниже, в стороне от дороги («*Немцы наезжали сюда лишь изредка. Здесь можно было жить*»), пришла на эту «ярмарку» пленных мужей, явно не рассчитывая найти там своего Степана. Да никто и не находил там своих, о чем свидетельствует реакция женщин на появление Дарьи в сопровождении изможденного мужчины, прикрывшего лицо пилоткой: «*У Дарьи «зятек» завелся*». А что особенно интересно — *«староста, узнав про это, махнул рукой: — Работник будет»*.

Конечно — сегодня такой староста нас уже не удивляет. Но ведь еще сравнительно недавно, читая быковского «Сотникова» (1970), мы воспринимали изображение *хорошего* старосты, казненного вместе с главным героем, как немислимую художественную смелость. Да и то ведь, как можно было понять, [быковский] староста тайно сотрудничал с партизанами. У Ржевской же о старосте деревни Зуньково, кроме процитированных нейтральных слов, вовсе ничего не сказано. И это, еще раз повторю, в 1946 году!..

Чтобы закончить с сюжетом: Дарьин «зятек» провел в ее доме весь период оккупации, причем ему пришлось скрываться от немцев — дабы, упаси Бог, не мобилизовали. Конечно, они сошлись, Дарья и Михаил, и большое чувство к нему сочеталось в душе Дарьи с чувством вины перед сгинувшим на фронте мужем (похоронки, правда, не было). И опять-таки: удивительно не само по себе это душевное состояние героини, а дерзость молодого автора, решившегося его изобразить. Вдуматься только, что за ситуацию взяла Ржевская уже в одной из самых первых своих «проб пера» — да еще спустя всего год после окончания [войны]! Ведь тот же, к примеру, В. Распутин известную свою повесть «Живи и помни» (1974) написал уже в «ранге» маститого писателя, да и то подошел к теме весьма осмотрительно, нигде — в целом — не преступив рамки положенных стереотипов. В «Зятках», конечно, герой — не дезертир в собственном смысле слова. Но ведь и здесь отнюдь не обойден шемящий мотив нарушенного воинского долга и связанного с этим душевного дискомфорта героини:

«Старуха Прасковья принесла из города новость: партизаны спустили под откос немецкий эшелон. Вечером, дождавшись, чтобы уснули дети, Дарья нерешительно завела разговор с Михаилом. Сбиваясь, она говорила ему про партизан, сокрушенно спросила: — Что же мы-то?»

Впоследствии (начиная с 60-х годов) «Зятки» публиковались неоднократно, как и «Под Ржевом», и «По пути» (1942–1945), и «Бойкая дорога» (1942–1946). А вот ««Маленькая история» одного латышца» — первая из фронтовых историй, записанных Ржевской, увидела свет только спустя 45 лет!

Это тоже вещь достаточно неожиданная. По жанру (не считая четырех вступительных абзацев «от автора») вся она — монолог этого самого латышца, записанный «начерно», с сохранением речевой манеры, присущей нерусскому человеку, говорящему по-русски. По содержанию же это бесхитростный рассказ просто вопиет о несправедливости всех родов: социаль-

ной, национальной, государственной и только в последнюю очередь — военной.

Нет, этот человек не был нелоялен к советской власти, когда она влилась в его дом. Он даже получил *«от Советского Союза»* десять гектаров земли: *«Наделили мне, потому что посчитали меня способным к труду земли»*. Но, с другой стороны, и не приветствовал он приход «освободителей» (как по всем канонам полагалось осчастливленному бедняку). Просто принял присоединение Латвии к могущественному восточному соседу как некую непреложность — *и точно так же* отнесся к последующему «заходу» немцев. А писательница, передавая эту часть его исповеди, ни единым словом не выразила своего отношения к этой «гнилой» позиции.

Самые разнообразные злоключения пришлось пережить «одному латышу» на протяжении последних трех лет его жизни — перед тем как он сдался в советский плен в качестве солдата латышской эсэсовской (!) дивизии. Сперва он жил и трудился у себя в Латвии (но под немцем); потом был увезен в Германию, где содержался в лагере, а работал на частного хозяина; и наконец, *«решился податься в латышские легионы»*. Кончается эта «маленькая история» почти комическим эпизодом пленения горе-воинов. Комизм заключается в резком диссонансе между меланхолической бесцветностью тона, каким это все поведано, и объективной чудовищностью испытаний, какие рассказчику пришлось (и еще, конечно, придется!) перенести...

Нет сомнений: появившись такое свидетельство о войне в ту пору, когда оно вышло из-под пера, это тоже было бы событие, которое сильно поколебало бы уже сформировавшиеся к этому времени стереотипы восприятия войны.

Еще один сильный рассказ Ржевской — «Жив, браток?» — датирован 1956-м и 1987 годами (не через дефис!). То есть, надо думать, написан он в 50-х, а позднее лишь отредактирован, перебелен. И опять-таки: даже для вольного 56-го вещь эта очень смела.

Снова перед нами русский пленник — на сей раз москвич. Но и парень из Курска (как в «Зятках») появляется в эпизоде — том самом, где двое раненых, прячущихся в стогу соломы, перекрикиваясь, удостоверяются, что оба живы. *«На четвертый день он мне не отозвался. Думаю, теперь скоро и я»*. И снова оккупанты разрешают пленным «раздать населению» — стало быть, эта ситуация была для тех лет (действие происходит зимой и летом 1943 года) не такой уж невидалью. Затем — приход своих, и для Сашки Яхонтова пребывание в плену и в яме для картошки у местных женщин обходится покруче, чем для героя «Зятков».

Очень подробно описана вся Сашкина лагерная эпопея, включая этап, выгрузку на станции Рязань-2, голодное и холодное житье в большом проверочно-фильтрационном лагере (*«Нас там было ой-ей-ей»*). Сашка не сообщает об избиениях, зато издевательства иного рода не утаивает. И с особой обидой вспоминает, как вертухай шпынял его за то, что не сохранил он шинель и винтовку, *«а согласно присяге — до последней капли крови...»* «Загрибок вон какой у него, — добавляет рассказчик. — А сам-то ты был хоть

раз там, на передовой?» И еще не пропустил Сашка, что «*время от времени партии под конвоем с собаками из лагеря отправляли*». Куда? Понятно куда...

Самому Сашке повезло: отпустили. И явился он домой, защитник родины: «*Шлём, шинель без хлястика, борода, пустая сумка от противогаза и палочка — вот всё, все твои заслуги перед родиной*». А дома новая радость: жена Маруся, в отсутствие мужа, сошлась с неким лейтенантом — «*высоким, чистым, рослым — ... все скрипит на нем*». Финал рассказа — «объяснение» с лейтенантом. «*Мне бы дать ему, чтобы на всю жизнь память. Не смог. Что-то порвалось у меня внутри. Сел. Курю дальше. В оконце поглядываю*»...

Да, сразу же всплывают в памяти знакомые сцены, читанные и виденные в кино задолго до появления в печати этих потрясающих в своей неприхотливости, обыденности и вместе драматизме страниц — «Один день Ивана Денисовича» (1962), «Случай на станции Кречетовка» (1963), «Архипелаг ГУЛАг» (1958–1967) А. Солженицына; ленты А. Германа... А ведь все эти вещи были созданы опять-таки *позже* рассказов Ржевской...

И еще немного о хронологии. Не мешает напомнить, что ранние произведения второго поколения военных прозаиков, с которых начинался их путь в литературе, тоже писались позже рассказа «Жив, браток?» или, в крайнем случае, одновременно с ним. Григорий Бакланов («Южнее главного удара»), Владимир Богомолов («Иван») и Юрий Бондарев («Батальоны просят огня») дебютировали в 1957 году. В том же году Виктор Астафьев начал «Последний поклон», а Василь Быков со своей «Третьей ракетой» (1962) и вовсе «опоздал» на пять лет. На 60-е годы приходится также дебют Евгения Носова². Еще позже (в 70-е) явились Вячеслав Кондратьев и Анатолий Генатулин, не говоря уже о Светлане Алексиевич и Анатолии Приставкине.

Кстати сказать, в рассказе «Под Ржевом» содержится зерно ситуации богомоловского «Ивана», а в рассказе 1959 года «Сегодня купаться запрещено» есть много общего с тем, что спустя 22 года мощно изобразил Приставкин в «Тучке золотой». События тех черных дней, когда крымскотатарский народ (как и чеченцы у Приставкина) был депортирован со своей исторической родины, даны в нем глазами молодого татарина, запомнившего все, что довелось ему увидеть ребенком. Но написанный намного раньше рассказ Ржевской еще два года ждал своей очереди после появления в «Знамени» приставкинской повести...

2

Так что же произошло? Почему вещи, начатые, а то даже и написанные еще во время войны, сразу после нее или в середине 50-х, так долго ждали

² И Виталия Семина, опубликовавшего в 1963 году свою автобиографическую повесть «Ласточка-звездочка». Выношу это имя в сноску не потому, что считаю его менее значительным военным прозаиком, а потому, что его важнейшие произведения на эту тему «Нагрудный знак “ОСТ”» и «Плотина» появились значительно позже. — *Прим. автора.*

своего появления на свет? Как случилось, что творчество молодой писательницы, торившее те же пути, которыми шла классика советской военной прозы (в чем-то, несомненно, и предвосхищенная Ржевской), стало известно нам лишь много позднее?

Тут, видимо, сошлось много разных обстоятельств.

Во-первых, нельзя не признать, что те же «Зятьки», например, просто невозможно было бы напечатать, когда они были написаны, — по причине той явно недостаточной органичности для молодой писательницы «правильного» советского мировоззрения. А эта шкала измерения, как мы знаем, имела в те времена решающее значение. Недаром те же «Спутники» Веры Пановой или «В окопах Сталинграда» Виктора Некрасова при всей своей непарадности удостоились все же высокой оценки критики (и прежде всего — Главного Критика страны, санкционировавшего их включение в «золотой фонд»), а «Возвращение» (1946) Андрея Платонова было ошельмовано, сам же автор рассказа надолго вычеркнут из советской литературы.

Да, «Возвращение» все-таки смогло увидеть свет. Но это произошло только потому, что Платонов был уже известным писателем, к тому же печатавшимся в пору войны, а также потому, что это был еще все-таки относительно вегетарианский 1946-й год. «Зятьков» же написала никому не ведомая, непозволительно молодая (27 лет) военная переводчица, бывшая студентка бывшего ИФЛИ. Вряд ли она могла вообще на что-либо рассчитывать.

И все же главное, думается, было в другом. Иначе творческая биография Елены Ржевской не поражала бы нас теми парадоксами, какие она в себе таит. Ведь сегодня, когда мы знаем о ранних ее рассказах, ее писательский путь выглядит необыкновенно конфликтным внутри самого себя.

В самом деле, первая опубликованная вещь Ржевской («Особое задание», 1951) написана как будто совсем другим пером, нежели «Под Ржевом» или «Зятьки». Когда «Особое задание» попало в руки читателя, он (не знавший о существовании тех рассказов) получил довольно безликий текст. Это была вещь из потока. Тогдашнего потока книг о войне, сильно героических, инфантильно восторженных и настолько беспомощных литературно, что они никак не могли отождествляться с уже прочитанными сочинениями Казакевича, Некрасова или Пановой.

Последующие опубликованные произведения Ржевской содержали более серьезные заявки на освоение темы. Так, повесть «Земное притяжение», посвященная трудностям духовного роста и становления детей войны, своим откровенным изображением теневых сторон послевоенной жизни близка повести Семина «Семеро в одном доме», вышедшей тогда же, в середине 60-х. Но блистательная семинская вещь при своем появлении вызвала общественный скандал. А «Земное притяжение» снова затерялось в потоке.

Та же участь постигла и повесть «Спустя много лет», хотя это было одно из первых в советской литературе произведений на тему о верности фронтовым идеалам, об умении одних и неумении других в послевоенном своем существовании оставаться на высоте фронтовой чести, фронтовой ясности

и бескомпромиссности. (Тот же мотив разрабатывается одновременно Бондаревым в «Тишине» и Солженицыным в «Круге первом».)

Даже не зная о том, что Ржевская уже давно испробовала свои силы в ином — не собственно беллетристическом — жанре, чуткий читатель упомянутых повестей, наверное, уже тогда мог ощутить, что причина ее тотальной писательской неудачливости — именно в неумении найти свой стиль, свой жанр. И если такой читатель существовал на самом деле, если он к тому же настойчиво интересовался литературной работой Ржевской, то его упорство, его ожидания и его пронизательность были, несомненно, в конце концов вознаграждены. Ибо в 1965 году одновременно были напечатаны: в «Знамени» — берлинские «Записки военного переводчика» («В последние дни»), в «Новом мире» — документальная повесть «От дома до фронта», законченная годом раньше. Вскоре вышла и книга «Берлин, май 1945», в корпус которой вошло и восемь рассказов.

Вообще первая половина 60-х годов — рубежная для Ржевской. В 1960-м она, как сказано в «Ворошенном жаре», «*через семнадцать мирных послевоенных лет... поехала в Ржев тем маршрутом, каким в феврале сорок второго с предписанием добиралась на фронт, замерзая в кузове полторки*» (путь этот подробно описан в повести «От дома до фронта»). А в 65-м ее пригласил к себе на подмосковную дачу все еще опальный маршал Г. К. Жуков, и между ними состоялась беседа, записанная Ржевской сразу, по горячим следам, но, как это часто у нее случалось, опубликовать записанное удалось лишь через 21 год³. И как под рассказом «Жив, браток?» стоит «1956, 1987», так и под «*рассказом о встрече с маршалом Жуковым*» помечено: «1965, 1986».

Именно в 60-е годы Ржевская осознает, наконец, какую ценность представляют собою ее ранние записи и заготовки «на всякий случай». И какова истинная стоимость всего того, что сама она назвала «*своим небольшим музеем, или точнее — архивом*». И отныне писательница все свои силы и время посвящает уже разматыванию именно этого клубка, создавая (и чем дальше, тем больше сокращая дистанцию между временем написания и публикации) вещи все более сильного накала и значения. Год 1973-й — повесть «Февраль — кривые дороги». Спустя десять лет — «Ворошенный жар», непосредственно перед ним — «Знаки препинания», 1981. Вторая половина 80-х — повесть «Далекий гул». Начало 90-х — книга «Гейббельс. Портрет на фоне дневника».

Это была уже совсем другая — зрелая, истинно «ржевская» проза.

Так лишь через двадцать лет свершился перелом в ее творческой биографии — тот перелом, который обозначил себя и новым качеством прозы, явленным уже повестью «От дома до фронта», написанной в 1964 году, и возвращением к тем ранним своим опытам, публикация которых обнаружилась и в них присутствие качества, столь резко отличающего их от всего, чем [писательница] «официально» дебютировала и чему дала право долго еще представлять свое творчество.

³ «Знамя». 1986, № 12.

Здесь уместно, правда, задать вопрос: а не было ли привнесено в них это качество именно позднее — в годы творческой зрелости? И не менее уместно предположить, что такая обработка первоначально написанных текстов была произведена перед их публикацией. Но, с другой стороны, никакая обработка не могла бы, конечно, обеспечить им этот уровень, если бы изначально они не содержали в себе все качественно необходимые для этого предпосылки. И эти предпосылки состояли прежде всего в том особом свойстве художнического зрения молодой писательницы, о котором уже шла речь, — том свойстве, которое определяло прежде всего сам *состав* жизненных реалий, притягивавших к себе ее внимание, сам их *отбор*, само предметное, тематическое наполнение ее ранних записей и опытов. Это не могло быть привнесено никаким позднейшим временем, это могло прийти только из *того* времени, из *тогдашней* памяти, из *тогдашнего* видения войны, запечатленного в самих сюжетах и образах ранних набросков.

Но если это так — а это, судя по всему, именно так и было — то парадоксы начального этапа писательской биографии Ржевской, равно как и свершившийся позднее творческий перелом, могут иметь только одно объяснение.

Возьмем, к примеру, те же «Ближние подступы», основанные на фронтовых записях. Могло ли молодой переводчице, только еще собиравшейся войти в литературу, придти в голову, что именно эти «горячие» записи — и есть та *литература* о войне, которая более всего ценна и нужна? Ведь ее тогдашние представления о литературе, как это и показали последовавшие вскоре «официальные» ее дебюты, полностью уместались в господствовавшие стереотипы. А тут было не только совсем еще не «готовое» сочинение, а самый что ни на есть «сырой материал»!..

Да, позднее она к этому «сырому материалу» вернулась, бережно воспроизведя его. И даже посчитала нужным дополнить первоначальный текст новыми записями, а также документами. Но вернулась и дополнила — именно позднее. И много позднее. Тогда, когда пришло понимание того, что *их* (документов. — М. К.) *выразительность на отдалении лет становится лишь сильнее*».

То же самое и с рассказами. Сознала ли сама Ржевская, набрасывая ту же историю Дарьи и ее «зятка», в какие идеологически непролазные дебри забредает? Вряд ли. Особенно если учесть, что к этому времени она, вполне тогда еще «советская», даже и остыть-то как следует не успела еще от всего того, что ей пришлось перенести на войне...

Да, уже и тогда сама избирательность художнического зрения молодой Ржевской в этом рассказе решительно противостояла идеологическому дурману «советскости». Но противостояло все-таки, судя по всему, лишь на подсознательном уровне, — на том уровне, который и не позволил тогдашней Ржевской почувствовать и оценить всю новаторскую перспективность историй, ставших сюжетами ее рассказов. Они, как и фронтовые записи, обернувшиеся потом «Ближними подступами», тоже так и оставались долгие годы под спудом — в качестве такого же «сырого материала»,

неких черновых заготовок «на всякий случай»... И лишь много позднее так же оказались ею востребованы — тогда, когда, наконец, и для нее самой вполне проявилась и заиграла вдруг в них дотоле скрытая, по-видимому, от нее собственная их художественная самооценочность и выразительность...

Несомненно и очевидно: именно потому, что ранние рассказы и записки оказались востребованы ею в их первоначальном качестве, связанном прежде всего с их документальной выразительностью, лишь после того, как новая военная проза Некрасова, Гроссмана, Казакевича, Бондарева, Быкова и других стала реальным литературным фактом и событием, — именно поэтому трудно предположить, что возвращение Ржевской к себе самой, ранней, нащупывавшей когда-то те же пути, но не доверившейся им, могло произойти без обратного воздействия этой же прозы. Без опыта обнаружения в этой — «чужой» — прозе *тех же* — «своих» — мотивов и тем, которые когда-то будоражили воображение. И тем самым — без постепенного осознания через опыт этой встречи *своего собственного истинного призвания* — подлинной природы своего дара. Ведь настоящее обретение его именно в это время только и происходит, и верность ему именно с этой только поры и становится основной константой ее творчества, сообщая ему качество подлинной зрелости.

Так писательнице, которая в ранних своих опытах нащупывала те же пути, по которым чуть позднее пошла классическая советская военная проза, именно эта проза и помогла вернуться, в конце концов, на свой собственный путь, обрести на нем себя подлинную. И дать, наконец, поэтому живую реальную жизнь и тем своим ранним опытам, что долгое время оставались потаенными, и новому, подлинно зрелому уже творчеству. А благодаря все-му этому — раскрыть, наконец, перед читателем и все те пусть скромные, но живые и трепетные черты своего собственного, особого, личного видения и переживания войны, которые связаны с ее художественной и человеческой самобытностью и которые никогда уже не дадут лучшим ее вещам затеряться в общем богатстве нашей военной классики.

3

[...] Ржевская, как и В. Некрасов, до войны не успела стать писателем. Но готовилась она к этой миссии, видимо, давно — не даром поступила учиться в ИФЛИ. Первые ее рассказы были начаты уже в разгар семнадцатимесячной битвы за Ржев — когда в судьбе и этого сражения, и тем более всей войны перелом еще не обозначился⁴. В одном из этих рассказов есть слова: «*Пройдут годы, люди будут знать о немецком фашизме понаслышке, изучать по книгам... А я вот сейчас вижу его*». Создать целостную картину того, что пережито на войне, — вот чем озабочена Ржевская с первых шагов своих в литературе.

В рассказе «Второй эшелон» есть характерный эпизод. Хозяйка дома (где ночует повествовательница), простая деревенская женщина и в воен-

⁴ Именно в память этой битвы молодая писательница Елена Коган и взяла псевдоним Ржевская. — *Прим. ред.-2011.*

ном разоре продолжает выполнять свою домашнюю работу, такую привычную и необходимую.

«— *Дождь, наверно, спуститься хочет, — заключает она и принимается охапками перетаскивать сено во двор. Наблюдать за ней сущее удовольствие: каждое ее движение целесообразно, и сама она подобрана, нетороплива, точно хранит внутри себя что-то важное, важнее этой работы, а уж войны и давно*».

Казалось бы, как же так! Что в пору войны может быть важнее войны? И как это военная переводчица может принять такое «штатское» отношение к войне? И не только принять, но, по сути дела, и поддержать!

Тут мы вступаем в сферу, которая и по выпавшему Ржевской жребию (то есть отчасти случайно), и по единственно для нее органичному способу восприятия окружающего хаоса (что уже совсем не случайно и, значит, проявилось бы в ней, где бы и в качестве кого бы ей ни пришлось воевать), оказалась — не могла не оказаться! — именно ее материалом, ее не отпускающей болью, стержнем и стрижнем ее человеческой и писательской биографии.

Это — *быт под войной*.

Вся советская военная проза, писавшаяся до конца 50-х годов, была именно *военной*. Воздух войны исследовался с «навстреленной стороны» — со стороны боев, окопов или штабов. Тыл оставался вне поля зрения писателей, в крайнем случае интересовал их как «кузница победы». Что касается территорий, занятых врагом, то они могли попасть в «объектив» только как арена борьбы партизанских отрядов. При этом подчеркивался героизм советских людей, их готовность терпеть любые лишения и безоговорочный отказ от коллаборационизма даже в его самых невинных формах (подразумевалось, что на *службу к врагу* шли лишь изменники и трусы). Напомню еще раз, что такая принципиальная вещь, как «Последний поклон» Астафьева, где война увидена глазами подростка в далеком уральском тылу, создавалась между 1957-м и 1967 годами. Распутинское же «Живи и помни» вышло и вовсе в 1974-м.

А вот Ржевская изначально сосредоточивает свое внимание на *существовании* людей в разреженном воздухе войны. Она повествует прежде всего о том, как жизнь отстает свои права в обстоятельствах, когда все ее права попораны, дает крупные планы прифронтового *жизня-бытья* тех, кто видел слишком много.

«*Нигде нет дыма, нет жилья. Одни голые, мертвые трубы на много километров вокруг. Бездомная военная Россия*», — вот какой представилась ржевская земля героине рассказа «Под Ржевом» в январе 1942 года. [...] Но сразу же вслед за бездомной Россией появляется «*у разбитой станции вдруг маленький дом, заваленный снегом. И вроде бы тянет дымком*». Жизнь продолжается. Даже в четырех шагах от смерти. У хозяйки этого дома больные дети, о чем она громко «информирует» всех вновь входящих, требуя никого не впускать без дров.

Позднее, в рассказе «Второй эшелон», Ржевская выделит слово *война* в контексте, так же не имеющем прямого отношения к собственно военным действиям:

«Тут были погорельцы: женщина с ребенком и бабы, не поделившие мешки с зерном, Петр Тихонович и Анна Прохорова с привычно сложенными на животе руками. Они смотрели на наши сборы без осуждения. На их сосредоточенных лицах была война».

«Среди вооруженных полчищ, ревущих моторов, несметных снарядов, пожаров, на встряхиваемой взрывами земле, в белой стуже, среди гибели — кочующая с нами изба — *малая единица неустрашимого, вечного бытия*» — резюмирует писательница в повести «Февраль — кривые дороги».

Солдату на фронте нужно было воевать. Бытовая же сторона его bivачного существования худо-бедно обеспечивалась вспомогательными службами (очень ярко это показано, например, на первых страницах баклановской «Пяди земли»). Героям Ржевской: хлебопашцам, учителям, мелким служащим, подросткам, очутившимся вблизи фронта или, того горше, под пятой оккупантов, приходилось самим заботиться о своем пропитании.

«Ворошенный жар»: «... в оккупации человеку хоть чего-то поесть надо, матерям детей накормить. Голод — медленная, мучительная смерть. А мы думать забыли, что жизнь имеет свои изначальные неодолимые свойства и запросы, свою какую-никакую меру».

А вот другое свидетельство о днях оккупации:

«На Волге разве мертвых подберешь. А немцы за водой идти не велели... Солдата-покойника отпихнешь и зачерпнешь. И кровавую пили. Вода маленько течет, сочится... И снег пороховой ели».

Жизнь имеет свои изначальные неодолимые свойства и запросы. Утоление голода и жажды. Потребность найти себе пару, создать семью, родить детей. Ведь и эта, естественнейшая в своих основаниях нужда ищет реализации в любых обстоятельствах жизни, покуда сама жизнь теплится. И эту сторону бытия человеческого тоже не обходит Ржевская, не закрывает глаза на сцены, требующие от писателя особой деликатности, соблюдения надлежającego баланса между прозой жизни, бывающей в иных случаях довольно грубой, и очеловеченностью любых, даже сугубо физиологических, проявлений нашей природы.

В повести «Февраль — кривые дороги» женщины, разгребающие снег на дороге, заигрывают со случившимся здесь солдатом.

«В Савелова пульнули снежком. — С мужиком поиграть охота? — недовольно сказал он. <...> — Охота! — вступила долговязая сношельница. — Пока тут вы. А то как опять побегёте. А мы выживем иль нас всех убьют — задушат».

Но [слова эти] вовсе не означают, что в эти погибельные дни люди готовы пуститься во все тяжкие. Нет, конечно. Все они, как героиня рассказа «Дусин денек»⁵, «в грохоте пальбы, под бомбами, на пожарищах... вроде бы

⁵ «Эта Дуся — горемыка, побирушка, кочующая за нашей армией». Я бы сказал, что это ошеломительно новый для советской военной прозы тип, если бы... если бы рассказ не был датирован 1963 годом.

долю держат в смертельных усилиях за Ржев». А Георгий Иванович Земсков («Ворошенный жар») так формулирует суть народного представления о должном для человека, оказавшегося в нечеловеческих условиях: «Он (ржевлянин. — М. К.) знает, что в городе смерть его неизбежна, но не уходит. Хуже всего людям казалось оставить свой город. Вот такой народ. Ведь если бы искали, где лучше, не надо было немцам под конвоем гнать, расстреливать...»

Ржевлянин знает, что в городе смерть его неизбежна, но знает неким надмирным, очищенным знанием души. Это не значит, что он *стремится* к смерти. Жизнь утверждает себя повсюду, в том числе и в условиях, когда она кажется невозможной. *Почти* невозможной. Все дело в этом крошечном, невесомом «почти». И пока человек жив (даже чуть жив), ему приходится как-то поддерживать свое существование. Это, в сущности, и следовало бы называть *бытом*, отбросив, как шелуху, прилипшие к этому слову всяческие негативные коннотации. [...]

Ржевская, вне всяких сомнений, была за реабилитацию понятия «быт», безвинно репрессированного зашоренными советскими критиками. Я уже отмечал сочувственное отношение автора к чему-то неназванному, некоему заветному содержимому души простой крестьянки, что было важнее всего *текущего* (войны в том числе) и что позволяло ей и в годину военного бедствия держаться, делать что и как положено. Не есть ли как раз это бытовое (или, употребляя неуклюжий неологизм, «существованческое» — то есть *первичное*, устойчиво-существенное — *основа* жизни)?

Мы встречаем это слово — *быт* — и на первой же странице «Берлина, май 1945» — пусть и применительно к другой стране, к другому народу:

«*Проехали Седлец* (в Польше. — М. К.). В *раздвинутые двери теплушки я увидела освещенное оконце с елочкой на подоконнике. Рождество.*

...*А там, за этим промелькнувшим, незанавешенным оконцем, какой-то незнакомый быт, пусть тяжелый, придавленный, скудный, но все ж таки быт. Он волновал и томил мыслями о мире.*

Здесь быт непосредственно соседствует с, казалось бы, таким далеким от него и таким противопоказанным ему пафосом. А глава «У Лукерьи Ниловны» в повести «Февраль — кривые дороги» целиком построена на антагонистическом противопоставлении нищенского, но жизнетворящего быта крестьянской избы «возвышенной» идеологии врага, несущей этой избе и этому быту гибель:

В «Ворошенном жаре» понятие «быт» уже не только реабилитировано, но прямо-таки возведено на пьедестал. И напротив: безоговорочно осуждена безбытность.

Быт же, по Ржевской, даже низкое, бездуховное *оправдывает и одухотворяет*. В том же «Ворошенном жаре» упоминается некая малоприятная дама, свояченица бывшего (при немцах) бургомистра Ржева. Чем же она запомнилась повествовательнице? Тем лишь, что тогда, в марте 43-го, утаскивала большой нарядный самовар. «*Не из жадности, — настаивает Ржевская, — из неукротимого усердия быта!*

Да что там толковать! Даже немец, враг, оккупант, палач неожиданно открывается своей человеческой стороной, когда [речь заходит о бытовой стороне его жизни]. Вот героиня повести «От дома до фронта» переводит так называемую *Памятку о больших холодах*, адресованную немецким командованием своим солдатам, застрявшим в русских снегах. Ей смешно унижение противника и противны все эти подробности: как защищать от холода нижнюю часть живота, ноги и колени. «*Но вообще-то говоря, — внезапно добавляет Ржевская, — в том, что они чувствуют холод, как и мы, есть какая-то несообразность. В это упираешься с недоумением. ... Сквози такую вот «памятку» живо представляешь себе их переживания: они страдают от холода, они — будь они прокляты — одушевленные»* (подчеркнуто Е. Ржевской).

Ржевская напряженно выглядывается в уклад людей из народа, в манеру их поведения в ситуациях, выражаясь философским языком, пограничных, чтобы за простыми, будничными делами и поступками разглядеть те внутренние силы, которые не дают им опуститься на дно, отчаяться, омертветь. В «Ворошенном жаре» есть такой эпизод. Повествовательница, приехавшая во Ржев в 1962 году, устраивается в гостиницу. Происходит неизбежное знакомство с дежурным администратором. Выяснилось, что дежурная воевала, потом восемь месяцев лечилась в госпитале. А когда демобилизовалась, поняла: «*...хочу во Ржев, и все тут, а что найду — думала ли? Деревня наша на большаке. Война на нее навалилась. Подъезжаю: деревня — как общипанная курица. А хлеб — вспомнить тяжело — какой-то зелено-черный, из него какие-то листья торчат. Да и не хлеб это. Из чего пекли, бог знает. И ничего-ничего нет. Одна кошка полудохлая. — Пожалели, что приехали? Она помотала устало головой в толстом платке. — Нет же. Брошен камень обрастает мхом. Кое-как стали жить»*.

Какой ответ! Вот это и есть так называемая народная мудрость. Вернее, тут видно, что она такое. И повествовательница нежданно-негаданно выясняет искомое: «*Вот я и поняла, что приехала, куда метила. Что обросту здесь воспоминаниями. Ехала в глубь времени, за войной, и война сама тут меня за подол хватает»*.

А в заключительной главе повести «Февраль — кривые дороги» Ржевская описывает поездку в «родные места» — в Ножкино-Кокоскино, где в 1942-м — 1943-м был самый тревожный участок боев за Ржев; к Лукерье Ниловне, с которой простилась в те забываемые дни. Лукерья Ниловна дала ей необычайно много, так много, «*что и потом, после войны, с годами, с расстояния, память о ней будет крепнуть, высветляя мою жизнь, все ее закоулки»*.

В Лукерье Ниловне было первичное. Как в болгарской крестьянке из рассказа «Нескончаемое расставание» (1987): именно там я нашел само слово — *первичное* — в применении к человеческой личности...

4

Когда-то казенная критика обвиняла В. Некрасова и его последователей в том, что война в их произведениях показана «из окопов» — только с точки зрения тех участников «ближнего боя», которые словно бы ничего не подо-

зревают о ходе войны в целом... И к прозе этих писателей было приклеено снисходительно-язвительное: «реализм на подножном корму»...

Что ж, обвинители даже и не подозревали о том, какая похвала содержалась в этой формуле. Ведь по существу они были совершенно правы. Сила и «Окопов Сталинграда», и других правдивых и сильных прозаических произведений о войне именно в том и состояла, что их авторы писали о том и только о том, что сами видели и знали.

Елена Ржевская принадлежит именно этой писательской плеяде. Она полностью вмещается в общие рамки того «реализма на подножном корму», который характерен для этой школы и составляет ее истинное достоинство и силу. Но в этот реализм она внесла свои, только ею подмеченные краски и смысл; она по-своему ощутила и пережила то первичное, из чего состоит на войне человеческая жизнь. И потому — замечу в заключение — именно с этим своеобразием ее особого, личного видения и чувствования войны связана и та высокая, не мнимая патетика ее прозы, которая, вообще говоря, тоже составляет некую общую черту всей советской военной классики «некрасовского извода».

Действительно, смешно было бы сегодня доказывать, что вся фронтовая проза, на фоне которой я пытаюсь написать творческий портрет Елены Ржевской, и патриотична, и героична. Только — в отличие от казенного «идеологического» патриотизма и героизма тогдашних лет — патриотизм и героизм некрасовской школы растет не из идеологии, а из живой жизни — из живой, нормальной, простой *любви к ней*. И в прозе Ржевской с ее особой внимательностью к быту как основе основ бытия на войне, это с особенной же отчетливостью и ощущается.

Вот характерный фрагмент из рассказа «Дусин денек», где та самая *побирушка, кочующая за нашей армией*, о которой я уже упоминал, *«поерзала молча, скатилась с крыльца и, поминутно озираясь, цепляя короткими ногами бурьян, пошла за избу — от беды подальше. А то отгонят ее заградчики в тыл. Она там, в тишине, с ума сятит. В грохоте пальбы, под бомбами, на пожарищах она вроде бы долю держит в смертельных усилиях за Ржев»*.

Здесь мы подходим к самой сути народного понимания патриотизма — вернее, народного ощущения родины. Это то ощущение, которое очень точно передает старуха Никитична в рассказе «Под Ржевом». Когда другая старуха советует ей покинуть только что очищенные от немцев родные места («*А здесь что? Голодно, разорение. И ты б уходила отсюда, Никитишна, в Хрузии лучше прокормишься, а земля-то всюду одна, — что там жить, что здесь...*»), Никитична отвечает: «*Одна земля, это верно, да не одна.... Эта слезы льет. А большого дитя мать больше жалеет*».

А вот и сама Ржевская: «*Чья-то спина с вещмешком, болтающийся закопченный котелок, крепленный к нему. Лицо юное или пожилое, стянутое опущенными ушами шапки, туго завязанными под подбородком. Вдрагивающая от усилий лошадь. Какое-то жилище, вдруг выявившееся из снежной мглы.*

Бедная баба, из-под насунутого на глаза платка глядящая на нас пристальным, глубоким взлядом.

*Ко всем, ко всему тут я испытывала такую сильную, до боли нежную при-
верженность, о которой словами в ту пору мне было б неловко, странно, невоз-
можно сказать»...*

И на последней странице этой прекрасной повести («Февраль — кривые дороги») — снова объяснение в той же любви: *«Я вышла на бугор. Тогда, в фев-
рале, тут буранило, скривляя, занося дороги. Сейчас внизу, как и в Кокоскино,
паслись спутанные кони возле стогов, отбрасывающих утреннюю тень. Конту-
ры животных так четки на луговом просторе, так пластичны, красивы. Дух
захватывает. Я почувствовала, как нерасторжимо связана с этой землей»...*

Только на этом простом, реальном чувстве нерасторжимости с родной землей, с людьми, на ней живущими, — чувстве, поднимающемся из самых глубин существа, не мозговым, а скорей каком-то «утробном», может вы-
строиться и понимание долга: воинского, национального, государственного.

Вот как говорит об этом один из самых замечательных героев Ржев-
ской — Георгий Иванович Земсков, рассказывая о семье, приютившей его и
его товарищей после побега из немецкого лагеря и тем спасшей их: *«Они не
могли думать о своей участи, видя такие муки всех».*

И так же просто, естественно — и о себе:

*«Не всякие командиры были на своем месте. Если б я думал о спасении своей
шкурки, я бы тоже мог уйти. А что бы я сказал людям? Чем я помог им там,
среди лесов (а позже и в лагере для военнопленных. — М. К.). Может, не так
уж много. Кого перевязал, кому что. А как я мог их бросить?»*

*«Такой он, Земсков, человек, — пишет Е. Ржевская. — И, стоя с ним на
берегу... я снова чувствовала пафос жизни, распад ее и верность, без них нет
для меня ни полноты жизни, ни смысла, ни поэзии»...*

Страшно важно — для всех нас и для литературы как способа националь-
ного самосознания и самопознания — когда наши современники, работа-
ющие в ней, приходят к такому (употребляю фаустовскую формулу) *«итогу
всего, что ум скопил».*

Творческий путь Елены Ржевской замечателен. Значителен он не толь-
ко по протяженности — и по достижениям. Ржевская вместе с другими вы-
дающимися представителями советской военной классики — пролагатель
новых, неторных дорог в литературе. И в будущей истории советской (рус-
ской) военной прозы ее имя будет стоять в этом ряду по праву и прочно. Для
меня это ясно, как простая гамма.

1. ЮРИЙ КОЛКЕР

Поэт с эпитетом

Давид Самойлов, «великий русский поэт, наш недавний современник»...

[...] Самойлов умер в 1990 году в Эстонии, которую любил, в которой отдыхал от Москвы. Говорят, «Эстония уберегла его от эмиграции». Действительно, Эстония помогала несколько умерить всеобщую в ту пору ностальгию по Западу. На безрыбье и рак рыба. Но что «уберегла» — постыдный вздор, квасное Замоскворечье. Кому же это Запад мешал творить? Тютчеву, Тургеневу, Ходасевичу, Цветаевой, Набокову, Бродскому? Может, Мицкевичу? Эмиграция — сильнейший художественный прием, допинг, творческий трамплин, удешевляющий силы, и она открыто, прямым текстом, была в этом качестве осознана Гоголем. Да только ли им?..

Наоборот, Эстония, спасибо ей, уберегла Самойлова от России. Россия и есть единственная реальная опасность для русского поэта: не убьет, так сожрет, хуже того — и это уж прямо высшая мера — на пьедестал поставит: тут смерть полная, без права переписки. [...]

На поздних снимках видим страшноватого старика, слышим раздражительный окрик...

Страшноватый старик трех месяцев не дотянул до семидесяти. Смешно слышать, что с годами человек совершенствуется. Всё в человеке уже заключено, когда он молод; нужно только убрать лишний мрамор и освободить статую. Но и старости скажем спасибо. Прав Цицерон: старик счастливее молодого; его молодость с ним, а старость не каждому дана. Павел Коган и Михаил Кульчицкий ее не сподобились. Молодой Давид Кауфман, будущий Самойлов, дружил с ними в ИФЛИ. Эти юноши погибли на фронтах, Самойлова шальная пуля только задела, он дошел до Германии — и стал «великим русским поэтом»...

Сознают ли те, кто произносит эти сусальные формулы, что слово *поэт* никаких эпитетов перед собою не терпит? Любой эпитет снижает это слово. Русский поэт — меньше, чем поэт. Да-да, вы не ослышались: великий поэт — меньше, чем поэт: потому что слово *великий* — разменная монета в устах малых. А вот *поэтом* — просто поэтом — называют обычно тех, кого этого титула не лишить.

При жизни Самойлов оставался на вторых ролях. До эпохи покупок премий не дожил. К старости — вырос: о нем, не без подсказки Анатолия Яacobсона, пошел доброжелательный шепот. Дальше — смерть помогла. Мертвых не только у нас «уважают», это всюду так: умер физик — одним физиком меньше, умер поэт — одним поэтом больше. Наступила слава, негромкая, но именно та, которой душа ищет: когда умные и образованные люди знают и ценят. Не позднее 1994 года появился о Самойлове телевизионный фильм, констатирующий величие. Поэтов не то что талантливых, этих всегда переизбыток, поэтов достойных и талантливых — не хватало. А тут — и талант, в котором нельзя усомниться, и внутренняя целостность, именуемая верностью себе, и философичность, и душевная работа, и мысль, и — честно прожитая жизнь. Самойлов не диссидентствовал, но патриотом был настоящим, пролил кровь за родину (не за квасную, а за подлинную), вглядывался в ее историю и культуру. Ключевой вопрос — об отношении к советской власти — решил так: верил в эту власть, когда был молод, старался не замечать ее, когда перестал верить. Сам о себе сказал: в сороковые годы — любил сороковые, в шестидесятые — шестидесятые. За это не упрекнешь... Но нет, все-таки упрекнешь. За сиюминутное упрекнем по самому большому счету, по последнему. Именно по этому счету советская литература даже в своей лучшей части (при нескольких исключениях) не тянет на литературу без эпитета: даже отбросив идеологию, она не научилась парить, не смогла стать *над* местом и временем.

«Семидесятые, проклятые»

Так называемые годы застоя — пробный камень на подлинность. Дышать стало нечем. Одни кинулись фиглярствовать на подмостках, другие угодничать, третьи — мы о них никогда не узнаем — погибли.

Самойлов прошел между Симплегадами, повредив кормовое весло. Уцелел. Не вовсе отстранился от скоморохов: на эстраду с ними выходил, дружбой не брезговал; но в главном — уберегся: писал с голоса, не на голос; уроков декламации не брал. Искал себя. В юности увлекался Мандельштамом, но в итоге выработал правило, в котором, соглашаясь с классиком, тут же возражает ему:

Поэзия должна быть странной,
шаловой, бессмысленной, туманной
и вместе ясной, как стекло,
и всем понятной, как тепло...

Тут видна уступка дурному климату с плохим центральным отоплением. Чухонцев и Кушнер подписались бы под этой программой. Они тоже приняли подлую власть как данность, отрицали ее не лозунгами, а тайной свободой. Однако ж можно взглянуть и так: вторая часть программы Самойлова — пушкинская. Поэзия, что и говорить, есть Бог в святых мечтах зем-

ли, но разве существует такой климат, в котором поэту позволительно вовсе забыть о читателе? Стихи несут в себе надежду на отклик. Забыть о читателе значит перестать быть поэтом; не знать о читателе значит поэтом не стать, что мы и видим под всеми широтами. Ловкачи, надоумленные Уитменом, доискиваются только имени поэта, продадут за это имя мать и отца — и откровенно пишут в обход читателя, прямо для доцентов от литературы.

В 1970 году вышла книжка Самойлова «Дни». В ее названии, что уже приятно, преодолен ходульный шаблон — осточертевший двучлен *какое — что*. Девяносто процентов названий стихотворных сборников устроено так: определение, за ним определяемое слово («Таврический сад», «Утренний снег», «Песочные часы» и т. п.). От этой пустоватой многозначительности скулы сводит. Не то чтоб словечко *дни* было такой уж находкой, но все-таки это название работало: своею краткостью и непритязательностью. Название, среди прочего, должно еще и то уметь выразить, что дело — не в названии.

Первое же стихотворение книги — несомненная удача:

Давай поедem в город,
Где мы с тобой бывали.
Года, как чемоданы,
Оставим на вокзале.

Года пускай хранятся,
А нам храниться поздно.
Нам будет чуть печально,
Но бодро и морозно. <...>

О, как я поздно понял,
Зачем я существую!
Зачем гоняет сердце
По жилам кровь живую.

И что порой напрасно
Давал страстям улечься!..
И что нельзя беречься,
И что нельзя беречься...

Просто и подлинно, не правда ли? Ясно, как стекло, понятно, как тепло. Попадание — в десятку: кто же к пятидесяти годам не сокрушается, что недобрал по части чувственных радостей? Такое найдет дорогу к сердцу каждого и звучит так неожиданно по-человечески в эпоху Морального кодекса строителя коммунизма. Кто в ту эпоху не жил, не поймет еще одного измерения этих стихов: в них показан кукиш туповатому режиму, личное противопоставлено общему, соборно-коммунистическому. Но в одном эти стихи — насквозь советские: в их привязке в сегодняшнему, в их материалистической приземленности. Власть внутренне сочувствовала такому подходу: лишь бы не дать людям возможности всерьез вглядываться в прошлое и в будущее.

А вот и лучшее стихотворение книги, «Таллинская песенка»:

Хорошо уехать в Таллин,
Что уже снежком завален
И уже зимой застелен,
И увидеть Элен с Яном,
Да, увидеть Яна с Элен.

Мне ведь многого не надо,
Мой приезд почти бесцелен:
Побродить по ресторанам,
Постоять под снегопадом
И увидеть Яна с Элен.
Да, увидеть Элен с Яном.

И прислушаться к метелям,
Что шуруют о фрамугу,
И увидеть: Ян и Элен,
Да, увидеть — Ян и Элен
Улыбаются друг другу.

А однажды утром рано
Вновь отъехать от перрона
Прямо в сторону бурана,
Где уже не будет Элен,
Где уже не будет Яна.
Да, ни Элен и ни Яна...

Поразительно! Оказывается, счастливым можно быть даже в эти жуткие времена, во времена юго-восточного бурана из Московии. Штриховой портрет таллинской пары великолепен. Жизнь в Эстонии, на малом Западе, где самый воздух напитан неприятием большевизма, имеет свои преимущества. Но тут не одна политика. Тут, в Эстонии, не только режим едва терпят, тут и русского духа не выносят; тут возможна любовь, какую под сенью Кремля не воспели: без цыганщины, гитары и деланного надрыва. Где русская пара, про которую сказано в качестве главной характеристики: «улыбаются друг другу»? Литература ее не знает. [...]

Отчего лирический герой уезжает в свою Московию? Поселился бы в Таллине, как в итоге поселился Самойлов? Но нет, лирическому герою надобно уезжать в город кровей. Поприще там, где буран...

Кажется, я критикую не стихи, а жизнь — но не в этом ли высшая похвала стихам? Пастернак, помнится, «ненавидел литературу, ненавидел поэзию». Приведенные стихи Самойлова — больше, чем «песенка»: они песня, почти песнь. По исполнению — были бы безукоризненны, если б не очень московская рифма с остаточной согласной: *надо—снегопадоМ*, и нарочито небрежная: *Элен—метелям*, — но сам-то автор, можете не сомневаться, считал их находками, а не безвкусицей.

Продолжу в том же духе: буду судить лирического героя — и тем косвенно похвалю поэта. Появись эти прекрасные стихи в нормальной стране в нормальное время, нам бы в голову не пришло усмотреть в них бестактности, но мы, дети страшных лет России, забыть не в силах ничего. Как автор (если угодно, лирический герой) решается произнести при нас: «Мне ведь многого не надо ... побродить по ресторанам...»?! Кто из тогдашних сограждан Самойлова мог себе такое позволить?! Самая поездка в Таллин, праздная, «бесцельная», — кому она была по деньгам, по времени? Баловням судьбы, вольноотпущенникам режима. У людей рядовых, особенно у провинциалов, не было для такого ни денег, ни времени: весь горизонт застилала беспросветная, бессмысленная лямка и борьба с нищетой. Как далеко нужно было отстоять от народа, от загнанного в чулан раба-соотечественника (предположительного читателя!), чтобы так красоваться перед ним своим привилегированным положением советского буржуа от словесности! Как нужно было верить, что люди по своему рождению делятся на писателей и читателей! Он, говорите, не нарочно? В этом и ужас. Мария-Антуанетта про хлеб и пирожные тоже сказала не нарочно, бессознательно. Аристократия, родовая, денежная или литфондовая, не снисходит до «простого человека» — или, что хуже, как раз именно снисходит до него. Жизнь свою, совсем не безоблачную, а в сороковые — и роковую, Самойлов прожил в том Версале, где времени был вагон, и не случалось, чтоб трех рублей до полочки не хватало. Роковую... Кто прошел войну, кто жил при Сталине, тот вправе так сказать о своей жизни. [...]

Другое лучшее стихотворение «Дней» — стихотворение «Пестель, поэт и Анна» — стало эмблемой Самойлова. Еще бы! Удача редкостная. Дивная философическая картинка, полная света и воздуха, гимн небесной России, на минуту просиявшей Европе и миру; баллада, воспевающая земную любовь: ту самую, чуть-чуть излишне чувственную, излишне сиюминутную, ту, по которой Самойлов специализируется. Смешно цитировать это стихотворение, мы с вами его наизусть знаем, — и невозможно воздержаться: такая прелесть!¹ [...]

Мы сказали: прелесть; повторим: прелесть несомненная; преклоним колена перед бюстом поэта — и тут же, не отходя от кассы, выложим претензии, потому что восхищение без размышления бесплодно.

У лучших из москвичей испорчен вкус; им словно слон на ухо наступил: они думают, что *рассеян — фарисеем* — хорошая рифма. Они думают, что такая рифма может преспокойно соседствовать с глагольной; эклектизма не чувствуют, носа не воротят. А эти рифмы — *бедны — дни, Ипсиланти — Данте* — неужто нельзя было без них? В стихах о Пушкине лучше было бы быть построже к себе. А однокоренные слова в рифме? Конечно, нас кинутся уверять, что *направленье — правленье* — художественный прием; что Самойлов этой суконкой Пестеля характеризует. Но мы не поверим.

¹ Опустим следующую в этом месте обширную цитату, памятуя о том, что в помещенной в настоящем томе статье В. Холкина «Два странника» стихотворение «Пестель, поэт и Анна» приводится полностью.

Уж сколько раз твердили миру: рифма — соитие, космическое слияние, а не клоунада; приблизительность в рифме — то же, что приблизительность в любви. Не стоит куражиться под венцом: это дешевка. Никакой рифмой вы не удивите искушенного читателя, тем более поэта, — и не удивлению должно служить искусство, а восхищению. Это одно. А второе — вторая правда, лишь на первый взгляд конфликтующая с первой, — то, что рифма — никогда не солистка, ее партия скромна и вовсе не обязательна. Мы без нее обходились тысячелетиями. Стихи с выставляемой на показ рифмой — то же, что симфония для барабана без оркестра. Приглушенная московская рифма 1950-х — 1960-х потому и оттянула на себя столько неподобающего ей внимания, что в советское время весь остальной оркестр, в стихах обязательный, был раскулачен, сослан на Колыму и расстрелян.

Еще две-три придирки. Чередование мужских и женских клаузул — не такой уж пустяк, когда поешь гладким правильным пятистопным ямбом. Две нерифмуемые однородные клаузулы подряд — всегда, без всякого изытья, — портят впечатление, подсовывают подозрение, что автору мастерства не хватает. Зачем Самойлов так небрежен? Затем, что небрежность во всем, не только в рифме, считалась хорошим тоном, а бережность оставляли мальчикам в забаву. Так повелось у эстрадных кривляк, у дешевой фронды, писавшей на голос. Самойлов, не будучи душою с ними, подсел к скоморохам по дружбе — и не заметил, что сани чужие. Ну, и «каруца цугом» напоследок. Цугом ездил князь да набобы; это шик; а каруца — все-таки телега, не карета... И если бы она еще хоть заскрипела! А тут не скрип, тут две царापны подряд — ца-цу — они-то и выдают неправду. Поэт ведь изображает звуком, одним звуком...

Весь этот разговор, однако ж, потому только возможен и нужен, что стихи замечательны. Восхищаясь, не будем восхищаться слепо.

Попутно отстраним упрек, не раз Самойлову брошенный, что он тут вышивает по канве. Самая ткань стихотворения свидетельствует: поэзия первична, даже когда она вторична (когда она отклик на прочитанное), — был бы талант. Она, в некотором роде, даже и должна быть вторична, ведь суть ее — в создании *версии*. Самойлов пережил как событие своей жизни дневниковую запись Пушкина — и стихотворение стало событием для нас, стало чудом.

У этого чуда, чтобы закончить с ним, есть еще очень вынятный оттенок, который невозможно обойти: этнический. Эти стихи, русские в квадрате, в тысяча первый раз свидетельствуют: культурная преемственность несопоставимо сильнее кровной. Самойлов — русский до мозга костей. Больше русский, чем Пушкин, который — прежде всего — европеец, а вместе с тем и африканец, переживает свое африканство, всегда помнит о нем (тут похвалим Россию: в современной ему Америке Пушкина бы в вагон для белых не пустили). Самойлову нет никакого дела до евреев, из которых он вышел. Его не тревожит антисемитизм русских дворян, того же Пестеля, а по мнению иных — и Пушкина. (Пестель, впрочем, был, собственно говоря, первым сионистом: собирался, в случае победы *русской правды*, под русскими шты-

ками вывести всех евреев... в Палестину.) Предок Самойлова — Пушкин, а не царь Давид, и вот эти стихи — метрическое свидетельство. Составители книги «An Anthology of Jewish-Russian Literature», проштудировали Самойлова от доски до доски — и не нашли у него ни малейших отголосков еврейской тематики. Включить в антологию оказалось нечего. В этой гипотезе (о существовании еврейского народа, еврейской культуры) поэт не нуждается.

Горсть

Горсть праха — вот что остается от человека, даже великого. Перед Богом, которого нет, все равны — равны этой горсти. Эстонская книга «Горсть» выходит в Москве за год до смерти Самойлова, в 1989-м.

В предисловии читаем: «*Мне кажется, что я разучилась писать...*» Зачем это? Разве в умении дело? Пораженья от победы ты сам не должен отличать — потому что дело поэта не литература, а жизнь. Не для писания живем; не ради мастерства пишем, не ради хвастовства. Мечтою, не рассудком ежедневно возобновляем свое внутреннее право на имя поэта... и наступает день, когда возобновить не можем. Но лучше пусть это заметят другие. Лучше даже в прошедшем времени не говорить о том, что ты был мастером, как это Самойлов делает, потому что ведь, чтобы «разучиться», нужно уметь, а умел ты или нет — разве это твое дело?

Говорят, Беатриче была горожанка,
Некрасивая, толстая, злая.
Но упала любовь на сурового Данта,
Как на камень серьга золотая.

Эта строфа — и стихотворение «Беатриче», ею начатое, — самое известное из позднего Самойлова. Похвалить тут нечего. Русская поговорка выражает суть любви сильнее. Первая строка попросту недопустима. Что Беатриче — не пейзаж, знают школьники. Не спасает и надежда, что запятая в конце строки воткнута безграмотным корректором; все равно оборвать строку на слове *горожанка* значило сделать на нем, этом слове, смысловое ударение. А дальше? Любовь — золотая серьга, падающая на камень, — метафора вздорная, притянутая за уши. Рифма *горожанка — Данте* — отталкивающе-манерная, на потребу советских дворян из дворовых, московских посетителей ресторанов. Да и Дант, конечно, не суров, а веле-речив. Пушкин полшутя называет его *суровым* — и назвал в связи с изнеженным итальянским сонетом, рядом с которым кто не суров. Самойлов не слышит, перенимает эпитет бездумно, механически.

Вся книга полна неудач. Стихи по временам становятся деревянными. Собранные в «Горсти» баллады надуманы, скучны, в них нет поэзии.

Неудачны и другие сюжетные вещи Самолова. Исключение — «Старый Дон-Жуан», не баллада, а лирический диалог с действующими лицами, где ремарки остроумно включаются в стихотворную ткань.

Ненасытные желанья!
Почему еще вы живы
На пороге умиранья?..
Неужели так, без спора,
Кончилась моя карьера?..
Каталина! Каталина!
(*Входит Череп Командора.*)

Разговор — все о том же: «как я поздно понял, зачем я существую»; тема — все та же: «не добрал». Повторяем это не упрека ради, наоборот. Непосредственность, рискованная откровенность — сильная сторона Самойлова; чувственность — неотъемлемая часть нашей жизни, и в поэзии она на авансцене; но, конечно, и потолок Самойлова эта тема обозначает сильно и рельефно.

Слова из предисловия к «Горсти» — не пустой звук. Да, Самойлов поздний, если и не разучился писать, то все же слабее Самойлова *дней* его расцвета: стихотворение «Беатриче» не оставляет в этом сомнения. Просветления, осенившего в старости Пастернака, Самойлов не узнал. Новых волшебных звуков не услышал.

«Подобна голубю ковчегу»

Самойлов оставил совершенно уникальный труд — «Книгу о русской рифме». Ничего такого до Самойлова не писали и после него не напишут. Поэта манил призрак научности. Он верил в эту новую схоластику — в академическое литературоведение, думал, что литературу можно и нужно исследовать «научными средствами».

Педантично и скрупулезно прошерлся он по всей русской поэзии. Заглянул в немецких философов. Дал пинка Шопенгауэру. Как посольский особняк гнутой мебелью, обставил свой труд терминами и ссылками. Хотел показать, что он, поэт, не одними только метафорами жив и рифмами, что он не глупее ученого. Это удалось. Быть не глупее ученого — кому ума не доставало? В XX веке мы таких ученых видели, что хоть всех святых выноси.

Книга написана умно, дельно — и не то что полна ошибок, а верна с точностью до наоборот.

«В поэзии, как и в любом ином проявлении духовной жизни человека, с развитием усложняются как содержание, так и элемент формы. Это закон развития. То же происходит и с рифмой... От низших единиц она продвигается к высшим...»

От низших — к высшим! От Пушкина к Пригову. Вот уж где «элемент формы» усложнился! *Закон развития!* Как рука у человека повернулась написать такое?

И вот ведь, сколько глаза ни протирай, черным по белому написано: поэзия — «проявление духовной жизни». Нет-нет, перечитайте еще раз и

спросите себя: над кем смеетесь? Можно быть атеистом; даже, в некотором роде, нельзя им не быть, — но, ей-богу, нельзя быть советским человеком до такой степени. Это ведь чисто советский подлог, большевистский кунштюк: что искусства *заменяли* алтарь — и стали «духовностью». Тонкая, между прочим, подтасовка, иезуитская, как всегда у них, — а умный Самойлов попался, словно ребенок. Духовность без алтаря — противоречие в терминах. Искусства остаются искусствами только при алтаре, а без него — дыр-бул-шил да черный квадрат...

Но алтарь все отдаляется от нас век от века; Бог все мельчает день ото дня, — потому-то в искусствах, г-н Самойлов, не прогресс наблюдается, а регресс. Они все меньше нужны нам, эти искусства, вот и мельчают, а мобильный телефон, которого вы в руках не держали, и интернет, о котором вы, г-н Самойлов, не слыхивали, до которого чуть-чуть не дожили, — они, не в пример стихам, нужны нам все больше. Чем больше интернета, тем меньше Бога (и духовности; и искусств, которые — вторая производная от алтаря). Прогресс цивилизации один к одному пересчитывается в регресс Бога. Гигиены Бог на дух не переносит. Нанотехнология ему поперек горла. Прогресс — затея мешанская, не божеская. На его знамени написано слово *суета* (а с другой стороны — *комфорт*). Его идея — сытость... а сытое брюхо к искусствам глухо. Неужели эти простые истины нужно напоминать? И кому? Поэту! Не честнее ли было бы (в интеллектуальном смысле, раз уж мы умные люди и атеисты) посмотреть горькой правде в глаза и сказать: значение поэзии в нашей жизни ничтожно, место поэта — карикатурно (недаром ведь в поэтах теперь ходят сплошь паяцы, конферансье да ско-морохи)?

Развитие, не противное Богу (который нас покинул), человечеству известно, но к духовности отношения не имеет. Оно шло от халдеев к Птоле-мею, от Птолемея к Ньютону, от Ньютона к Эйнштейну, от Эйнштейна к Гелл-Манну. Есть и другая линия развития: «от людоедства к братству», как говорил Владимир Соловьев, — но он, теперь мы знаем, эту свою мысль не додумал, про гильотину забыл, Освенцима и ГУЛага не предвидел. Братства мы хлебнули, спасибо. [...] Алтаря — нет, духовности — не видно. Как же сюда рифму приписать? Какое, к черту, развитие, когда ее вчера не было и завтра не будет? Рифма — эфемериды в контексте мировой культуры. Рифма развивающаяся и усложняющаяся — сиюминутный, злободневный миф, вроде мифа о глобальном потеплении. И, однако ж, перед нами целый трактат, доказывающий, что *кровь* — *любовь* примитивнее, чем *чирикала* — *чер-нильница!* Ура. Да здравствует светлое будущее всего человечества.

Плиний-письмоводитель учит: нет книги настолько плохой, чтоб она была совершенно бесполезной. В книге Самойлова — тьма мелких истин на фоне обмана, нас, болезных, словно бы и возвышающего (развитие!), но нашу мысль — унижающего. Мелкие истины в книге Самойлова хвалить не станем. Отметим еще два промаха, пустяковых на фоне главной ошибки, но в глаза все-таки бросающихся.

Самойлов даже попытки не делает ответить на связанные между собою вопросы: зачем и почему рифма нам потребовалась, хотя мы обходились без нее пять тысяч лет; и что рифма делает в стихе, чем она прельстила нас? О втором промахе мне даже говорить больно. Самойлов умудрился написать книгу о русской рифме, не приведя самого замечательного стихотворения о рифме в русской и мировой поэзии. Можно даже заподозрить, что это сделано намеренно, — потому что оно зачеркнуло бы его ученую книгу. Стихотворение это так и называется: «Рифма» — и принадлежит Боратынскому. Оно феноменально... но этот разговор лучше не продолжать, потому что — *не поймет и не заметит*. Да и как ему заметить? Своего второго по значению поэта Россия по сей день не прочла, даже имя его пишет с ошибкой, через *a* (что, не станем скрывать, нам кажется хамством). Привести здесь стихи Боратынского мы не хотим: шадим Самойлова. Заинтересованные заглянут в книгу (только пусть ищут этот шедевр не в «Литературных памятниках», где по дикому капризу составителя приведена ранняя версия, а не та, которую поэт нам завещал). Рифма у Боратынского — *«подобна голубю ковчеза»*, но там не только о ней речь, а еще и о месте поэта среди живущих. Понимание этого места предвосхищает сегодняшнее. До него и Пушкин не поднимался.

У Самойлова-поэта, как мы уже отметили, рифма эклектична, скоморошная. Она слишком часто выпирает из стихов, торчит и красуется, как аляповатая модница. Ей не хватает стройности и внутреннего достоинства. Но все же по временам — в рифме глагольной и точной — он, спасибо ему, угадывает главное: что рифма — только подательница благой вести, не сама благая вещь.

Вносим Череп Командора

Самойлов — поэт. На великого не тянет (великих в XX веке вообще не видим). Поэт слишком московский, слишком советский. Московский — в худшем значении этого нечистого слова: помнящий о подмостках, привязанный к сегодняшнему, приземленный. Советский — верящий, что служит народу, верящий, что народ реальность, а не литературная выдумка. Все, кто вырос в этом болоте, советские, но некоторые — более советские, чем другие, и он из этих некоторых. По фактуре стиха и языку, по ракурсу и заднице — Самойлов слишком принадлежит этому страшному семидесятилетию, этому гиблому месту. Он — поэт с эпитетом.

Конечно, Самойлов двумя головами выше эстрадных кривляк, вчерашних и сегодняшних. Он луч света в темном царстве. Он озаряет двадцатый век, который настолько же мельче девятнадцатого, насколько превосходит его числом томов и сочинителей. Но рядом с лучшими поэтами не то что первой, а даже и второй половины своего жалкого века Самойлов чувствует себя неуютно, — и мы ему этого соседства не навязываем.

2. ВЛАДИМИР ХОЛКИН

Два странника

Когда-то в 60-х годах Давид Самойлов написал одно замечательное стихотворение. Стихотворение, впитавшее дух весны с такой силой акварельной полноты, что самый воздух пейзажного слова почти слышимо в нем звенит и почти зримо зыблется.

Пора, однако, стихотворение это назвать и читателям его напомнить. А так как речь в дальнейшем пойдет у нас именно и только о нем, представляется нелишним привести его целиком. Итак, *«Пестель, поэт и Анна»*.

Там Анна пела с самого утра
И что-то шила или вышивала.
И песня, долетая со двора,
Ему невольно сердце волновала.

А Пестель думал: «Ах, как он рассеян!
Как на иголках! Мог бы хоть присесть!
Но, впрочем, что-то есть в нем, что-то есть.
И молод. И не станет фарисеем».
Он думал: «И конечно, расцветет
Его талант, при должном направлень,
Когда себе Россия обретет
Свободу и достойное правлень».
— Позвольте мне чубук, я закурю.
— Пожалуйте огня.
— Благодарю.

А Пушкин думал: «Он весьма умен
И крепок духом. Видно, метит в Бруты.
Но времена для брутов слишком круты.
И не из брутов ли Наполеон?»
Шел разговор о равенстве сословий.
— Как всех равнять. Народы так бедны, —
Заметил Пушкин, — что и в наши дни
Для равенства достойных нет условий.

И потому дворянства назначенье —
Хранить народа честь и просвещение.
— О да, — ответил Пестель, — если трон
Находится в стране в руках деспота,
Тогда дворянства первая забота
Сменить основы власти и закон.
— Увы, — ответил Пушкин, — тех основ
Не пожалеез разве Пугачев...
— Мужичкий бунт бессмыслен... —

За окном

Не умолкая распевала Анна.
И пахнул двор соседа-молдована
Бараньей шкурой, хлевом и вином.
День наполнялся нежной синевой,
Как ведра из бездонного колодца.
И голос был высок: вот-вот сорвется.
А Пушкин думал: «Анна! Боже мой!»
— Но, не борясь, мы потакаем злу, —
Заметил Пестель, — бережем тиранство.
— Ах, русское тиранство — дилетанство,
Я бы учил тиранов ремеслу, —
Ответил Пушкин.

«Что за резвый ум, —
Подумал Пестель, — столько наблюдений
И мало основательных идей».
— Но тупость рабства сокрушает гений!
— На гения отыщется злодей, —
Ответил Пушкин.

Впрочем, разговор
Был славный. Говорили о Ликурге,
И о Солоне, и о Петербурге,
И что Россия рвется на простор.
Об Азии, Кавказе, и о Данте,
И о движенье князя Ипсиланти.
Заговорили о любви.

Она, —
Заметил Пушкин, — с вашей точки зренья
Полезна лишь для граждан умноженья
И, значит, тоже в рамки введена. —
Тут Пестель улыбнулся.

— Я душой
Матерьялист, но протестует разум. —
С улыбкой он казался светлоглазым.
И Пушкин вдруг подумал: «В этом соль!»

Они простились. Пестель уходил
По улице разъезженной и грязной,
И Александр, разнеженный и праздный,
Рассеянно в окно за ним следил.
Шел русский Брут. Глядел вослед ему
Российский гений с грустью без причины.
Деревя, как зеленые кувшины,
Хранили утра хлад и синеву.
Он эту фразу записал в дневник —
О разуме и сердце. Лоб наморщив,
Сказал себе: «Он тоже заговорщик.
И некуда податься, кроме них».
В соседний двор вползла каруца цугом,
Залаял пес. На воздухе упругом
Качались ветки, полные листвою.
Стоял апрель. И жизнь была желанна.
Он вновь услышал — распекает Анна.
И задохнулся:
«Анна! Боже мой!»

Стихотворение это написано не только о явлении любви погожему весеннему утру; написано оно и о том, как встретились и о чем говорили этим утром два русских человека: «человек жизни» и «человек идеи». И в этом смысле — и мы намерены осторожно проверить это — проблематика самойловского стихотворения, не впрямую, конечно, но все-таки внятно наследует, как ни странно это покажется, проблематике «Моцарта и Сальери». В возможной ассоциативной связи с «маленькой трагедией» Пушкина находятся и некоторые сюжетные приметы самого истока стихотворения. Так, покровительственный тон Пестеля, впечатление легкого раздражения от «рассеянности» Пушкина заставляют, на наш взгляд, вспомнить Сальери, раздраженного смешливой беспечностью Моцарта. Гневный ответ Сальери так высокопарен, так вознесен в «высокий штиль» и исполнен такого искреннего пафоса, что несообразность, несоразмерность события и вывода из него кажется вполне гротескной:

Мне не смешно, когда маляр негодный
Мне пачкает Мадонну Рафаэля,
Мне не смешно, когда фигляр презренный
Пародией бесчестит Алигьери...

Близкое по тону несоответствие «низкого» предмета и «высокого», почти высокопарного комментария явно сквозит и во внутренней речи самойловского Пестеля. Эта ассоциативная, внутренне сюжетная связь с пушкинскими *сценами*, это косвенное, философско-психологическое им наследование неявно, но настойчиво обнаруживается уже в самых начальных строфах *сцены* самойловской.

Примечательно, скажем, что и само «учительское» наблюдение Пестеля («но, впрочем, что-то есть в нем, что-то есть...») — и его оценивающая поощрительность («и молод, и не станет фарисеем»), и его беспрекословное заключение об условиях (должное направление и достойное правление), при которых поэт может состояться как творец, — следует, как кажется, путем логики Сальери. Оно, будто по короткой касательной, сопряжено как с недоумением о неуправляемом «гуляке праздном», так и с верой в непогрешимость поверки «алгеброй гармонии», так и с праведным рвением вернуть правду не только на землю, но и выше.

Стихотворение Самойлова толкует о первой встрече Пушкина с Пестелем в апреле 1821 года и о разговоре, что неспешно протек в «упругом воздухе» провинциального Кишинева. Основанием его стала запись из пушкинского дневника: «**9 апреля.** Утро провел с Пестелем; умный человек во всем смысле этого слова. *Mon «Coeur est matérialiste, — говорит он, mais ma raison s'y refuse»¹. Мы с ним имели разговор метафизический, политический, нравственный и проч. Он один из самых оригинальных умов, которых я знаю...*»

Итоговое наблюдение Пушкина Самойлов намеренно дробит, осложняя и уточняя его психологически:

...Он весьма умен
И крепок духом. Видно, метит в Бруты...
И не из брутов ли Наполеон?

Такое интуитивно раскрытие смысла пушкинского вывода оказывается вполне сообразно не только поэтическому (отчетливо у Самойлова пристрастному) толкованию психологического образа Поэта, но многое правдивое говорит и о самом Пестеле.

Начать с того, что Самойлов, чтобы выявить самую сердцевину образа, парадоксально сводит воедино имена римского тираноборца и европейского тирана, имя поборника справедливости и свободы с именем единоличного «владельца полумира». И дело тут, конечно, не в общедоступных исторических сопоставлениях и, уж тем менее, во внешней (издавна отмеченной) похожести Пестеля на Наполеона. Картина личности мятежного полковника, какой она предстает у Самойлова, укоренена не только в поэтической догадке, но и в глубокой культурной осведомленности и реальном знании «душевного склада» своего персонажа. Потому-то догадка не только кажется убедительной, но и оказывается правдивой.

Смысл же ее, согласно контексту стихотворения, состоит в том, что Пестель как «человек идеи» — человек неистово искренний, а потому прямодушный и мыслитель истово верующий, а потому — не сомневающийся. Но верующий, в отличие от Наполеона, не в действительность и силу собственного таланта, а в идею и крепость духа; и искренний не только в

¹ Сердцем я материалист, но мой разум этому противится (*фр.*)

чувстве абсолютной собственной правоты, но и в признании превосходства разума-идеалиста, победно сопротивляющегося материализму сердца. Сходным образом разнится Пестель и от Брута — человека, который стал невольником кружкового дружества, инструментом гибельного заговора и принес смерть другу душевно-личному.

Пестель же убежденно числит себя конструктором идейно грандиозного замысла, а не его исполнителем (пусть даже вдохновенным). Причем конструктором одиноким и над миром российской действительности вознесенным, и потому от любых, даже дружески кружковых связей не зависимым и от любых сердечных (т. е. материалистических) обязательств абсолютно свободным. Ибо страстная вера в идею и крепость духа, свободного от прихотей материи, искупает, по Пестелю, многие грехи против этических уставов. Оттого-то все его стихотворные реплики так стройны и непререкаемы. Здесь важно подчеркнуть, что многие «*метафизические, политические, нравственные и проч.*» убеждения Пестеля носят характер не уверенности, а веры. Он именно *верует* как в идею равенства и справедливости, так и в идею «достоинного правленья», которое и избран идеально осуществить.

Проникаясь всеми этими смыслами Пестелевой души, постепенно приходишь к предположению, что мысль Пушкина о сопоставимости или сходстве такого человека с Наполеоном и Брутом относительно и носит скорее характер меткой, грустно-умешливой метафоры. Потому что по силе иступленной веры и напряженному чувству избранничества, по яростному стремлению к справедливости и неподдельно искренней нетерпимости Пестель Самойлова во многом сродни все-таки именно пушкинскому Сальери, страстно и без трепета сомнений верующему в свое предназначенье. [...]

В предпоследней строфе насмешливо созерцательная ирония первого знакомства, пройдя все искушения долгого разговора, меняется у Пушкина на смиренное обнаружение пути Пестеля как строго обдуманного и единственно возможного. Или даже скорбно неизбежного — во всяком случае, кажушегося таким:

...И некуда податься, кроме них.

Сквозь иронию озабоченности политически насущным в тоне этой реплики просвечивает грустная озабоченность не столько судьбой Пестеля, сколько судьбой собственной историко-философской мысли, собственного жребия, собственного выбора. Слышится печаль понимания: заговор грядет, грядет неуклонно. Но печаль не тоскливая, а умудренная и спокойная. Тем более что в эту, кишиневскую, пору «славяно-братские» чувства Пушкина устремлены были в другую от России сторону — а именно в сторону Молдовы, где в том самом 1821 году православные подданные Оттоманской Порты под водительством князя Александра Ипсиланти подняли восстание, послужившее сигналом к началу Греческой национально-освободительной революции. [...]

В Бессарабии Пушкин пребывал не по своей воле, жил торопливо и нервно, однако дни его были многолюдны и далеко не всегда проходили в домашней тишине. Он и здесь был пылко общителен, жаден порой даже до диковинных (вроде благотворительных посещений местного острога) встреч и, конечно, не прочь ни от балов, ни от зеленого сукна, ни от шальных кутежей, ни даже от дуэлей, до которых его же собственные дерзость, насмешки и колкости и доводили. Но доброй половиной входили в круг его жизни и одинокие труды (написан «Наполеон», ода «К Овидию», завершен «Кавказский пленник») и многие, в тиши кабинета, разговоры с умными собеседниками.

Кишиневская же встреча с Пестелем обернулась для Пушкина сюжетно значащим загибом судьбы лишь пять лет спустя — в июле 1826-го. Обернувшись, чтобы, захлестнувшись петлей в рисунке «о пяти повешенных», чернет с тех пор на полях рукописи жутковатыми чернильными потеками. Но тогда, в апреле 1821 года, до кронверка Петропавловской Пестелю было еще далеко.

Ко времени же той встречи с Пушкиным бывший кавалергард, а теперешний гусарский полковник Пестель, командированный в Бессарабию для сбора сведений о греческом восстании, был уже политическим мыслителем и законоведом стойко радикальных убеждений. Но и упорным делателем, единоличным руководителем, спешно основавшим (март 1821 года) Южное общество — собрание гораздо решительнее предприимчивое, нежели общество Северное, на московский съезд которого Пестель — будучи слишком «крайним», — не был даже приглашен. Что, собственно, и послужило поводом для помянутого спешного основания. Пестель твердо и — как единоличный же автор — с неколебимым честолюбием готовил в те поры вторую, окончательную, редакцию «Русской Правды» — той самой, где слились воедино идеи республики и диктатуры.

Оттого и чувствует себя Пестель в этой психологически правдивой стихотворной беседе уверенным, чуть высокомерным знатоком, что в стане идей у него все уже решено. Оттого и кажется радательным, но строгим наставником непоседливого ученика, когда жестковато сожалеет про себя: *«...столько наблюдений, и мало основательных идей».*

В том же кишиневском дневнике 1821 года, в краткой записи от 26 мая есть и еще одно (не в пример предыдущему, совсем крохотное) упоминание о встрече с Пестелем. Но замечательна запись не только отметкой об этом визите. Она выразительна, во-первых, обилием имен, внятно говорящим о щедрости приятельских связей молодого Пушкина, а во-вторых, зримо свидетельствует о его тогдашней жизни. Запись эта настолько же мала и суха, насколько содержательно для Пушкина обыденна: так вообще проходят его кишиневские будни (этот просто чуть более многолюден, ибо это день его рождения). Вот эта запись, ее стоит привести полностью: *«26 мая. Поутру был у меня Алексеев. Обедал у Инзова. После обеда приехали ко мне Пуцин, Алексеев и Пестель; потом был я в здешнем остроге. Н. В. Тарас Кирилов. Вечер у Крупенских».*

Здесь сквозь простое перечисление просвечивают многие пристрастия и вкусы тогдашней и тамошней пушкинской жизни. Начать с того, что поч-

ти каждому участнику этого списка Пушкиным посвящены стихотворения. Таковы, например, Алексеев, Пущин или некоторые члены семейства кишиневского вице-губернатора Крупенского. Пестель, в отличие от этих — весьма приятных Пушкину — людей, отдельного стихотворного посвящения не удостоился. Но зато событие их встречи заняло философски значительное место в сокровенном дневнике Пушкина. А дни, как видим, были постоянно полны встреч, застолий, споров и бесед всякого, в том числе и высокоумного, рода.

Каждое из названных имен означает еще и особую черту круга пушкинского общения, состоящего из большого числа персонажей, ступеней и граней. Один из этих людей — Николай Степанович Алексеев — был близким приятелем поэта и мнимым соперником в любви (о чем, собственно, и написано стихотворение «Алексееву»). Второй — генерал Павел Сергеевич Пущин — основатель в Кишиневе масонской ложи под названием «“Овидий” № 25», в которую он лично как «мастер» и принимал Пушкина 4 мая 1821 года. Именно к нему обращено и именно вслед этому происшествию написано стихотворение «Генералу Пущину». Упоминание же имени Тараса Кирилова рядом с упоминанием о посещении острога — тоже своего рода отличительный знак².

Но значение этих имен для разговора о стихотворении Самойлова не стоило бы преувеличивать, если бы не их примечательная содержательность: имена этих кишиневских знакомых Пушкина не только приоткрывают некоторые темы их с Пестелем беседы, но и свидетельствуют о том, что темы эти для Пушкина были не внезапны и что поэтому разговор и начинался и вышел не случайным.

Если же вдобавок учесть, что пребывание Пушкина в Кишиневе совпало с происшествием греческого восстания во главе с Александром Ипсиланти, то интерес к визиту Пестеля был естественен, а разговор с ним наедине и в самом деле, наверное, оказался «славным» — и плодотворным, и обильным и изрядно спорщицким:

...Говорили о Ликурге, и о Солоне, и о Петербурге...

Здесь, за простым перечислением предметов разговора проступает еще и почти внятный портрет Пестеля. Портрет неутомимого законодворца, решительно рвущегося в верховные законодатели; портрет будущего «верховного правителя», что уверенно предполагает радеть о «расцвете талантов» в обретаемой «достойное правленье» России. В полном соответствии с тем, что полагал Пестель исторический: «...*Надзор за книгопродавцами, типографиями, театральными представлениями и обращением книг, журналов, мелких сочинений и листов...*»³ Именно таков и портрет «кисти Давида Самойло-

² Пушкин навещался туда постоянно, чтобы посильно утешать и облегчать участь узников. Многие из них были расположены к нему, делясь порой самым потаенным. В частности, этот самый Тарас Кирилов посвятил Пушкина в план будущего побега.

³ Здесь и далее цитаты из «Русской Правды» приводятся по сборнику: Восстание декабристов. М., Госполитиздат, 1958.

ва» — портрет человека убеждений непреклонно дельных и челом никому бить не намеренного. Но человека всесторонне образованного и, повторим, российскую словесность располагающего твердо поощрять и без внимательного призора не оставить.

Так в стихотворении Самойлова за первыми же обсуждаемыми именами явственно проглядывают и предметы, занимавшие мысли Пестеля многие годы. Имена Ликурга и Солона являют собой столь определенные исторические знаки, что бесспорной кажется догадка Самойлова — такая именно беседа и скрыта в пушкинском дневнике за общими словами: *«Мы имели с ним разговор метафизический, политический, нравственный и проч.»*. Безукоризненный выбор событий и имен позволяет Самойлову расставить отчетливые знаки личностных предпочтений и пристрастий каждого из собеседников. Так что «портрет убеждений» будущего диктатора вырисовывается не только благодаря репликам собственно Пестеля — но выпукло проступает и на фоне пушкинских вопросов.

— Как всех равнять? Народы так бедны, —
Заметил Пушкин, — что и в наши дни
Для равенства достойных нет условий...

Первый же из вслух заданных Пушкиным вопросов отсылает читателя к предположению, связанному с именами двух античных законодателей. В особенности же, Солона, запретившего концентрировать земельную собственность в одних руках и, по выражению Достоевского, «измельчившего» ее. Подобным же образом предполагал править землей и Пестель. С той, однако, разницей, что половина всех угодий должна была неотчуждаемо принадлежать государству. В прочем же все землевладельцы, так же как и все подданные *«единой и неразделимой России»*, где *«все племена должны слиться быть в один народ»* и где сословия уничтожаются, должны быть одинаково равны: *«...Временное Верховное Правление <...> беспрестанно должно непременно цель иметь в виду, чтобы составить из них всех только Один Народ и все различные оттенки в одну общую массу слить так, чтобы обитатели целого пространства российского государства все были Русские»*.

Неслучайно и появление в разговоре имени Ликурга. О легендарном спартанском законодателе заставляют вспомнить иные положения «Русской Правды»: *«...Наконец, гражданские законы могут быть в целом пространстве государства одни и те же потому: 1) что истина политическая, будучи истинною нравственною или отвлеченною везде одна и та же; 2) что нравы народные везде зависяют от веры и правительства...<...> 4) что самые действительные наставники народов суть законы государственные: они образуют и, так сказать, воспитывают народы, и по ним народы нравы, обычаи, понятия, вид свой и деятельность свою получают. От них исходит направление умов и воли; и потому утвердительно сказать можно, что политические и гражданские законы соделывают народы таковыми, каковыми они суть»*.

Добавляет [этот первый] пушкинский вопрос ясности и к сведению о честолюбивых занятиях Пестеля по устройству нового свода российских законов. Ибо многие положения и постулаты, вошедшие в его «Записку о государственном правлении», были обдуманы и написаны уже в 1819 году. В частности — обстоятельный устав «Государственного приказа благочиния», где подробно разработаны положения о тайной и явной слежке за гражданами: «*Обязанности Вышнего благочиния состоят главнейшие в следующих... предметах. <...> Узнавать, как располагают свои поступки частные люди: образуются ли тайные и вредные общества, готовятся ли бунты, распространяются ли соблазн и учение, противное Законам и вере, появляются ли новые расколы и, наконец, происходят ли запрещенные собрания и всякого рода разврат*». Так что к апрелю 1821 года все эти планы решительно конституционно-монархические и «благочинные» в мирозерцании Пестеля совершенно утвердились и готовы были развиваться (и развились-таки) еще решительней в сторону всевидящей республиканской диктатуры.

Итак: вопросы и рассуждения вслух двух кишиневских собеседников 1821 года на пространстве стихотворения Давида Самойлова:

Шел разговор о равенстве сословий.
— Как всех равнять? Народы так бедны, —
Заметил Пушкин, — что и в наши дни
Для равенства достойных нет условий.
И потому дворянства назначение —
Хранить народа честь и просвещение.

Пушкин здесь высказывается со всей ясностью зрело, исчерпывающе и вполне сообразно реальному положению вещей — как в социуме, так и в культуре. То есть, прибегая к философскому богатству Пестелева парадокса, можно сказать, что высказывается он, как именно «матерьялист» — но «матерьялист» лишь разумом, сердце же неисчислимо богаче и к жизни много ближе. Ответ Пестеля — это ответ человека, идею не только исповедующего, но и ею одержимого:

...если трон
находится в стране в руках деспота,
тогда дворянства первая забота
сменить основы власти и закон.

В строгом пестелевском умозаключении сквозят логика и страсть «Русской Правды». Ибо, в первую голову, это документ отточенной, целенаправленно заостренной логики — но и необоримой страсти. Страсти не только к утверждению нового порядка в стране, но и к самоутверждению. И именно поэтому мы слышим одновременно и изложение мировоззрения, и исповедание веры, и исповедь.

— Увы, — ответил Пушкин, — тех основ
Не пожалает разве Пугачев...

Пушкинская реплика — это ответ весело усмешливого скептика, уставшего от пылких голосов о «первых заботах дворянства». Молниеносная отповедь неустанному энтузиасту, обаянному замыслами преобразовать неопрытанную монархию в образцовую дворянскую республику. Ответ широко исторически сведущего реалиста целеустремленно жесткому романтику и честолюбивому идеалисту.

Итак, Пестелем руководила не только любовь к чести, но и любовь к власти. Уже самый начальный (второй) параграф введения в основные понятия «Русской Правды» озаглавлен так: *«Разделение членов общества на повелевающих и повинующихся»*. Гласит же он, в числе иного, и вот что: *«...Нравственное превосходство одного или нескольких членов общества соглашает все... затруднения и увлекает за собой прочих силою своего превосходства, коему содействуют иногда и другие посторонние обстоятельства⁴... Сие разделение (т. е. на повелевающих и повинующихся. — В. Х.) неизбежно, потому что происходит от природы человеческой, а следовательно, везде существовать должно. На естественном сем разделении основано различие в обязанностях и правах тех и других»*.

И вновь уставной довод Пестеля о благе страны заставляет вспомнить страстные рассуждения Сальери о благе искусства:

Нет! не могу противиться я доле
Судьбы моей: я избран, чтоб его
Остановить — не то мы все погибли,
Мы все, жрецы, служители музыки,
Не я один с моей глухою славой...

«Остановить» здесь тоже значит: решительно и безвозвратно «сменить». Свергнуть с трона «деспота», «сменить основы власти и закон» для всех «служителей музыки». И так же, как Сальери, Пестель тоже судьбой избран, предназначен и тоже «доле противиться не может», не хочет и, как мы знаем, не станет. И в этом смысле судьбы пушкинского Сальери и самойловского Пестеля — трагичны. О предчувствии трагической судьбы «русского Брута» в стихотворении Самойлова написано обиняком, но прозрачно:

...Шел русский Брут. Глядел вослед ему
Российский гений с грустью без причины...

Возвращаясь же к магистральной поглощенности Сальери и Пестеля построениями властолюбивого ума, можно основательно предположить, что как люди разума оба они одинаково глухи и к слишком неровному строю музыки жизни, и к ее разноголосому шуму: к ее пению, запахам, краскам и к ее... *праздности*. Их завораживает «музыка» идеи и долг высшего предназначения, пафос «верховного правления» и необходимость прямого «вышнего» деяния.

⁴ Подчеркнуто мною. — В. Х.

Вторая половина строфы, идущая сразу вслед за высказыванием Пестеля об идее бессмысленности «мужицкого бунта», резко обрывается в самую что ни на есть стихийную «мужицкую» жизнь, в радость прибывающего полнотой дня и музыку человеческого голоса:

...За окном,
Не умолкая, распевала Анна.
И пахнул двор соседа-молдована
Бараньей шкурой, хлебом и вином.
День наполнялся нежной синевой,
Как ведра из бездонного колодца...

Явившиеся в начале стихотворения простым женским рукодельем и песней рисунок и звук жизни здесь уже вполне развиваются в сложную живопись и мелодию. Эти живопись и мелодия являют собой ликующий фон разговора, высвечивают его. Больше того, законная музыка дня звучит как контрапункт этой рассудительно думной беседы, образным своим тоном резко от нее самой разнящийся. Но дело идет еще и том, что звуки, запахи, цвет и вкус шумящей за окном жизни слышит, обоняет и видит только один из собеседников. А именно Поэт. Для Другого же мир, что звучно, красочно и духовито простирается за окном, — не видим, не слышим и не обоняем. Пестель его не примечает. Оттого не примечает, что мир не достоин его сколь-нибудь внимательного взора. И не то чтобы вызывал отвращение, нет, все проще и сложнее: обыденный мир «низкой природы» не подвластен порядку. Оттого он Пестелю и не является. А поскольку «человек идеи» реальному миру не внемлет, тот для него не обнаруживается и внятными не предстает. Ибо ни его звуки, ни его краски, ни его запахи ничего полезного не добавляют ни к самому разговору, ни к *«нравственным, политическим и метафизическим»* идеям. Напротив, отвлекают, мельчат и нарушают. И потому внутрь слуха, зрения и, тем более, сердца допущены быть не могут: об этом-то, собственно, и заботится «протестующий» разум.

Душа самойловского Пестеля не способна к совокупно целостному восприятию мира. То есть чувственно мир, конечно, для героя материален, но разум этому успешно противится. И в конце концов полностью побеждает. Победа над звуком и цветом жизни оказывается возможной потому, что мир предстает герою лишь как несовершенное социальное пространство, требующее совершенного переустройства. Мир волнует Пестеля лишь как объект приложения идеи. Так гармония поверяется алгеброй, а уморожденная идея глухнет к стихии живой жизни.

...Заговорили о любви.
— Она, —
Заметил Пушкин, — с вашей точки зренья
Полезна лишь для граждан умноженья
И, значит, тоже в рамки введена...

Это пушкинское замечание представляет собой почти буквальную цитату из строгого положения о супружестве: «Брак есть сочетание двух лиц разных полов, с целью народонаселение умножить и детей породить».

Однако именно в ответ на эту безошибочно едкую пушкинскую шутку Пестель впервые за все время стихотворной беседы улыбается. И именно в ответ на шутку звучит, наконец, полностью его глубокий, но удручающий и ясный парадокс:

Тут Пестель улыбнулся.

— Я душой

Матерьялист, но протестует разум. —

С улыбкой он казался светлоглазым.

И Пушкин вдруг подумал: «В этом соль!»

И, по всему кажется, что *так* «вдруг подумал» не только герой стихотворения, но и сам Давид Самойлов. Ведь здесь и читателя внезапно поражает догадка о природе Пестелевой души как *подневольной*. И эту зависимость собственной души от разума, ее подчиненность идее отчетливо понимает и Пестель пушкинского дневника, и Пестель самойловского стихотворения. Однако по сердцу, предусмотрительно «введенному в рамки», не скорбит — лишь глубокомысленно и парадоксально острит на его счет. Так носитель протестующего разума, пренебрегающий душой, неизбежно оказывается не только беспрекословным этого разума подданным, но и вдохновенным данником владычицы-идеи. Иначе говоря, попадает в фатальную зависимость и свободным быть перестает. Поэтому пушкинское открытие: «*В этом соль.*» — и знак проникновения в суть Пестелевой личности, и знак сочувственного понимания ее трагической обреченности.

Но в этом сочувствующем понимании таится еще и восхищение «одним из самых оригинальных» умов, и вместе с тем опаска перед деятельностью человека, «метящего в Бруты». Так что «грусть без причины» у самойловского Пушкина имеет еще и это происхождение.

И здесь опять брезжит дух Сальери. Сальери, «разум» которого тоже «протестует» против правды сердца-материалиста, предпочитая ей «вышний порядок», идею и зов к свершению «тяжкого долга». И кажется, что Пестель в стихотворении Самойлова следует этой же логике «осознанной необходимости» — правда, пока в обстановке «свободного обмена мнениями», а не в порыве идейно праведного деяния:

— Но, не борясь, мы потакаем злу, —

Заметил Пестель, — бережем тиранство.

Ответ Пушкина — скорый и острый — и насмешлив, и горек, и мудр. Саркастически яркий его экспромт прицельно сбивает тяжеловатую серьезность Пестеля. Это ответ не просто мастера слова — но неунывающего *мастера и умельца жизни*: жизни как всепроникающего творчества:

— Ах, русское тиранство — дилетантство,

Я бы учил тиранов ремеслу.

И, думается, слово *ремесло* возникает в стихотворении не случайно. Самойловский Пушкин словно скрыто полемизирует с пушкинским Сальери, пародируя столь важную для того тему алгебры и гармонии. Вспомним:

...Ремесло
Поставил я подножьем искусству;
Я сделался ремесленник: перстам
Придал послушную, сухую беглость
И верность уху. Звуки умертвив,
Музыку я разъял, как труп. Поверил
Я алгеброй гармонию...

Лишь теперь, «сделавшись ремесленник», лишь убив в себе самую способность творчества, решается пушкинский Сальери «*предаться неге творческой мечты*». И кажется, по такому же точно пути к последним, темным глубинам тиранства — убийству Богом данного властителя — идет и Пестель. И именно этой мысли исподволь касается насмешливо горькая и очень проципательная острота самойловского Пушкина.

Но, возникши в условиях достоверности живого стихотворного мига, мысль эта кажется уже не косвенной историко-литературной догадкой, а является все-таки ответом именно Пестелю, который понят Пушкиным не только как заговорщик, но и как идеолог и будущий глава обреченного на преобразование государства. То есть — в первоначальном смысле древнегреческого слова — как *тиран*. Но тиран и серьезно романтичный, и серьезно морализирующий одновременно. И потому искрометная отповедь Пушкина — не просто блестящая политическая острота. Это сожалеющий о чело- веке ответ (или совет?) «сердечного материалиста» фанатично далекому от жизни идеологу и безжалостному честолюбцу.

Сквозь веселый скепсис и меткое лукавство пушкинского ответа проглядывает, кажется, и простодушно философская (и потому нечаянно про- видческая) искренность отклика Моцарта на слезы Сальери:

Когда бы все так чувствовали силу
Гармонии! Но нет: тогда б не мог
И мир существовать; никто б не стал
Заботиться о нуждах низкой жизни...

Мы уже не раз сопоставляли самойловского Пестеля и пушкинского Сальери — и делали это, в известной мере, интуитивно. Попробуем же теперь правомерность такого сопоставления обосновать.

Итак, и тот и другой являются читателю не просто сторонниками *первейшей заботы «сменить основы власти и закон»* ради благой цели. Благоя же эта цель состоит в том, чтобы упорядочить и, так сказать, ограничить «самородную» жизнь. Убеждения же обоих простираются много дальше простых этических положений, они ширятся и углубляются вплоть до исповедания веры, что делает этих литературных героев не только убежденными приверженцами идеи, но и, прежде всего, философски последовательными идео-

логами порядка. Что же до средств, то, чтобы устанавливать новый порядок социума или восстанавливать искаженный порядок бытия, они готовы стать (Пестель) или становятся (Сальери) еще и прямыми деятелями, способными свою идеологию действенно воплощать.

Сальери одержим идеей гармонии, которую понимает как иерархический порядок не только в мелодии, но и среди ее творцов в «музыке». Именно этот порядок нарушен «гулякой праздным», и справедливому восстановлению его препятствует «деспотическое» пребывание на троне «самодержавно» беззаконного Моцарта. Пребывание, прервать которое и призван свыше именно Сальери:

...я избран, чтоб его
Остановить — не то мы все погибли,
Мы все, жрецы, служители музыки...
Что пользы, если Моцарт будет жив
И новой высоты еще достигнет?..
...Что пользы в нем?

Подобно Сальери, «останавливающему» гения ради идеи возрождения порядка, Пестель, жестко и скрупулезно проводящий в «Русской Правде» идею «равенства» и идею «одного народа», идею деления людей на «повелевающих и повинующихся» и идею «благочинного призора», тоже затевает все это ради устроения цельного (гармонического) порядка в обществе. Поэтому, *«если трон находится в стране в руках деспота»*, то цареубийство — это не более чем неприятное, но неизбежное средство достигнуть, так сказать, порядка в общественной гармонии.

Вслушаемся внимательно в стихотворение Самойлова: ведь разговор, неспешно протекающий между Пушкиным и Пестелем, по сути, идет о гармонии. Как, впрочем, и разговор между Сальери и Моцартом. Но в обоих случаях один из собеседников под гармонией понимает свободную соразмерность частей (музыки ли, жизни ли), другой же — «алгебру» четко, вплоть до «разъятой, как труп, музыки» и «в рамки введенной любви», отлаженного порядка и неукоснительной иерархии.

Согласно автору «Русской Правды», гармония есть совершенное равенство всех всем — кроме «повелевающих», которые избраны и особо одарены. Но «люди идеи» именно себя, обыкновенно, и мнят «повелевающими», единственно способными сотворить и дать «повинующимся» правильно устроенные законы. Причем обязанности свои они чтят не только как тяжкий, но праведный труд, но прежде всего как предназначенье свыше. Как Пестель. Как Сальери.

«Но тупость рабства сокрушает гений!» — скажет самоейловский Пестель.
«На гения отыщется злодей», — ответит ему Пушкин⁵.

⁵ В одном из последних прижизненных изданий — худлитовском «Избранном» (М., 1989, т. 1) находим другую формулу пушкинского ответа: «В политике кто

Отметим и еще одну особенность сходства откровений Сальери и Пестеля. Символы веры обоих — эти порождения честолюбивого разума — не оставляют какого бы то ни было сомнения в их высшей точности. Так, в случае Сальери за это говорит само сравнение ясной очевидности непорядка на небесах с ясностью «простой гаммы».

Все говорят: нет правды на земле.
Но правды нет — и выше. Для меня
Так это ясно, как простая гамма.

Именно отсутствие сомнений в окончательной правоте добытого рассудком побуждает Сальери вмешаться в дело высшей правды — то есть посягнуть на правоту Бога. Неподалеку отсюда пребывает и холодно неистовая мысль Пестеля. Но гораздо ближе друг к другу оказываются некие онтологические смыслы обоих утверждений. Темпераментное восклицание Пестеля являет собеседнику не только страстный энтузиазм, но и претензию на осведомленность в карающей справедливости высшей правды. *«Но тупость рабства сокрушает гений!»* — это упоенный идеей клич самонадеянности и упования. Упования на «сокрушающего» гения, могущество которого сродни всемогуществу Бога и которому Бог поэтому будет споспешествовать. Так полагает идейно непогрешимый и всезнающий разум, противящийся «матерьялизму сердца». Того отзвучивого сердца, что ведает жизнь, ей не пеняя и ее не калеча.

Но — и по Сальери, и по Пестелю — абсолютны и бесспорны лишь властительная правота разума и уверенного знания, что *«правды нет и выше»*. Именно сознание такой власти и придает этим литературным героям рвение и решимость. Рвение к переустройству порядка в пространстве социума и решимость по наведению порядка в полях Божьего промысла. Спор у Сальери и Пестеля идет не столько с Моцартом и Пушкиным, сколько с Провидением и самим устройством мира Божьего. Ибо что для одного, что для другого собеседник явлен, прежде всего, «беззаконной кометой среди расчисленных светил» и спорить приходится именно с ним, доступным. Ведь пушкинские вопросы Пестелю воплощают неисчислимость жизни, а Моцартов дар, по мнению Сальери, самим существованием постоянно воспроизводит беззаконность среди алгебраически расчисленной гармонии бытия. Однако «закон суров, но это закон» — и жизнь ему не указ.

Потому и уходит своей «разъезженной» дорогой, так и не поколебленный вопросами Пушкина, так и не услышавший Анну, Пестель, что расслышать *правду как жизнь* способен лишь «российский гений». Покорствующий же *идею правды* как собранию законов «русский Брут» ее музыке не поддается.

Потому и оказывается бесповоротно решенной земная судьба Моцарта, что в своей нетерпимости к вольной жизни праздношатающегося гуляки идеология строгого равенства и строя не растворима ничем — даже слезами восторга.

гений — тот злодей». — *Прим. ред.-2004.*

Возвращаясь к отрывку «славного разговора» о гении и злодее из стихотворения «Пестель, поэт и Анна», попытаемся понять, отчего Самойлов так смело вводит во время раннее, кишиневское (1821 год), почти дословную цитату из времени гораздо более позднего, болдинского (год 1830). Представляется, что парафраз на тему «гений и злодейство» вплетен в ткань беседы узором скорее полемическим по отношению к «Моцарту и Сальери». Однако происхождение у Самойлова этого анахронизма, конечно, не случайно и вполне может быть связано с трагически недоуменным вопросом Сальери:

Но ужель он прав, и я не гений?

«Несносное наблюдение» самоейловского Пушкина о тиране-дилетанте может быть соотнесено и с замечанием Сальери о природе ремесла. Имеется в виду утверждение, что Бомарше *«слишком был смешон»* для ремесла отравителя. «Смешон», то есть несостоятелен *«для ремесла такого»*, потому что смешное несовместимо с обстоятельно выверенным и рассудительно решенным воплощением непрерываемо обдуманной идеи. В этой реплике Сальери «ремесло», предстает недвусмысленно серьезно. Здесь стоит заметить, что сам Сальери остается сугубо (а по отношению к Моцарту еще и полемически) серьезным на всем протяжении пушкинских *сцен*.

Пестель на всем протяжении *сцены* самоейловской тоже остается неколебимо серьезным — серьезным тотально и даже вдохновенно. За исключением единственного эпизода, когда не улыбнуться в ответ вольной мужской шутке он как мужчина попросту не мог. В остальном же времени разговора его словесное поведение не просто серьезно или почтительно к «матерям важным» — оно серьезностью и «важностью материй» дышит.

Здесь стоит ненадолго отвлечься и напомнить, что поле стихотворения при всей его цельности отчетливо размежевано на три «угодя». Во-первых, собственно разговор — реплики, произнесенные вслух. Во-вторых, разговор внутренний, про себя — утаенный отзыв о словах и поведении собеседника. И наконец, область, где живут неразделимо согласно и песня Анны, и *«деревья, как зеленые кувшины»*, и день, наполняющийся *«нежной синевой»*. То есть удел собственно жизни, на фоне которой этот внешне-внутренний разговор происходит. Проявляются же герои в этом поле в долях не равных. Если разговоры меж собой все же сплетаются-расплетаются, порой даже ладят, перетекая друг в друга словами, то в «угодые» сердца Пушкин одинок. Разделить воодушевление и восторг перед свободной песней жизни ему не с кем, ибо в эту тему Пестель не вхож и даже духа ее не ведает. Впору говорить о разных душевных языках, на которых изъясняются Пестель с Пушкиным.

Не только интонация, словесный ряд или смысловые узлы, но и сама стилистика языка Пестеля укоренены и покоятся в почве абсолютной и важной серьезности. Пестель — сугубо, обстоятельно, *одержимо серьезен*. Он красноречив как оратор, яростен как трибун и беспрекословен как вождь. Но и романтичен как идеалист, и стоек как политически негибает-

мый законодатель. Однако при этом и резонер, в своих резонах настолько цельно и яро убежденный, что под их неподвижным знаком живет не только его ум, но и его сердце. Улыбается он, повторимся, лишь единый раз, да и то невольно, увлеченный-таки пушкинской шуткой о «любви, введенной в рамки». И потому немудрено и знаменательно, что именно «с улыбкой он казался светлоглазым». То есть, попытаемся понять Самойлова, — именно в этот единственный миг разговора Пестель светлеет не только глазами, но и душой и умом. Ибо, сопровождая лишь *такую* умную самоиронию, какой полна записанная Пушкиным пестелевская фраза, глаза могут светлеть и улыбаться. Но миг самоиронии так и остался мигом, и более в речах Пестеля не повторился. Так же, впрочем, как не сподобились эти речи и иронии пушкинской, да и высокой иронии беседы в целом. Ибо ирония Поэта — суть проникающая природу человека божественная ирония жизни, а сугубая степенность и страстная рассудочность Пестеля — это приобретения фатальной идеи и надменного разума.

Пушкина же — персонажа самойловской *сцены* — свободная, жизнелюбивая ирония не оставляет ни на единый миг разговора — он, в отличие от собеседника, широко и щедро *несерьезен*. В своем свободном стихотворном течении пушкинская ирония стусевывается лишь однажды, да и то в рассеянную «грусть без причины». Добавим в скобках, что как замкнутая на себе серьезность одного, так и открытая миру несерьезность другого не только отчетливо мотивированы психологически, но и, прежде всего, обоснованы философски. Это состояния полярные по всему своему именно философски первородному составу.

Но, в отличие от *состояния* цепкости и цельной, идейной серьезности, в котором пребывает Пестель, Пушкина почти не покидает *настроение* ироничной и пестрой несерьезности, ибо *состояние* его целиком связано с жизнью, с «песней, долетающей со двора». Однако и от цепкости он свободен: язвительен или весел, насмешлив или восторжен, шутлив или саркастичен, улыбчив или ликующ не только до конца разговора, но и до самого конца стихотворения, что напоследок вновь освещается именем Анны:

Стоял апрель. И жизнь была желанна.
Он вновь услышал — распевает Анна.
И задохнулся:
«Анна! Боже мой!»

Так смеховая стихия, жизнелюбие поэта и красота «матерьяльной» любви взаимно полнятся друг другом и потому составляют гармонию, порождая, в свой черед, неразрывное согласие разума с сердцем. Именно таким — гармоничным, ясным и свободным, но и философически прозорливым — и явилось читателю это истинно высокой пробы стихотворение.

1. СЕРГЕЙ АВЕРИНЦЕВ

Метафизическая поэзия как поэзия изумления

[...] Все мы помним слова того самого Аристотеля, которого в Средние века называли просто *Философом*, о том, какое состояние души, по его мнению, наиболее приличествует философу — то есть, по этимологическому смыслу, любителю и искателю Мудрости: это состояние — изумление, *to thaumazestai*. Любомудр — тот, у кого все удары жизни не могут истребить способности к изумлению.

Поэзия Ольги Седаковой достойна именованию метафизической не потому, что у нее имеются так называемые философские темы или философские мотивы, — но потому, что поэзия эта от начала до конца живет именно изумлением. Это очевидно для каждого имеющего уши, чтобы слышать, в каждом *forte fortissimo* ее музыки:

Ты развернешься в расширенном сердце страдания,
дикий шиповник,
о,
ранящий сад мироздания!..

Или еще:

...О, какое горе, о, какое
горе, полное до дна!

При том как раз тема изумления, заметим а *groros*, решительно препятствует таким всплескам силы звука переходить в тривиальную громко-голосость, в музыкальный шум, хуже того, в ораторский выкрик и взмах рукой — от чего Седакова оберегает свой стих пуще всего.

Но вовсе уж предел (и запредельность!) изумления выражаются, естественно, в *pianissimo*:

...Сделай, как камень отграненный,
и потеряй из перстня
на песке пустыни. <...>
И никто бы его не видел,
Только свет внутри и свет снаружи.

Или еще:

А свет играет, как дети,
Малые дети и ручные звери.
...Жизнь ведь — небольшая вещичка:
вся, бывает, соберется
на мизинце, на конце ресницы, —
а смерть кругом нее, как море.

Читатель стихов, да и прозы Ольги Сedaковой снова и снова встречается у нее слова, прямо называющие тему изумления. Любитель статистики мог бы заняться подсчетом частоты слов вроде *странный*.

...Странное, странное дело,
почему огонь горит на свете,
почему мы полночи боимся
и бывает ли кто счастливым?..

Вот мы раскрываем наугад «Стансы», и глаза наши ловят в начале одной из строф:

Как странно: быть, не быть, потом начать
Немного быть...

Или так:

И меня удивило:
как спокойны воды,
как знакомо небо,
как медленно плывет джонка в каменных берегах...

Или еще, из уже цитированного выше стихотворения про Варлаама и Иосафа:

...Его шлют недоуменный плач
превратить во вздох благоуханный
о прекрасной,
о престранной
родине, сверкнувшей из прорех
жизни ненадежной, бесталанной,
как в лачуге подземельной смех...

Еще в «Диком шиповнике» было стихотворение, озаглавленное «*Странное путешествие*». (Профессионально искушенное по части церковнославянской языковой материи воображение Ольги Александровны, разумеется, живо ощущает связь между лексемами *странный* и *странник*, так что путешествовать, т. е. *странствовать*, и приличествует быть *par excellence* *странным* — но ведь в мире сем все люди по своему уделу человеческому суть *странники на земле* (ср. Пс 118: 19), так что и самая жизнь наша именуется *странствием житейским*.)

Ориентируясь на *неподвижные звезды*, на примеры Данте и Рильке, продолжая традиции русской метафизической лирики вплоть до Заболоцкого включительно, Ольга Седакова выбрала твердую верность аристотелевскому принципу философского изумления в такое время, когда все усилия теоретиков и практиков т. н. постмодерна направлены на то, чтобы окончательно и бесповоротно изгнать последнее воспоминание о реальности, стоящей за словами *Философа*. Она отлично понимает, на что идет. В ее докладе о постмодернистском образе человека на международном симпозиуме в Ферраре (май 1999 года), имеющем характерное название «No Soul Any More» («При условии отсутствия души») она констатировала: *«Внутренней темой постмодернизма остается обделенность экстазом»*. Речь идет, по ее точному слову, не просто о факте обделенности, но о теме, более того, о неуклонно проводимом проекте. *«Я полагаю, что постмодернистский образ “нас” и “наших дней” ни в коем случае не реалистичен: он отнюдь не описывает феномены, он проектирует их»*. Перед лицом этого проекта последовательная тематизация тихого «экстаза» аристотелевского *thaumazetai* превращается в акт незаурядной отваги. Дай Бог сил тому, кто его избирает! Обсуждая положение христианства в современном мире Седакова как-то, помнится, употребила формулу: *«гонение равнодушием»*; конечно, это не львы и тигры на арене Колизея, однако опыт показывает, что на наших современников перспектива и такого гонения действует, да еще как! Так что о мужестве я говорю вполне всерьез.

Ольга Александровна сумела найти слова похвалы Пушкину за то, что он при всей свойственной его отношениям с читателем технике иронии был *«в области отношений с Музой доверчив и благоговееен, как никто»*. Доверчивая серьезность отношения к своей Музе, наверное, никогда не была делом уж вовсе неопасным; но в наше время подобное поведение особенно резко вступает в противоречие с духом времени.

[...]

2004, № 2 (120)

2. ЕВГЕНИЙ ЕРМОЛИН

Невидимое пламя

Всегда есть шаг, всегда есть ход, всегда есть путь.
Да не сдадимся низким целям.
Так реки, падая, твердят ущельям:
Всегда есть шаг,
Всегда есть ход,
Всегда есть путь...

На сайте OpenSpace сейчас, в конце 2009 года, проходит опрос «Самый влиятельный интеллектуал России». Результаты пока почти анекдотичны. В лидерах — Зюганов, Пелевин, Крылов... Может быть, и интеллектуалы, но уж очень маргинальные по отношению к большой традиции духа. Да и у них влияния набралось с гулькин нос. Те же, кто мог бы реально претендовать на статус серьезного мыслителя и свободного интеллектуала мирового масштаба, оказались в хвосте или вовсе не попали в список.

Такое время и такие мы. Но именно Ольга Седакова, я убежден, в наш мизерабельный век — одна из тех, кто сохраняет и являет собой пример и опыт значительности. Как раз к ней без усилия можно отнести определения мыслитель, художник, интеллектуал...

Весело признаться, что я всегда испытывал острую симпатию по отношению к тому, что говорит и как думает Ольга Седакова о мире и человеке. Ее интеллектуальный посыл с какой-то явной очевидностью совпадал с моим восприятием и пониманием жизни. Она — тот самый русский европеец, человек христианско-гуманистической цивилизации, универсалист и патриот русской духовности (а не русского социального убожества), который отчетливо и внятно делает дело мысли.

Из самого недавнего, со вниманием и не без пользы прочитанного — седаковская проповедь **морализма** (в статье 2009 года «Нет худа без добра»): *«С петровских времен в России “протестное” настроение присоединяется к этому, западного типа, движению: в сторону “расшитывания норм”, этажа буржуа, нарушения “добрых нравов”... Сопротивление жесткой моральной системе, “суду святош”. Нонконформистские движения русской культуры (начиная со “щеголей” и “петиметров” XVIII века, нигилистов и декадентов XIX и до нынешних радикальных постмодернистов), подражая западным, бро-*

сают вызов моральному общественному вкусу. Но его-то у нас и нет! Нет у нас такого общественного суда, который докучает всем моральными трививальностями. Образ “угнетающей силы” здесь совсем иной: она никогда и не выдавала себя за морально безупречную. Она руководствуется совсем другими принципами: необходимостью, например. <...> Так что настоящим сопротивлением, настоящим освободительным движением у нас должен был бы стать простейший морализм, простейшее утверждение того, что не “все так сложно”, что есть все же кое-что простое и несомненное, что при всех сложностях в своем пределе добро есть добро и зло — зло: всегда и при любом стечении обстоятельств. Что утверждение “не обманешь — не продашь”, скажем, не является универсальным неоспоримым законом. Нет, продашь! Продашь и не обманув, и еще лучше продашь. Это было бы гораздо более бескомпромиссно в наших краях. Это было бы революционно: утверждать, что добро может осуществиться и без содействия зла. Утверждать моральные трививальности...»

Мне кажется, мы и правда пришли к какой-то исторической кульминации релятивизма, ставшего едва ли не повсеместной нормой жизни. Вот и инет после статьи Седаковой показательно зашумел:

- ♦ «...обливание грязью советского периода истории и Сталина мне показалось неуместным. Или она не русская? То есть ведет она себя совсем не так, как приписывает в традиции русскому народу. <...> Проблема ею поднятая серьезная, но цель которую она преследует... я такое называю спекуляцией. <...> Глупо как-то у нее вышло...»
- ♦ «...Крик западного интеллигента, застрявшего медвежьим краем. “Помогите, насилуют!” <...> Вон как голосит».
- ♦ «...Я сам так рассуждаю. Путано и на ходу. В статье не найдено одной чоткой линии, как собственно и в предмете обсуждения — не определена русская граница зла и добра. Но она есть. Стопудово. И мы ее чувствуем. Если быть твердыми и не юлить. Другое дело что мы ее переступаем туда-сюда...»
- ♦ «...Я люблю и умею жить в моей стране. Со всеми ее несуразностями, гадскостью и нелепостями. Я все это понимаю. И не просто мозгами понимаю, а душой приемлю. И наше правосудие, и все остальное... <...> Мне в этом всем жить не в лом и не удручает меня ни единой минуты. Ну вернее, какнешно, удручает — для поддержания разговора. Но начестнаку когда я сам себя спрашиваю о своем отношении к моей родине, я так же честно отвечаю себе — да! Я могу здесь жить. Мало того — нигде кроме я бы жить так полно и счастливо не мог... Потому что я безответственный, безалаберный и абсолютно свободный (в том числе и от социальных обязательств) человек. Это моя страна. Мое добро и мое зло. И то, что оно на моей территории отличается от добра и зла европы, — это стопудово»¹.

¹ Цитаты с форума <http://poljanka.ucoz.ru/forum/33-1229-1>. Орфография оригинала. См. также: <http://wyradhe.livejournal.com/64709.html>.

Вот так. И все-таки хорошо, что в России есть Ольга Седакова. Пусть даже как мамонт пресловутого литературоцентризма, благополучно побежденного к началу XXI века, скорей всего, однако, ради окончательного распада народной души. Или еще не кончилась эта привычка думать, что писатель в России обладает такой значительностью, как, может быть, нигде больше (во всяком случае, в новые времена), что литературе («*святой русской литературе*», как назвал ее Томас Манн) принадлежит совершенно особое место в нашей общественной жизни?

Седакова пишет: *«Этот “литературоцентризм” русской культуры, совершенно очевидный, то положение, при котором писателю приходится брать на себя задачу морального учителя, историка, философа, религиозного мыслителя, даже политика и практического деятеля, в недавние времена многие пытались обличить и преодолеть. Но стоит задуматься вот о чем. Итальянцы говорят, что роман А. Мандзони “Обрученные” сделал для объединения Италии больше, чем все политические движения этого времени. Англичане знают, что после романов Ч. Диккенса многие вещи исправились в английской социальности (приюты, обращение с детьми и т. п.). Можем ли мы сказать, что “Бедная Лиза” Карамзина хоть немного ускорила отмену крепостного права? (А это и был бы случай Диккенса!) Или что после романов Толстого и Достоевского, которые поражают читателя во всем мире глубиной и страстностью своей человечности, российская жизнь (я имею в виду практическую социальную жизнь) хоть в чем-то стала гуманнее и светлее? Как понять это странное положение: глубокая, гуманная, мудрая словесность — и социальная жизнь, в которой достоинство человека унижено больше, чем это допустимо в самой “средней” европейской стране? Я думаю, дело в том, что те в России, кто действительно читали и прочли Толстого, Достоевского, Пушкина, Солженицына, никогда не могли оказать никакого практического воздействия на ход событий в стране. Власть же, от которой у нас зависит все, никогда ничего этого не читала (в том смысле, что не принимала всерьез) и ничего общего не имела с великой словесностью собственной страны».*

Остались ли сегодня в России читатели Толстого, Достоевского, Пушкина, Солженицына? И какова их роль в общественной жизни?.. Грустные вопросы. Не вышло ли так, что мы «освободились», как говорит Седакова, не от того, что в нашей истории страшно, а от самого лучшего в ней, от того, что, может быть, оправдывает само существование нашей страны? Но если и так или почти так, то все-таки само наличие в современной России таких людей, как она, вопреки общей спекуляции на понижение, дорогого стоит.

Римские ласточки, ласточки Авентина,
Когда вы летите, крепко зажмурившись,
О, как давно я знаю,
Что все, что летит, ослепло.
Поэтому птицы говорят: Господи! —
Как человек не может.

Когда вы летите — неизвестно куда, неизвестно откуда, —
Мимо апельсиновых веток и пиний
Беглец возвращается в родительский дом...
Старый и глубокий, как вода в колодце.
Нет, не все пропадет, не все исчезнет.
Эта никчемность. Эта никому-не-нужность.
Это, чего не узнают родная мать и невеста.
Это — не исчезает..

В личности Седаковой, в самой ее фигуре, в постановке головы, в жесте и во взгляде угадываются удивительные независимость и достоинство, простота и стать. Нечто аристократическое и даже отчасти царственное. Нет, не высокомерие, а скорее готовность проявить великодушие и оказать милость.

Вспоминаешь, что она родилась в военной семье, но дело не только в этом. Дело еще и в том, что она живет со спрятанной раной участия, она приняла на себя бремя родства с исторической Россией, с великими поэтическими традициями, с опытом христианства, восточного и западного, с гуманным и свободным европейским духом.

И она не скрывает этих личных обязательств.

Смелость правит кораблями
На океане великом.
Милость качает разум,
Как глубокую дряхлую люльку.
Кто знает смелость, знает и милость,
Потому что они — как сестры:
Смелость легче всего на свете,
Легче всех дел — милосердие.

Она вполне свободна. Ее советский опыт на десять лет больше моего. Но удивительно, что сказывается он едва ли не меньше. Да и вообще никак. В фактуре ее личности, ее стихов и прозы нет ни намека на слом, на готовность к компромиссу, на трудно побеждаемую привычку мельчить и недоговаривать, бояться и трепетать.

В глухой и бездарной эпохе она нашла нечто такое, что ни в чем не совпало с цинизмом и лицемерием режима, с мешанской пошлостью духовно необеспеченного житейского обихода. *«Эти озарения, обращения, погружение во внутреннее, полумистика-полу-метафизика, очарование сновидением и зазеркальем (то, что можно узнать в зрительном ряду фильмов Тарковского) с позиции нынешнего, конкретного церковного благочестия покажутся эстетической религиозностью, слабой тенью гностицизма, если не прелестью. Что же до “тоски по мировой культуре”, — а она и была тем тайным теплом, которое согревало бездомное, безродное существование наших 70-х, — об этом и говорить теперь неприлично... Но именно там родина моих сочинений, родина души, если угодно. Кстати, само слово — душа, — забытое уже несколькими поколениями, явилось тогда так, как будто никто его прежде не произносил...»*

Неудивительно, что ее стихи и проза оказались тогда абсолютно цензурны. (Кажется, только ученые записки Тартусского университета и журнал «Знание — сила» да еще несколько малотиражных научных сборников по разу предоставили ей в те времена место для публикации.) Они могли соединиться с материей Совка только по той же абсурдной логике, с какой в ранней молодости Седакова с друзьями «глумилась» над михалковским гимном: «...я помню, как мы соединяли через строку слова нашего Гимна — и некрасовское “Однажды в студеную зимнюю пору”»...

В новую эпоху она вспоминала: «Любой ценой, с любыми искажениями увидеть свои тексты в печати — это было уже не для нас. Зачем? И так прочтут кому нужно. А ведь из мемуаров об Ахматовой мы видим, что для нее это было еще не так. Эзопов язык, снятые заглавия, посвящения и даты, все другие виды “каторжного клейма” — на это шли ради читателя.

...не печаталось ничего. Ни стихи, ни статьи, ни переводы. Стихи ходили в самиздате и таким путем дошли до парижского издательства YMCA-press, где и появилась моя первая книжка — в 1986 году. В Москве первая книга стихов вышла в конце 1990 года. <...> я не только не публиковалась, но и была “на плохом счету”. Даже имя мое (как и имена других неподцензурных поэтов нашего поколения) не упоминалось в печати.

...Да, во второй культуре мы приобрели отстраненный взгляд на происходящее, взгляд откуда-то с Луны на “музей мракобесия”, как мы называли нашу официальную культуру. Платой за эту отстраненность стала разлука с современным широким читателем, до которого самиздат не доходил. Эта невстреча не компенсируется запоздалыми публикациями. В Гераклитову реку второй раз не войдешь».

[...] В своем «Путешествии в Брянск» (1984) [Седакова писала:] «Только ранняя весна и поздняя осень делают путешествие по средней России вполне поэтичным. Я думаю так безо всякого злорадства, не как маркиз де Кюстин. Что считать поэтичным: “И бездны мрачной на краю”. Несколько недель ноября и марта — это ведь и есть укрощенное подобие такой бездны, репетиция той хляби, тех вод, которые когда-нибудь, как говорит Тютчев, опять покроют все сущее». Получился мир, в котором нет вечности. Напрочь. Только длится «мучительная, как зубная боль, советская поездка поэта и переводчика с выступлениями перед местными пионерами и рабочими», только «обозреваемые вершины духа встают на фоне провинциального дворца пионеров в пейзаже из осенних **тверди, хляби, воздуха**».

И всюду, как замена всего сущностного, — власть. «Как все мои соотечественники, раза три пройдя марксизм, я делаю такой экономический вывод: и “социалистическое” государство, и “капиталистическое” суть общества потребления, разница же в том, что в одном случае потребляются товары, в другом власть <...> Власть — основной вид заработной платы наших граждан, и всякий вид трудоустройства есть вид власти. Подумайте сами. Что есть продавец? Власть над товарами и покупателями. Редактор? Власть над текстом и автором. Врач? Проводник поезда? Все, кто обыкновенно считается

служителями общества и его членов, здесь они власти. Зарплата в дензнаках значит гораздо меньше».

Погляди, как народ умирает,
И согласен во сне, и умрет.
Как он кнут по себе выбирает,
Над собой надругавшийся сброд.
Только шепот, и шепот, и шепот,
Как песок по доске гробовой.
Только скверный и слышанный шепот.
Только шепот и вой нанятой...

Возможно, и нужно умереть, чтобы покинуть это отчаянное место жизни. Как замечательно в ином контексте сказано там же: *«Снилось мне, что я умерла... Что меня нет, я знала не по отсутствию тела, а по ощущению необыкновенной любви, отовсюду ко мне направленной. Живых так не любят, вернее, живые не догадываются, что их так любят...»*

Смысловая пара к «Путешествию в Брянск» — «Путешествие в Тарту и обратно» (1998): повествование о поездке на похороны Юрия Лотмана. Здесь есть вполне оправдавшие себя и в последующее время соображения о природе постсоветской российской реальности: *«С самого своего почти комического начала, с отмены винопития в России, и вплоть до нынешнего дня, когда я пишу эту страницу, дня дефолта, за которым маячит очередная реставрация, весь этот процесс принял у меня в уме ясную пластическую форму. Группа Лаокоона. С тем усложнением, что и сам троянский жрец с сыновьями, и нездешние змеи, из которых они выпутываются, — это одно действующее лицо. Общество выпутывается из себя и себя душит».* Но вот то, что думает Седакова о Лотмане, отчасти характеризует и объясняет и ее саму. Для нее *«рыцарственность Лотмана, подчеркнутость его манер — равно как и блеск эрудиции и мысли — были конструктивными факторами, служившими упорядочиванию и окультуриванию окружающей жизни, восстановлению памяти о дореволюционной научной среде, а равно и о порядочности, интеллигентности и пр. <...> Школа Лотмана восстанавливала разорванные культурные традиции и интерес к структуре и упорядоченности, а потому, в некотором смысле, вся советская действительность по отношению к школе Лотмана была, наоборот, андерграундом».*

Ввиду особенностей моей личной судьбы, в детстве связанной с Севером, мне важна и третья ее русская дорога: в Архангельск. *«Я очень люблю, давно люблю русский Север»,* — признавалась она в одном из интервью. [...]

Признание наступило ее сначала в Европе, а потом уже в России. Ее лирика и эссе переведены на английский, немецкий, французский, итальянский, шведский, голландский, датский, иврит, албанский, болгарский, сербский, греческий, финский, фламандский, польский языки, на иврит и китайский. Папа Иоанн Павел II удостоил ее специальной, ради нее учрежденной ли-

тературной премии «Христианские корни Европы». Лауреат премии имени Владимира Соловьёва (1998 год), парижской Премии русскому поэту (1991 год), премии Альфреда Тепфера (1994 год), Европейской премии поэзии (1995 год, Рим). По списку Кембриджского международного биографического центра Седакова была названа «Женщиной года» (1992 год). У нее уникальный статус доктора богословия *honoris causa* минского Европейского Гуманитарного Университета за «поэтическое творчество», полученный в 2003 году из рук митрополита Филарета. Кавалер ордена искусств и словесности Французской Республики (2005 год). А в марте 2003 года она стала лауреатом премии имени Солженицына «за *отважное устремление простым лирическим словом передать таинственность бытия; за тонкость и глубину филологических и религиозно-философских эссе*». [...]

В ее прозе есть особенно дорогие вещи, непонятно из чего сделанные, типа удивительной «Хэдди Лук». Стихи для Седаковой — дело свободы. В своей поэзии она рискует, работает без гарантий, идет по целине. И как человек безусловно рефлексивный четко формулирует эти особенности своего творчества: *«Готовые формы тем и соблазнительны, что они обещают, что все обойдется без страданий...»*

Поэзия, по-моему, делит людей так: на тех, кто шагу ступить в уме не может без опоры на что-то привычное и объяснимое, и тех, кто умеет (или смеет) остаться без опоры, в плавающем, неопертом пространстве, которое и составляет поэтический смысл, в общем-то, авантурный».

Как и в жизни, как и в прозе и публицистике, Седакова-поэт — идеалистка. Но при этом она совсем не романтик. Ее музыка религиозна, но не эмоциональна; в ней совсем нет религиозной чувственности в духе католической Контрреформации. Ей, пожалуй, ближе аскетический православный стиль Игнатия Брянчанинова. В связи с ее стихами справедливо вспоминают Элиота и Манделштама — теоретиков неоклассики как такого вектора поиска, когда творчество ориентировано на высшие смыслы и ценности духа, а сам автор как романтическая, самовыражающаяся личность со своими невротическими комплексами теряет значение, — чтобы, по словам самой Седаковой, *«предмет стихов из объекта изображения превратился в субъект высказывания»...*

В ее понимании художник оставляет за собой позицию слушателя этой речи, его слова — *«не столько голос автора, сколько его слух»*.

«Жесту выражения я предпочту сообщение. Когда что-то передают <...>, то стараются не делать резких движений, чтобы не разбить, не расплескать, не уронить... Гид и переводчик с языка молчания — вот и вся роль поэта. А ждем ли мы от гида и переводчика рассказа о себе и признаний в духе “Я пьян давно”?»

«...Искренность лирика состоит в его искреннейшем желании перестать быть собой, а не в прямодушном исполнении старых для себя “непосредственных чувств”».

Вообще-то это — не всегда легкая жертва. (Но Седакова убедила себя, что она совсем невесома.) А последствия ее многообразны и неоднознач-

ны. В седаковских стихах есть чудесные вещи (все «Старые песни», например). И есть менее чудесные. Есть то, что ложится на душу. И есть то, что я не понимаю.

Она отталкивается как от постмодернистской игривости², так и от сентиментальности и морализаторства, уличая в них русское искусство, и противопоставляет им, к примеру, «Алису» Кэрролла: она говорит о «наслаждении скоростью мысли, фантастической логикой Кэрролла, свободой его ума от тривиальной данности. То, что в детстве мне казалось недобрым, жестким, странным, теперь предстало просто освобожденным от привычных эмоций, как бы вынутым из поля эмоциональных и простейших моральных — “душевных” — отношений. Такой эксперимент очень освежает. Для русского искусства <...> подобное упражнение в чистоте воображения, мне кажется, полезно».

Однако и в русском искусстве она находит нечто подобное: у Пушкина, Баратынского, Тютчева... [...]

«Искусство бежит как огня любых наперед заданных форм знания, любых окончательно выясненных доктрин...» Поэту надлежит «понимать не понимая. Из непроясненного, глубокого и смутного — и потому волнующего — выводить смысл как воплощенную форму: выводить не понятие, а образ, смысл, который не отменяет родной темноты и глубины (как цветок не отменяет своих корней) — но делает их прикасаемыми для нас».

Вероятно, такова и природа нашей эпохи, ночная и мутная. И такова природа души поэта, ее поэтический характер. Смысл рождается трудно и свободен от форсированного и обнаженного переживания. Это создает эффект пересохшего горла. Возможно, такой эффект не в последнюю очередь связан и с тем, что стихи Седаковой не укоренены в земной почве. Чувство хора, о котором она говорит, рождается не от совпадения с современниками, а из угадываемой связи с явлениями мистического свойства. А потому у стихов и нет в принципе конкретно-эмпирического читателя здесь и теперь («Поэзия как самое интимное проявление языка препятствует слишком легкой коммуникации, слишком дешево стоящей общению»).

С. Чупринин включал Седакову в круг авторов «аутичных и книжных, чье творчество сознательно адресовано читателям-авгурам». Я б сказал ина-

² Седакова небезосновательно трактует постмодернизм как «не наследующий модернизму, а отрицающий его наравне с остальными традициями». Она противопоставляет его модернизму по двум основным признакам: **отношение к прошлому** (если для модернизма характерна модель «прошлое в будущем», т. е. потенциал, заложенный в искусстве прошлого, далеко не исчерпан и напрямую спроецирован в будущее, модернист творит перед судом традиции — аллюзия на неоклассические идеи Манделштама и Элиота, то для постмодернизма — «будущее в прошлом» — продуктивное развитие искусства завершено) и **отношение к языку** (если для модернистов язык — креативное, тяготеющее к предметности начало, то для постмодернистов — начало тираническое, максимально абстрактное). Основную черту постмодернизма наш автор определяет как обделенность экстазом.

че: в ситуации безвременья и тупика, среди одичанья и безлюдья она ищет, не только не сверяясь с уловками успеха, но и вообще не рассчитывая быть услышанной кем-то здесь. (Хотя здесь есть, конечно, те, кто ее слышат.) Кажется подчас, ее единственный собеседник — Бог. И русская речь льется в ее стихах как бы уже вне мира сего. Это стихи без земной «малой» родины. Родина присутствует в них как воспоминание, печальное, сладкое, тихое. Может быть, даже не совсем свое.

Есть странная привязанность к земле,
Нелюбящей, быть может, обреченной.
И ни родной язык, в его молочной мгле
Играющий купелью возмущенной,
Не столько дорог мне. Ни ветхие черты
Давно прошедшей нищеты,
Премудрости неразличенной.
И ни поля, где сеялась тоска
И где шумит несжатым хлебом
Свои сказания бесчисленной песка
Вина перед землей и небом:

— О, не надейся, что тебя спасут:
Мы малодушны и убоги.
Один святой полюбит Божий суд
И хвалит казнь, к какой его везут,
И ветер на пустой дороге.

Это драматическое осознание конечности родины, России в пространстве эмпирики. Исчерпано многое, что с ней связывалось. *«Во всяком случае, все расхожие представления, входящие в “Миф России”: анархизм, русская рулетка, душа нараспашку, “однова живем” и вся эта цыганицина — давно не интересны, это отыгранная пьеса, и страшным образом отыгранная...»*

Но это и чаяние России духа, аккумулирующей идеальные смыслы христианского Запада: *«...в Европе меня тянет думать о России. Не о “наследстве”, ничуть. О возможности чего-то такого, чего еще нет, но нет именно здесь, а не в другом месте...»* Россия аккумулируется в творческой воле художника, предстает как факт духа и факт литературы. *«Может, одно из первых слов о такой неведомой России, которые приходят на ум, — ласка, славянское слово... <...> Вот эта ласка, жаление, печаль... <...> Этому моему возвращению на родину в необычайной мере способствовали те, кто отсюда, из Англии, Шотландии, Ирландии, любят Россию. От них, благодаря им я узнала, каким драгоценным может быть присутствие России в Европе, а не только Европы в России. Они чтят и любят в России то, чего мы сами в ней не видим за советским и постсоветским безобразием, и вдохновляют своей любовью. Для них, как для Рильке в начале века, Россия остается “страной, которая граничит с Богом”, и вдали от такой пограничной зоны человек начинается скучать».*

К сказанному нужно обязательно добавить, что драматизм судьбы и истории в поэзии Седаковой преодолевается и очевидным присутствием вечности в ее опыте, в ее поэтическом сознании. Вечностью искуплено и наше время, и наше страдание, и наши суета и пошлость. От этой уверенности, прочности в вере в Бога — и ее доверие к себе, к миру как презумпция и априори:

Несчастен,
кто беседует с гостем и думает о завтрашнем дне...
кто берет аккорд и думает,
каким будет второй, —
несчастен боязливый и скупой.

Отсюда и наша надежда на милость, согревающая в странной и трудной судьбе. Надежда, укладываемая по традиции в форму личной молитвы:

Обогрей, Господь, Твоих любимых.
Больных, сирот, погорельцев,
Сделай за того, кто не может,
Все, что ему велели.
И умершим, Господи, умершим
Пусть грехи их вспыхнут, как солома,
Сгорят и следа не оставят
Ни в могиле, ни в высоком небе...

2009, № 4 (142)

1. ИГОРЬ ВИНОГРАДОВ

Солженицын-художник¹

Тема, обозначенная в названии этого этюда, и сегодня, как ни странно, звучит все еще не вполне привычно, хотя писательская деятельность Солженицына, уже при жизни признанного классиком, пользуется неослабным вниманием читателей вот уже тридцать лет. Однако на протяжении всего этого времени бурное обсуждение его мировоззренческих концепций и политических взглядов, его историософских построений и его злободневной публицистики до такой степени оттягивало на себя внимание, что до серьезного интереса к нему как к литератору-художнику дело почти не доходило. Мне известна только одна книга, уделившая этой теме если и не вполне достаточное, то все же значительное внимание, — книга Жоржа Нива. И, кажется, лишь теперь, когда произошло возвращение писателя на Родину, а также по причине все большего превращения собственно общественных выступлений и позиций Солженицына скорее в факт уже исторической и творчески-биографической, нежели непосредственно злободневной, живой значимости, — именно теперь создается ситуация, в которой тема «Солженицын-художник» начинает привлекать к себе, наконец, более заинтересованное внимание.

Задача настоящего очерка и состоит в том, чтобы предложить некоторые тезисы к этому начинающемуся наконец обсуждению. А поскольку действительно серьезное и глубокое обсуждение этой темы только еще начинается, мне хотелось бы сосредоточить свое внимание прежде всего на тех, самых, может быть, общих, но по необходимости исходных моментах, которые, на мой взгляд, как раз и важно в первую очередь выявить и осознать, приступая к такому обсуждению. [...]

Духовный центр личности Солженицына, обеспечивающий столь очевидное и мощное единство его жизненной и творческой судьбы, лежит, несомненно, в области его религиозного мироощущения, миропонимания и самосознания. И сегодня констатировать, что Александр Солженицын — писатель несомненно религиозного склада, писатель-христианин — это уже

¹ О художественном методе и мировидении Солженицына см. также статью Игоря Виноградова «Между отчаянием и упованием» в настоящем томе.

почти то же самое, что ломиться в открытую дверь. Да, Солженицын — художник религиозный, и с этого, несомненно, и следует начинать, коль скоро мы пытаемся найти путь к тому духовному ядру, которое лежит в основе и его личности, и его судьбы, и, конечно, его художественного творчества. [...]

Но если это так, это значит, что Солженицына мы можем и должны рассматривать, очевидно, в непосредственном сопоставлении прежде всего с такими писателями, как Достоевский и Толстой (при всей условности христианства последнего). И действительно: мир его книг некой глубиной и прочной связью соединен прежде всего с мирами именно их прозы и публицистики. Ибо вселенная, в которой Солженицыну выпало жить и выжить, всегда, какими бы чудовищными безднами ни разверзлась она перед ним, — имела и имеет для него в себе такой же, как и для Достоевского и Толстого, Абсолютный Божественный Центр и Источник Бытия. Источник и Центр, который питает ее из себя и без которого жизнь лишилась бы всякого смысла, стала бы недоступна для оценочного различения. Потому-то войти в духовный и художественный мир Солженицына, понять и почувствовать его без этого центрирующего стяжения так же невозможно, как войти без такой же системы абсолютной ориентации и в духовно-художественные космосы Достоевского и Толстого.

Но в мире, безусловно имеющем для тебя такой Центр, можно, тем не менее, по-разному видеть и чувствовать себя, свое призвание, в том числе и художническое. И вот здесь между Солженицыным и его великими предшественниками есть принципиальное различие. И оно восходит прежде всего к кардинальному отличию той исторической действительности, в которой жили и осознавали свое человеческое и художническое призвание Достоевский и Толстой, от той, в какой выпало жить и сознавать себя Солженицыну.

В самом деле: творчество Достоевского и Толстого уходит своими духовными корнями в ту ситуацию, связанную с всеевропейским кризисом традиционной христианской религиозности, которая наметилась уже в позднем Средневековье, но окончательно и поистине повсеместно обозначилась в XIX веке. Ведь именно в этом веке религиозность практически ушла из реальной жизни общества, «Бог умер», по выражению Ницше, и все те прежние исходные основания морали, права и прочих ценностных установлений человеческого общежития, которые восходили к Божественному Абсолюту, в сущности, рухнули. Так возникла ситуация открытого, разомкнутого безрелигиозного сознания, которая потребовала постановки вновь всех тех «проклятых» исходных вопросов о смысле жизни, о природе добра и зла, о критериях их разграничения, которые раньше решались в системе религиозного мировидения, покоились на истинах Откровения и были «закрыты» ими, а теперь потребовали для себя ответов заново. И это и стало главным духовным делом и основных героев Достоевского и Толстого, и их самих, прошедших каждый свой мучительный путь «перерождения» прежних, безрелигиозных убеждений. Именно в этом «деле» — самая суть их жизни и творчества, определившая собою и тот тип художественного миро-

видения, который открыл дорогу новому великому направлению в развитии человеческой художественной культуры.

[В отличие от произведений Бальзака, Флобера, Диккенса, Тургенева, Гончарова и писателей близких им] мир прозы Толстого и Достоевского — это мир прежде всего не социального, а духовно-экзистенциального измерения жизни человека, мир не столько детерминационной зависимости его внутреннего «я» от общества, сколько его внутреннего суверенного самоопределения в свободном поиске высшей Истины — мир человеческой свободы, а не человеческой необходимости. Именно это, открытое впервые Достоевским и Толстым, новое измерение художественного изображения человека и его судьбы и преобразило собою весь художественный строй их прозы. И именно это измерение стало центральным в искусстве XX века, герои которого, испытывая своей реальной судьбой те или другие альтернативные пути человеческой свободы, явились, конечно же, прямыми потомками героев Достоевского и Толстого, в своих духовных поисках прошедших через все тяжкие муки безверия и через все мытарства обретения веры.

Однако даже при самом общем огляде творчества Александра Солженицына вряд ли кто-нибудь оспорит то, что центральная духовная ситуация его художественной прозы — это, конечно же, ситуация не поисков и обретения веры, а ситуация жизни в вере. Да, он тоже прошел, как мы знаем, в лагерях и ссылке через свое «перерождение убеждений», превратившее безбожника и марксиста в глубоко верующего христианина. Но в его книгах мы найдем разве лишь отдаленные отзвуки этого процесса: мир его творчества — это мир, где Откровение уже состоялось, выбор сделан, вера обретена. И вот теперь в этой вере нужно выстоять. Выстоять, потому что обретение этой веры Солженицыным произошло на самом краю человеческого существования, в мире такого чудовищного, тотального, всепроникающего зла, кошмарный прообраз которого даже и Достоевскому мог разве только еще мерещиться, — хотя он и прозревал с ужасом, что может и должно произойти с обществом, которое отвергнет Бога и утратит Абсолютный Центр своего бытия. Это мир, где действительная жизнь в вере неминуемо требует настоящего подвига.

Именно такой подвиг и становится центральной жизненной и творческой задачей Солженицына, именно так и сознает он смысл своего бытия. И потому высшая его гордость — ощущать себя Мечом в руке Божией, а самое страстное моление и желание — «О, дай мне, Господи, не преломиться от ударов! Не выпасть из руки Твоей!»²

В этом молении, в этом постоянном смертном стоянии против дьявольщины — самая суть Солженицына, его духовное экзистенциальное ядро, центр его бытия, жизненного и творческого. Отсюда и неизменный пропо-

² Точная цитата из «Бодался теленок с дубом»: «Я только меч, хорошо отточенный на нечистую силу, заговоренный рубить ее и разгонять. О, дай мне, Господи, не преломиться при ударах! Не выпасть из руки Твоей!» — Прим. ред.-2011.

веднический его пафос, все основные особенности его искусства и тот главный его враг, которым не случайно становится именно Ложь. Ведь Ложь — это самое ядовитое жало и самая коварная личина Зла, самое действенное оружие того «сатанинского государства», на поединок с которым он выходит, и потому именно *«жить не по лжи»* и становится той главной заповедью, которую оставляет он в 1974 году своей стране, исчезая в возможное небытие, оказавшееся, к счастью, только изгнанием.

Вот эта-то заповедь и структурирует собою, как мне кажется, все главные особенности и его творчества в целом, и его художественной прозы в частности.

Можно ли сказать, однако, что этот несомненно новый, по сравнению с Достоевским и Толстым, тип религиозного осознания себя и своей задачи в мире, являемый нам жизнью и творчеством Солженицына, находит у него свое выражение и в столь же новой, до того небывалой системе художественного мировидения? В системе, масштабно адекватной или хотя бы соизмеримой с тем художественным переворотом, который совершили Достоевский и Толстой?

Попробуем ответить на этот вопрос, зафиксировав хотя бы в общих чертах те особенности художнического письма Солженицына, которые обнаруживают свою несомненную генетическую связь именно с центральным духовным ядром его личности. И прежде всего, с главной жизненной и творческой его задачей — обличения Лжи.

В первую очередь здесь нужно указать, конечно же, на резко акцентированную повернутость художественного творчества Солженицына к тому, чтобы быть всегда и прежде всего предельно правдивым, точным, шепетильно верным действительности. То есть, в сущности (и фактически) — почти документальным свидетельством о жизни. При этом я имею в виду даже не тот специфический жанр «художественного исследования», в котором написано «Красное колесо». Я ограничиваюсь опорой лишь на чисто художественную, так сказать, прозу — на «Один день», рассказы, «Раковый корпус», «Круг». Все ведь это тоже, в сущности, своего рода *художественные исследования* — опыты художественной документализации, художественного засвидетельствования Солженицыным некой действительной, живой реальности, действительного наличия тех фактов, событий, людей, — той реальной жизни, о которой он в том или другом случае рассказывает. Недаром, издавая свое Собрание сочинений, он так настойчиво и упорно подчеркивает всякий раз в комментариях, что *«и сама “шарашка Марфино”, и почти все ее обитатели списаны с натуры»*, что образ Ивана Денисовича сложился из такого-то и такого-то опыта и прототипов, а *«остальные лица — все из лагерной жизни, с их подлинными биографиями»*, что «Матренин двор» — *«полностью автобиографичен и достоверен»*, в рассказе «Случай на станции Кречетовка» описан подлинный случай, а герои «Ракового корпуса» тоже все или прямо списаны, или *«совмещены»* из тех или иных реальных лиц.

Этой «документальной», «свидетельской» устремленности изначально способствовала, по-видимому, и сама природа изобразительного дара — несомненно, крупного, но напрочь привязанного к реальной натуре, чуждого парению свободной художественной фантазии. Установка на свидетельскую достоверность поистине господствует в художественных изображениях Солженицына. Недаром большая часть из них тяготеет к так называемой объективной манере повествования (с позиций почти толстовского высшего «всеведения» и верховной эпической отстраненности), а произведения крупной формы — даже и к своего рода иллюстративной панорамности, в скрупулезном, точно рассчитанном, продуманном до деталей выстраивании которой, кстати сказать, главенствует уже, как правило, не столько самородный изобразительный дар, сколько комбинационно-рационалистическое мышление прирожденного физика и математика. Впрочем, собственно художественных вещах усилия этого математического расчета и выстраивания не вступают в противоречие с устремлениями самородной изобразительности, а как бы помогают ей и продолжают ее (в отличие от «Красного колеса», где ситуация более сложная). Во всяком случае в прозе чисто художественного ряда мы имеем перед собою всегда жизненную картину, ориентированную не на то, чтобы подспудно, внутренним движением заложенного в сюжет «силлогизма», «подводить» читателя к какой-то итоговой «идее» (как это характерно для так называемого тенденциозного искусства), а чтобы быть прежде всего достоверным образом-информацией, образом-фактом, образом-свидетельством: вот вам картина жизни лагерного барака, вот — некой клеточки советского общества, собранного в палате ракового корпуса, вот — достоверный в своей «точечной» сгущенности отчет о жизни тюремной «шарашки»...

Но, конечно же, вся эта внешне бесстрастная «объективность» на самом деле — лишь форма и способ реализации той главной страсти, которая ведет Солженицына. Ибо весь скрытый пафос любого из этих образов-свидетельств — именно в страстном свидетельствовании против Лжи, обступающей нас со всех сторон, — лжи о режиме, лжи об обществе, лжи о городе и о деревне, о больницах и тюрьмах, об интеллигенции и народе, о том, что праведно, а что нет. Просто Солженицын как художник знает и чувствует (как знал и чувствовал, например, Чехов), что при общении с читателем через объективно-описательный образ результат будет тем больше, чем отстраненнее будет держать себя при этом сам художник. Иными словами, здесь перед нами всего лишь одна сторона той же самой модели, другая сторона которой дает нам нечто совсем как бы иное — напряженный, отнюдь не лично-индивидуальный только, а как бы исходно-программный, мессианско-проповеднический лиризм творчества Солженицына, находящий свое выражение не только в гражданской страстности его публицистики, но и в биографических рассказах, написанных от собственного лица, в медитативных «Крохотках» и в окрашенных автобиографической субъективностью фрагментах «Круга» и «Корпуса». Это начало лирической страст-

ности, открыто выражаемой субъективности так же неслучайно и органично для прозы Солженицына, как и ее объективирующая изобразительность, ибо восходит к тому же духовному ядру его личности, служит естественной (и даже, может быть, в чем-то более свойственной его натуре) формой его самовыражения. Недаром же именно это начало подчинило себе у Солженицына главное оружие всякого писателя — язык, в революционном преобразовании которого, как бы высвобождающем его от мертвящей фальши стереотипов, синтаксических штампов и прочей языковой фальши, находит свой выход все та же глубинная жажда и страсть Солженицына быть Мечом в руке Божией, заговоренным рубить всякое Зло и Ложь. Это обстоятельство, кстати, не прошло бесследно для художественного творчества Солженицына: выиграв в личностной субъективной выразительности, обретая резко выраженную окраску индивидуальной стиливой неповторимости (недаром стиливое подражание Солженицыну убийственно для подражающего), выработанный Солженицыным язык превосходно служит ему в его публицистике и в лирико-автобиографических рассказах, но нередко мешает в «объективном» пластическом изображении, где слово по исходной функции своей жаждет быть как можно более прозрачным для чистой объективности закрепляемого им образа.

Однако куда более значимо для художественной прозы Солженицына другое, не столь зависящее от словесного выражения место встречи его изобразительного дара и его субъективности. Я имею в виду область лепки характеров и расстановки их в систему того или иного взаимодействия. Нетрудно заметить, что и в этой области Солженицын остается верен задаче нещадного преследования Лжи и Зла. Именно поэтому уже сам подход его к изображению человека основан, как правило, на порой откровенно моралистически-резком, нередко даже слишком прямолинейном, но всегда ясном и твердом различении той межи, которая пролегает в душе каждого человека между добром и злом и которую не может укрыть от беспощадного света заповеданных Христом истин никакая увертливая ложь.

Этот способ «измерения» человеческой личности нагляднее всего предстает перед нами в «Красном колесе» с его колоссальным количеством персонажей. Наиболее нагляден здесь и соответствующий этому измерению прием изображения персонажа, нацеленный на моральное просвечивание характера посредством своего рода интеллектуально-духовной провокации: Солженицын как бы внедряется в героя, «вживается» в него и, говоря как бы его голосом, вызывая его на самовыражение, в то же время внимательно, а чаще всего еще и иронически беспощадно следит за тем, соответствует или не соответствует то, что говорит, делает, думает герой, действительной правде его желаний, мыслей, стремлений. Это метод как бы некоего морально-психологического художественного «сыска» — во всяком случае по отношению к персонажам отрицательного плана. Но — и не только к ним, ибо в том же «Марте семнадцатого», например, так «сделаны» и Николай II, и монархист Шульгин, и кадет Милуков, и эсер Керенский, и социал-демократ

Шляпников, и десятки и сотни других персонажей этой исторической драмы. По справедливому замечанию Жоржа Нива, эта повторяемость приема оказывается даже утомительной. Но если, может быть, в чисто художественных произведениях Солженицына, где персонажей значительно меньше, такое утомление и не успеваешь возникнуть, то все же нельзя не признать, что и там эта «повторяемость» не проходит даром, создавая в целом излишне жесткую в своей однородности художественную систему изображения человека. Заметьте, ведь А. Солженицына почти никогда не интересует, например, то, что называется историей человеческой души — разве лишь чисто описательное, констатирующее. Ситуация открытого сознания, ситуация подлинного духовного поиска с его недоумениями, озарениями, загадками, мучительностью и т. д. его, как уже сказано, вообще не привлекает, он весь уже за ее пределами, там, где он весь уже — «как Божия гроза». Поэтому даже в таких панорамно-интеллектуальных его романах, как «В круге первом» и «Раковый корпус», есть интереснейшие диалоги, но нет диалога как формы внутреннего движения художественно-философской мысли; есть, если только можно так выразиться, полифония констатируемых и представляемых мировоззренческих позиций, но нет подлинной полифонии того духовного их контрапункта, который и вел бы нас к синтезирующей мысли. Этого нет потому, что вовсе не идеологическая суть той или иной «платформы» по-настоящему интересует Солженицына и не принадлежность к той или иной из этих платформ определяется для него характер отношения к тому или иному герою. Но — лишь его моральной подлинностью, честной устремленностью к правде — хотя бы даже и в заблуждении. И потому — то центральной коллизией его сюжетов всегда служит коллизия сугубо морального, вернее — морально-психологического свойства — коллизия поступка, выбора, поведения в той или иной — чаще всего критической, на краю бытия — ситуации. В центре его художнического внимания тоже оказывается, таким образом, акт свободного человеческого самоопределения, — но самоопределения не в духовном поиске, когда героем (и вместе с ним автором) только еще устанавливаются критерии и цели бытия, а в решимости на поступок в отчетливо ясной, несомненной и уже принятой (если не героем, то автором) системе ценностей, когда проблема состоит уже не в духовной стратегии искания истины, а в жизненной тактике ее практического утверждения. [...]

Все это придает художественному миру Солженицына достаточно жесткую моралистическую структуру, а в целом ряде случаев жесткость эта обретает в его прозе еще более однолинейный, я бы сказал даже, порою просто-таки художественно-плоскостный характер. Это происходит, как правило, именно благодаря пределам природного художественного дара Солженицына. Природная обреченность этого дара непременно на живую «натуру», на реальный прообраз может давать блистательные результаты лишь тогда, когда «натура» эта хорошо Солженицыну известна, когда он действительно способен в нее вжиться, почувствовать ее через себя. А это оказывается для

него зачастую практически почти невозможным в силу резкого своеобразия и неуступчивой жесткой определенности не столько на понимание, сколько на приговор. Вот почему так замечателен, так реален и убедителен не только Иван Денисович, но и — смею утверждать это — Ленин («Ленин в Цюрихе»), в котором Солженицын дал, в сущности, свой психологический автопортрет, почувствовав в своем герое человека родственного психологического склада, такой же одержимости, но с иной «начинкой» — человека иной «идеи». И вот почему так провальны и Сталин, и Рusanов, и все эти Авиэтты, которых математик Солженицын просто рационально конструирует по кажущейся ему верной схеме. Но схема так и остается схемой, какой бы верной она ни была, и лишь обнажает свою моралистическую жестокость. А заодно, попутным неизбежным отсветом, — и жестокость изобразительного принципа, господствующего в персонажном мире Солженицына в целом.

Итак, перед нами, несомненно, тот тип моралистически-героического художественного мышления, который никак, конечно, не назовешь принципиально новым, даже если его духовным содержанием становится утверждение всегда вечно новых истин Откровения. Вот почему на вопрос, создал ли Солженицын новую художественную систему, хотя бы приблизительно соизмеримую по своей историко-культурной и эстетической значимости с художественными системами Достоевского и Толстого, вряд ли все-таки можно дать утвердительный ответ. Недаром так нередко можно слышать мнение, что проза Солженицына иной раз слишком напоминает прозу так называемого соцреализма с его классицистически-героическими параметрами измерения человека, но только как бы «наоборот». Вот почему и нельзя отказать в остроумии и немалой меткости фразе, принадлежащей одному критику, который сказал, что Солженицын — первый советский *антисоветский писатель*.

Но такой он есть. И в этом, может быть, и состоит самый удивительный, а в историко-литературном отношении и самый, может быть, показательный — типологически показательный! — парадокс Солженицына. Парадокс художника, который, не став в своей прозе создателем никакой качественно новой (типологически новой!) системы художественных принципов построения характеров, проблемных сюжетных ситуаций и соотношений между реальностью и ее отражением в романном мире, оказал тем не менее совершенно очевидное и мощное воздействие не только на весь духовный строй своих современников, но и на их художественное сознание. А этого не могло бы быть, если бы его искусство не несло в себе все-таки качества некоей мощной художественной новизны. [...]

Разгадка этого парадокса в том, что мы имеем здесь перед собой одно из самых, может быть, наглядных выявлений очень характерной историко-культурной закономерности, — когда та или иная структурная форма художественного сознания, возникшая в некую эпоху на основе свойственного этой эпохе способа духовного восприятия мира, вдруг и позднее (иной раз даже и через века) вновь обнаруживает способность к живой жизни — спо-

способность принять в себя и стать формой художественного закрепления совсем иного, содержательно порою даже прямо противоположного способа духовной ориентации в мире. Иными словами, обнаруживает скрытую ранее более универсальную свою сущность. И когда это происходит, она и сама, оставаясь в основе все той же, преобразуется тем не менее во что-то существенно новое, рождает новые художественные миры...

[...] И когда героико-моральный способ художественного видения человека в мире, зародившийся (если говорить о европейской культуре) еще в античные времена, вновь наполнившийся живой жизнью в поэтике классицизма, а затем даже и при соединении с идеологией «социалистического реализма» оказавшийся способным отнюдь не к одним только мертворожденным уродцам так называемой секретарской литературы, — когда этот способ художественного видения человека в мире начинает вбирать в себя уникальный религиозный опыт отчаянного и страстного «стояния в вере» на краю адских бездн XX века, тогда перед нами тоже появляется совершенно новое, самобытное, не бывалое еще в XX веке героико-моральное (пусть даже и с переходом в морализаторство) искусство Солженицына и близких к нему художников. Старые формы наполняются и преобразуются энергией нового духовного опыта, подлинность и сила которого парадоксально удостоверяется всякий раз как победами, так и поражениями того индивидуального и художнического дара, который принимает на себя миссию выразить этот опыт. [...]

1993, № 1 (75)

2. ЖОРЖ НИВА

Поэма о «разброде добродетелей»

Итак, роман-эпопея «Красное колесо» окончен. 1200 страниц «Апреля 17-го» завершают «первое действие», и мы знаем, что остальным четырем действиям не бывать. Автор сам заявил об этом, а в конце «Апреля» нам предложен и конспект этих четырех уже не предназначенных к рождению «действий».

«Красное колесо» — наверное, первая в мире книга, где осуществленное, сколь оно ни грандиозно, все же меньше, чем неосуществленное. Автор готов допустить, что это поражение. Но оно объяснимо, и объяснения его таковы: объем уже написанного, возраст автора и, главное, *«октябрьский переворот уже с апреля вырисовывается как неизбежный»...*

Так или иначе, мы можем теперь рассуждать о «Красном колесе» в целом — о структуре, значении, эволюции этого огромного *повествования в отмеренных сроках*, разбитого на четыре «узла» и занявшего 6246 страниц (не считая 134-х страниц конспекта остальных намеченных «узлов»).

Сама идея снабдить читателя кратким резюме возможного продолжения — идея странная, и она доказывает, что поэтика «Колеса» не романная. Солженицын выступает в данном случае скорее как историк-архивист: вот, мол, что есть еще в моем архиве, что я мог бы перед вами развернуть...

Такие объемы, как в «Колесе», требуют от читателя значительного куска его времени. Но читатель читает до конца, и даже перечитывает лишь в том случае, если в структуре читаемого массива что-то глубинное отвечает внутренним потребностям его души. Такие романские материи непременно должны соответствовать твоей собственной глубинной духовной структуре.

Солженицын читается — во всяком случае, мною — со все большим трудом. От платонической поэтики романа «В круге первом» до второго тома «Апреля 17-го» его творчество проходит путь, чем-то напоминающий духовную аскезу. В «Апреле 17-го» (как и в «Марте») властвует парадокс: гипертрофия документального и атрофия символического. Это завершение антироманной эволюции.

В свое время я пытался показать строго симметрическую структуру романа «В круге первом». Книга отличается пышной и строгой архитектурой

собора; в ней энергия повествования строго канализируется, и над зенитным замком свода видится верное, вневременное. В «Раковом корпусе» это видение вневременного уже менее сфокусировано, но «осколки Вечного» придают скрытый центральный смысл целому.

Поэтика Солженицына на этом первом этапе его творчества имеет вертикальную устремленность. «Архипелаг ГУЛаг» — хотя это огромный очерковый этюд-повествование о лагере, о горизонтальной зоне, о бесперспективном растлении человека в ней, — тем не менее тоже построен по законам вертикальной поэтики, то есть устремления к видению Вечного. И вообще вся первая «глыба» творчества Солженицына структурирована именно так: невидимое и вечное одерживают скрытую победу. Два главных элемента способствуют этому:

1) скрытая аллегория башни, вознесения, видения Вечного через щель в своде — и

2) свободный диалог, при котором беседующие разделяют свою внутреннюю свободу и взаимным старанием духовно возвышаются. Эта коммуникация душ преодолевает тяжесть рабства, всех горизонтальных сил (в этом отношении очень показателен диалог Алеши-баптиста и Ивана Денисовича). [...]

В «Красном колесе» поэтика мало-помалу меняется. В первой редакции «Августа 14-го» мы еще чувствуем *восходящую* поэтику. Два доминирующих символа организуют внутреннюю структуру «Августа». Образ гумна и цепа, идущий как от Евангелия, так и от «Слова о Полку Игореве», раскрывает значение нелепой войны: происходит тайный отбор избранных душ. Цеп Божий больно бьет, но справедлив. Однако «вертикальная поэтика» уже здесь подвергается злой мимикрии, саркастической подделке во лже-символике цирка, соответствующей безумию Богрова, убийцы Столыпина, и безумию русской интеллигенции, увлекшейся максимализмом и терроризмом. Первый символ — религиозный: избранные души страдают и спасутся. Второй — демонический.

«Октябрь 16-го» по своему темпу как бы осаживает ритм повествования: все застряло, застыло и фронт, и природа, и люди — все как бы в ожидании грозы. Повествование ведется огромными блоками и завершается таинством исповеди: грешница Зина входит в храм и склоняет голову под епитрахилью.

Мне кажется, что с этого момента в солженицынском мире начинается уход сакральности из космоса, ее замыкание в храме. Раньше весь космос был освящен, теперь же — лишь храм. Раньше вся земля была для Солженицына Божья, теперь — лишь островки. Оканчивается том немощью мудреца Варсонофьева («*тицетно понять*») и обещанием спасения в лоне Церкви («*заложено в каждом таинство большее, чем мы предполагаем*»).

В результате уже тут обнаруживает себя некая апория, характерная для позднего Солженицына: *тицетно понять* — а он пишет шесть тысяч страниц, чтобы понять. Утверждается величие таинства, заложенного в каждого человека, а люди все поверхностнее, трусливее, эгоистичнее.

Начиная с «Марта» люди не хотят добра. Повествование раздробляется до предела, документы съедают ткань повествования. Роль иронии уменьшается, увеличивается стереоскопичность видения. Тот принцип изображения, на котором строился рассказ о палатке в 13-м корпусе, где Костоглов, Русанов, Поддуев, Демин и Сигбатов — все смотрят друг на друга и мы поочередно видим каждого из них глазами остальных, — этот принцип доводится теперь до крайности. Он подчиняет себе оба главных плана повествования — и пласт документальный, и изображение самих исторических протагонистов. Вся Россия становится палатой N 13 — Гурно, Корнилов, Керенский, князь Львов, Каменев, Зиновьев, Гучков, Милюков, Гиммер (он же Суханов), Нахамкис (он же Стеклов), Троцкий и еще десятки других исторических персонажей, подобно больным той палаты, смотрят друг на друга, и мы, читатели, непрерывно меняем точку зрения. Диалогические соотношения почти исчезают — преобладает калейдоскопичность, раздробляя читательское восприятие почти до бесконечности. Потеряно ощущение «вертикальности» истории.

Есть среди этих портретов несколько очень рельефных. В «Апреле» мы получаем пегитом портрет Троцкого, и мне кажется, что это первый удавшийся портрет Троцкого, написанный не троцкистом.

Я долго — и даже отчаянно — искал, однако, в этом лабиринте зеркал точку зрения автора. К моему удивлению, я понял, что ее нет, что она почти исчезла. Каждый раз, когда я ее улавливал, она ускользала. И приходилось приписывать ее одному из персонажей.

Тогда я стал искать общие знаменатели, позволяющие уловить какой-то тезис или тезисы.

Первый тезис сложился так: «разброд», «разложение», «зыбь», «балаган», «как вымело!», «все оплевано».

Да, все прежнее как бы вымело. Не узнать! Один миг — и все подменилось. Не те лица, не те слова, не тот энтузиазм. «Март» показывал и предательство, и энтузиазм. «Апрель» показывает почти один только всеобщий разброд. За сорок дней не произошло никакого очищения — все только засорилось.

Этот тезис до бесконечности варьируется и Милюковым, и Гучковым, и князем Павлом Долгоруковым, и Ковыневым, и Ободовским, т. е. как историческими лицами, так и вымышленными. Интересно, что оба последних используют (на дистанции в 500 страниц) одно и то же слово — «саранча». Этот очевидный намек на книгу Бытия, на египетские язвы тоже встраивается в соответствующий образный ряд: торчат «рожки» — время «подлое» — бурет на улице «орда» — тыл гноит фронт — «шантрапа» командует офицерам — повсюду «удовничество перед шайкой».

Словом, ловкачи и дрянь лезут наверх, а народ толкует происходящее очень просто: «Теперь все наше». Или: «Будем Еремеевскую ночь делать». И действительно, Россия переживает нелепую «Еремеевскую ночь».

Сознания раздваиваются. Люди врут, даже самые честные говорят с оглядкой. И эта оглядка становится общим правилом.

Ковынев заносит в свою записную книжку: *«Этой весной напомнила Дону гнев свой и природа — размахнулась на революционный манер!»* И добавляет: *«Сливаются образы наводнения и революции. И как наводнение, сколько же обломков и мусора нанесет, сколько оставит ям развороченных».*

Отметим здесь прием снижения классического образа наводнения (идушего от «Медного Всадника») до сухой протокольной записи. Революция конспектируется Ковыневым и Солженицыным, и несовременник революции идентифицируется с ее современником. Он собирает «обломки и мусор», и этому собиранию нет конца, хотя все произошло за сорок дней. Как будто справляется панихида сорокового дня. Но и символ панихиды снижается образом наводнения, которое предстает перед нами не грозным разгулом стихии, а скорее каким-то всеобщим засорением.

Лица неузнаваемы: *«исказились злобой и жадностью знакомые лица»* — не свои люди, а разбойники. Все гадко и оплевано. Хлынули из неизвестности *«вылазки»*: вылезает сор, гниль, червь.

Ольга с отвращением наблюдает эти *«лица, сцены, мусор»*. И тоже удивляется быстрой перемене. Сам Плеханов чувствует так же. Он размышляет: *«С годами мы так меняемся, что не только не узнаем самих себя — своих бывлых фотографий, своих когда-то записанных мнений».*

Эти мысли, как и все в «Апреле», принадлежат отдельным персонажам. Однако они соединяются в общий тезис, варьируются. Время подло свидетельствует: *«все смелó», «все сползло»*. И само время — тоже подлое. Оно не спасает, а губит. Князь Борис думает объяснить все *«эпидемией зла и разрушения»*, т. е. болезнью. Но ирония автора более ощутима в отношении к этому либералу, чем к марксисту Плеханову и его единоверцам. Не они изменились, а мы сами, мы все...

Давно отмечено амбивалентное отношение Солженицына к женщине. Она в его мире чаще помеха и лишь иногда спасительница главного героя-мужчины. Во всяком случае, она никогда не в центре.

В «Красном колесе» это еще больше так. Женщина мешает мужчине отдалиться спасению Руси. Однако тема жены-помехи не может объяснить весь российский развал. Это лишь частная аллегория: рыцари обезоружены своими женами накануне боя. Самсон и Далила. Развал же — повсюду.

Фронт застрял. Идут братания. Тыл возвращает фронт. Тыл становится революционным, чтобы не возвращаться на фронт. [...]

Воротынцев читает архивы в Ставке, где ему нечего делать. И он получает подтверждение тому, что сам испытывал на фронте: русская солдатская кровь проливалась зря из-за бездарности нескольких генералов. Он вспоминает кровавый эпизод на речке Взуре (это одна из сильнейших страниц повествования): *«И вот эту всю кровь — мы теперь сами затопчем? Ливанем ее под свинячьи копыта?»*

Вопрос о странной лексике персонажей заслуживает отдельного обсуждения. Персонажи «Апреля» порою заговаривают вдруг по Далю и по «Русскому словарю языкового расширения» Солженицына, хотя это очень

мало мотивированно, ибо господствующий характер их речи гладко литературный. Отступления похожи скорее на инъекцию собственной авторской энергии в минуту ослабления энергии героев. Эти инъекции придают таинственный блеск и магнетизм тексту, но будучи слабо мотивированы, нарушают общий «реализм» романа, тянут его в сторону средневековой мистерии.

Однако мы несколько отступили от нашей темы. Стоило бы разобрать каждый портрет. Но это пока невозможно, ограничимся несколькими примерами.

Милюков менее ненавистен автору, менее карикатурен, чем в «Августе». Порою он даже стоически хмур и значителен. Однако и он, как и многие другие «правые» лидеры, грешит актерством — даже наедине с собой мыслит театральными репликами и изъясняется французскими афоризмами. Он неизменно думает о будущем историке и о великих предках. Он размышляет, как античный герой: вот Ахеронт бушует под окнами...

Но и Троцкий тоже чеканит по-наполеоновски: *«На вас смотрят Века!»*

Все играют роль, никто не реагирует на историю непосредственно. Будущее видится им в виде пятого действия.

Все эти актеры-комедианты воображают себя протагонистами. Но и Воротынцев, и Корнилов, и Шульгин жаждут вождя, а вождя нет. *«Нет человека для диктатуры»*, — думает Шульгин, хотя *«наступи еще сегодня твердая власть, — может быть, она могла бы спасти Россию? А может быть, уже нет»...*

Другими словами, самые смелые умы интуитивно знают, где спасение, но все парализованы некой драматической немощью. Словно какой-то всеобщий паралич овладевает частными судьбами и общей судьбой нации.

«Боже мой, что делается! помрачилось разумом»... Этот крик Воротынцева выражает главный тезис романа. Помрачение разума заволакивает Россию, замыкает все пути в будущее. Будущего нет в «Красном колесе». Колесо катится только вниз...

Однако общему растлению противопоставляется некая скрытая сила. Риторике лидеров осаживает трезвая жестокость народной мудрости. В роли «скрытого героя» выступает здесь простой солдат Фрол Горовой — бойкий, звонкоголосый парень. Он отправлен своим полком в Петроград — депутатом солдатского совета. Незнакомые слова ораторов озадачивают его ненадолго — он их записывает, угадывает их смысл, освобождая их от риторического камуфляжа, и переводит на свой язык. *«Демократия, это значит новый порядок, как сейчас, без власти; пролетариат это кто сам своими руками работает...; программа это значит, что наметила партия делать».*

Это типичный герой Солженицына — живой, неказистый, деловой, подвижный. Он — из тех, кого я бы назвал «солженицынскими Сократами» и кого соединяет в его произведениях некий таинственный пунктир. Все они — некрасивы, как и Сократ, но это люди мудрые, деловые и решительные. На них держится остов общества. Воротынцев вспоминает погибшего

генерала Павла Плеве: *«Такой малорослый, такой некрасивый, такой уверенный и спокойный генерал»...*

Среди них, как ни странно, оказывается и Ленин. Ольга смотрит на него, когда он выступает с балкона особняка Кшесинской. Она не любит его, но чувствует, что с Лениным *«хоть дохнуло чем-то грязно-настоящим»*. И она тоже думает о его некрасоте: *«Марат был не краше»*.

Ленин хотя бы не кривит душой — идет, куда хочет, не лукавит. Здесь еще раз подтверждается некое скрытое почтение Солженицына к своему главному противнику. Самое ужасное для него — это появление лгунов, шулеров, «шантрапы».

Ольга читала французского историка Тэна и знает, что Тэн многое объясняет во Французской революции появлением феномена «улицы». «Улица» становится главным действующим лицом и в «Апреле» — безликая, безответственная толпа. [...]

Так происходит крушение целого, именуемого Россией. Закружились ее «самодвижущиеся части»; и дробление повествования отразило раздробление общества, страны, истории — хаос и «разброд» всеобщий.

Один странный эпизод вносит в «Апрель» абсолютно исключительную ноту мистицизма. Это — «вознесение» Воротынцева над толпой, когда его заставили участвовать в манифестации Первого Мая. Ему стыдно — и вдруг он ощутил как бы *«освобождение собственного тела»*; он *«взвесился где-то выше воздуха и плыл над этим пьяным шествием»...*

Мелькают и еще редкие миги если не катарсиса, то хотя бы временного освобождения, очищения. Любовь Сани и Ксении...

Бывают и моменты молитвы.

Молится царь: *«Господи, Господи, что же готовит Твое Провидение нашей бедной России? Да будет воля Божья над нами»...*

Молятся Саня и Ксения в Иверской часовне: *«Соедини нас, Матерь Божья, прочно и навсегда»*.

Саня приводит Ксению к «звездочету», у которого он был в самом начале войны. Это один из тех редких мигов, когда Солженицын соединяет разные концы своего «романа» и временное кольцо у него замыкается, а «утраченное время» как будто искупается. *«Радуюсь за вас, говорит старик. Дай Бог, чтоб обстоятельства вас не разъединили»*.

Саня говорит о ситуации в стране:

«Наверное всякое, всякое может повернуться. Ближнее будущее — темно. А то, что мы видим, — печально. Разброд. Все в разные стороны».

Варсонофьев поддакивает и дает ключ: революции *«никогда не находили истины»*. И не истину ищут.

Страна корчится в падучей. Чудо всегда возможно. *«Но сколько доносит предание, не посылается чудо тем, кто не трудится навстречу»*.

Последняя страница восстанавливает потерянный лиризм Солженицына. Его любимцу Воротынцеву (он ведь трудится навстречу чуду) снится его родной Костромской край.

«Если взять чуть левой, восток-северо-восток, и перевалить через леса, взлететь и дальше — расстелется сперва Смоленская. Потом Московская. Потом Владимирская. А там и наша Костромская».

Северо-восток — любимое направление Солженицына. Это путь России к самой себе, от греков в Сибирь. Обратный путь огромной части русской истории.

«Милая, печальная, обделенная сторушника костромская».

Вот мы и вернулись в колыбель солженицынской поэтики и красоты. Мы опять у Матрены, в этой русской утопии аскезы и лада, которая и есть мистический центр всей первой «глыбы» Солженицына.

Однако эта последняя лирическая нота, на 6248-й странице гигантского повествования, неспособна опрокинуть все прежнее. Лад ушел. Воцарился балаган. И уже не стоит ни село, ни город, ни страна на праведнике...

Мое заключение — двойное.

Первое: «Красное колесо» — огромное историческое повествование о потере добродетелей. Потеряны те четыре средневековых добродетели, на которых зиждется мир: справедливость, благоразумие, воздержание и мужество. Исчезла установка на добрую, доброкачественную жизнь. Нарушено всякое равновесие, в особенности равновесие между излишеством и недостатком в справедливости.

Второе заключение: страшным и гиблым оказался путь Солженицына в поисках утраченной добродетели. Он ее не нашел. Он застрял в дебрях документа и архива.

История «Красного колеса» сама по себе трагична. Трагична потеря ориентира, как будто сам предмет повествования повлек за собой повествователя. Умер романист, умер роман, побледнели смертельно все вымышленные лица. Остался огромный ворох обрывков.

Но и в этом страшном 6248-страничном «крушении» — автор «Красного колеса» и трагичен, и велик. Сама «неудача» этой титанической попытки гипнотизирует читателя. Ибо каждый смутно чувствует, что неудача эта не литературная, не поэтическая, а более глубокая, экзистенциальная.

«Всякое непомерное движение — есть высшая растрата существования», — писал Бальзак.

Такой безумной растратой была, мне кажется, и вторая половина солженицынского творчества, и сама русская история...

1993, № 1 (75)

ЕВГЕНИЙ ЕРМОЛИН

Письмо от Вовочки

Около года назад против Владимира Сорокина было возбуждено уголовное дело по статье 242 УК РФ: некая экспертиза обнаружила в его книге «Голубое сало» отрывки порнографического содержания. Иск был подан по инициативе молодежного движения «Идущие вместе».

История наделала много шума. Сорокин, влачивший призрачное существование на тусовочной обочине литературного процесса, проснулся знаменитым. Наш герой разом приобрел скандальную славу как бы против воли, не прибегая по своей инициативе ни к одному из тех внелитературных средств, коими звезды масскульта обычно куют себе имя.

Судебные тяжбы длились несколько месяцев, публика заволновалась. Так, три русских литературных критика, проживающих ныне за океаном, призвали коллег выступить с коллективным заявлением: поддержать гонимого литератора, осудить травлю мастера. Рефлекс солидарности, однако, не сработал. И, кажется, прежде всего потому, что слишком у многих существуют сомнения именно относительно *литературного* статуса Сорокина.

Мир наш, как известно, разнообразен и непрост, культура — или то, что называют этим именем, — цветет самыми разными цветами. Так по какому же, собственно, департаменту культуры проходит наш странный герой?

Этот вопрос трудно себе не задать, замечая некоторые явные нестыковки.

Те, кто Сорокина знают близко, обращают внимание на то, что эпатажный сочинитель, заполняющий свои творения описаниями насилия, разврата, пыток, дефекаций и прочих анально-генитальных актов, сексуальных оргий, телесного и словесного блуда и всякого рода перверсий, в жизни — добропорядочный московский обыватель. Есть такое популярное народное недоумение: хороший, вроде бы, человек, на ковер не сморкается, матом не ругается, вслух не пукает, — а пишет мерзости. Как это так? Откуда столь явный разрыв неромантического характера?

Другая странность: от иска Сорокин как будто совсем не пострадал. Скорей наоборот. То обвинение, которое легло бы, кажется, несмываемым пятном на репутацию всякого приличного человека, произвело страшно маленький эффект. Факт наличия или отсутствия в сорокинском тексте порнографии даже не обсуждают, как будто заранее согласившись — одни с

тем, что она есть, другие с тем, что ее нет и не бывает в литературе вообще. А репутация... Она вместила в себя без всякого ущерба весь этот бред.

На Сорокина смотрят даже с поощряющим ожиданием. Любое упоминание о нем вызывает живую реакцию узнавания. Узнаванию обычно бывает придан благодушно-комический тон: как же, как же, бородатый юноша, сочинитель всяких штук и, вероятно, сам большой проказник.

В реакции подобного рода что-то угадано. В ней есть, мне кажется, грубая сермяжная правда, есть разгадка сорокинской тайны, раскритичивание его статуса балаганно-ярмарочной достопримечательности. Сорокина — как феномен — ждали. И он, наконец, дал о себе весть.

А литература? Литература в случае с Сорокиным все-таки не особенно при чем. Сорокин — производитель текстов, имеющих только самые *внешние* приметы литературного произведения. Они в весьма незначительной степени выдерживают испытание теми критериями, которые обычно применяют к литературе. Их возможные достоинства — совсем в другом месте.

Сознаю, что сказанное требует дополнительных комментариев. Слишком уж часто апологеты объявляли Сорокина новатором и революционером в литературе. Революционер — это может быть. Но революция революции рознь. Бывают такие революции, которые сродни пародии и карикатуре. [...]

1. Искусство при свете вечности

Начнем, пожалуй, с азбучных истин. Что такое искусство, литература в частности? Чем она является по своей сути?

Литература — это ведь не просто слова. Это — что бы ни говорили иные продвинутые наши современники — всегда попытка свидетельства об истине. И только тогда это — литература, область человеческой культуры. Во все времена художник традиционно исходил из убеждения, что есть бытийная подлинность и есть истина как цель творческих устремлений. В этом смысле в искусстве всегда является Бог. Искусство — орудие познания Бога, выявление Логоса в триединстве истины, добра и красоты. Средства постижения, условности и приемы — это уже дело второе. Реализм в высшем смысле заключается не в банальном подражании житейской эмпирике. Реализм есть выражение сущности бытия, а прорыв к сущности далеко не всегда приводит к жизнеподобной форме. Важно то, что любая форма оказывается формой искусства лишь тогда, когда несет в себе стремление познать Бога и человека. Нужно, пора уже заново прочувствовать вечную актуальность, вечную свежесть этого познавательного усилия. Здесь каждый шаг — потрясающе интересная авантюра. Каждый шаг мистичен и фантастичен. Интереснее и важнее в искусстве вообще ничего нет и не будет, потому что если истина есть в мире, то никуда от нее не деться. Она настаивает на каждом шагу сплошь и рядом. От нее не скрыться. Истина актуальна. Она уникальным образом является в каждый момент каждому человеку, хотя увидеть ее и опознать дано не всякому. Но художника без этого не существует, потому

что это его дело — заново открывать истину здесь и теперь. Вечное является в искусстве ежемоментно актуальным. Художник в такой же мере здесь и сейчас творит истину, в какой истина творит его.

Но если писатель и думать об истине забыл, если он даже сам на это не претендует, то какое мы имеем право прописывать его в чужом для него доме?

Поэтому давайте все-таки прежде всего и посмотрим, как Сорокин в его сочинительских занятиях соотносится с архетипической логикой искусства. Где протекают его боренья? Какие открытия он сделал?

2. Изобретение зубочистки

Наиболее популярна среди авторов, которые поощрительно писали о Сорокине, та точка зрения, что его сочинения — это, так сказать, *искусство для искусства*: Сорокин пишет не о жизни, он просто играет словами, причем играет виртуозно, как не умеет играть никто.

Самодовлеющая технология, самоценное мастерство. Я не горячий поклонник, но не хочу и отвергать возможность такого искусства. Потому как об истине в принципе может свидетельствовать и открытая художником *красота внешней формы*. В этом смысле есть мистика Кандинского и Клее. Об истине — более косвенно — может свидетельствовать *разрушение прекрасной внешней формы* у кубиста Пикассо — жестокий опыт парабития (вспомним рассуждения на сей счет Бердяева и Булгакова). Есть, наконец, диалектическая мистика Малевича. Есть таинство «Черного квадрата»...

А что есть у Сорокина?

Он, говорят, создает эстетскую прозу, призванную демонстрировать возможности русской речи, манипулирует блестяще освоенными стилями, «чужими словами», создавая в итоге «нефункциональное» письмо, просто говорение. За это его и нужно ценить. Примерно так писали о нем Вайль и Генис, Рыклин, Курицын и Новиков.

Одни предлагали Сорокиным просто наслаждаться. Курицын — тот даже уверял: «Сорокина можно читать, абсолютно не понимая значения слов»... Другие видели тут более тонкий ресурс. Петр Вайль писал о «Падёже»: «*читательское сердце останавливается от жалости и боли перед этими строками, сконструированными холодным расчетом мастера-виртуоза*». О расчете тут сказано верно. О читательском сердце — пожалуй, неполно. Персонажей этой страшилки действительно жаль, и в душе действительно свербит, но тлеет там и возмущение манипулятором-автором, который с азартом безумца-маньяка теребит струны и нажимает на педали. Но к тому, отмечал Вайль, и ведет Сорокин. Невинно-старомодного, обжившегося в мире литературного жизнеподобия читателя он, что называется, дефлорирует, вскрывая условность любого текста. [...]

Тут есть безжалостная проговорка. Ведь художественная условность известна нам и без Сорокина. Наивных простаков, готовых отождествить искусство с жизнью, слишком мало, чтобы принимать их в расчет. Наш со-

чинитель оказывается в этой системе координат только популяризатором банальностей. Но у Вайля и других подобного рода теоретиков сквозит и мысль о том, что условность есть в принципе антипод достоверности. Выходит так, что искусство вообще не имеет отношения к жизни. Оно — само по себе: игра воображения, тотальная мнимость.

Тоже мне, изобретение велосипеда! Секрет искусства в том и состоит, что оно может условно говорить о безусловном. Конечно, искусство есть плод воображения, зачастую и неправдоподобный — с точки зрения житейского обихода. Но помимо этого в нем есть высшая достоверность. [...]

Где, в каком месте выдумка становится правдой? Чем обеспечена такая уникальная возможность? Очевидно, тем, что и жизнь, и литература восходят к общему, универсальному истоку бытия, растут из одного корня. Существование этой единой точки схода позволяет придуманной в искусстве реальности стать столь же реальной, как сама действительность.

Мнимость возникает там, где сочинитель отказывается быть свидетелем истины, где он занимается другими делами, лишь внешне напоминающими литературное творчество. Пожалуй что, именно это и происходит у Сорокина. Он берет и изображает мир на уровне клише, штампа. Его образы не имеют глубины. Это только знаки, собранные отовсюду, на что-то похожие, но лишённые непосредственной связи с реальностью. Текст конструируется как игра с этими штампами. Предмет манипуляции — не жизнь, а некие обесмысленные субстраты, фактоиды, симулякры. Причем никакой сверхъестественной изобретательности, которая заставила бы восхититься мастерством художника-манипулятора, я у Сорокина не нахожу. [...]

Приученный к похвалам экспертов, чьи мнения хотелось бы уважать, в адрес сорокинской техники, я с нарастающим удивлением обнаружил, что Сорокин многого как раз не умеет. Так, ему дается далеко не всякий стиль. Филологически настроенное ухо, конечно, узнает у Сорокина и Достоевского, и Чехова. Но в принципе литературные стили он имитирует очень внешне, грубо и плоско.

И ясно, почему это так. Стиль крупного, самобытного художника не существует как самодостаточная данность. Он не изобретается сам по себе, а есть только «материальное» запечатление своеобразного духовного опыта, опыта общения с абсолютными началами. Не имея такого опыта, можно наострить инструменты, обеспечивающие только внешнее сходство. Но как не повторить личность в ее диалоге с Богом, так не повторить и стиль.

Лучше всего Сорокину дается самое банальное — анонимный стиль социалистической прозы. Тут он весьма и весьма мастеровит, ничуть не хуже бывших гертрудов. Но это едва ли можно считать крупным достижением. С головой выдают Сорокина стихи, которые он вставляет в свои прозаические повествования. Соединить умелую версификацию с живописным обезьянничаньем ему удастся далеко не оптимально. Стихи, как правило, просто слабые, неталантливые.

Основной сорокинский прием — метаморфоза, точнее — *мутация*. Так, на уровне стиля автор вдруг начинает внедрять в словесную ткань, знакомую по тому или иному направлению русской, преимущественно реалистической литературы, «чужие» слова и выражения. Постепенно их становится все больше, и стиль сначала плывет, а потом деформируется, разлагается и заменяется на откровенную ахиною грубо-брутального свойства (с неизбежными элементами лексического хулиганства, насилия, разврата или другого непотребства) или на репортерско-хроникальную сухомятку. Иногда же такая деформация достигает читателя внезапно, в один момент. Как бы ошеломляя.

Вот, к примеру, что происходит в одном из рассказов, включенных в «Норму». Сорокин здесь довольно грубо стилизует ностальгическую прозу с лейттемой возвращения к истокам, к корням. Герой приезжает на родину, вспоминает здесь о детстве и ранней молодости. Все это преподнесено нарочито слащаво, насыщено высокопарными пошлостями, но в одном месте Сорокин «разрушает условность»:

«Антон вошел под крону и погладил ствол яблони.

Кора была шершавой, грубой, глубокие трещины рассекали ее, и в них светила молодая кожа старого, как жизнь, дерева. Как крепко оно держалось за землю! Как широко и просторно росли ветви! Сколько свободы, уверенности, силы было в их размахе! Каким спокойствием веяло, ой блядь, не могу, как плавно плыли над ним облака!

«Милая, милая яблоня, — думал Антон, — помнишь ли ты меня?»» и т. д.

Вот и вся игра. Один, другой раз это еще можно как-нибудь переварить. Но такое примитивное яство быстро приедается. Форма у Сорокина не звучит. Или звучит неинтересно. Ни при какой погоде он не может считаться виртуозом чистой формы. А его «изобретения» подаются иногда так упорно и настойчиво, что успеваешь душой выспаться, прежде чем автор перейдет наконец к чему-то другому. Признаюсь, я регулярно оторопело застревал на сорокинских описаниях внешности и интерьера, так похожи они на первые, неумелые пробы начинающего сочинителя: и длинно, и банально, и смысла не имеет никакого. (Немало, впрочем, у нашего героя и скороговорки самого сухого тона, особенно в романе «Лед».)

Перейдем, однако, на следующий — сюжетно-композиционный — уровень.

Оказывается, и здесь Сорокин — совсем не мастер. Он слишком грубо кроит, слабо сшивает. Он не умеет строить свои повествования композиционно, прибегая обычно к самым банальным решениям. Он умеет начать, но далеко не всегда знает, чем нужно закончить, если только пишет текст, выходящий по объему за пределы нескольких страниц.

Его «Норма» — вовсе не роман. Это сборник случайных текстов, которые соединяются произвольно лишь на том основании, что входят в некую рукопись, попавшую в КГБ. Первая часть — подробно развернутая ситуация, зерно которой в том, что каждый советский гражданин обязан поесть еже-

дневно порцию расфасованного говна. Затем идет вторая часть — 44 страницы книги, заполненных расположенными в столбик словосочетаниями: определение *нормальный* привязывается к самым разным предметам и явлениям (роды, мальчик, крик и т. п.), выстраивая тем самым как бы историю жизни или модель сознания некоего среднего, стандартного, «нормального героя». Затем — набор из двух рассказов (об Антоне и «Падёж»). Потом идет стихотворный цикл «Времена года» — 12 стихотворений, связанных с месяцами года: имитация разных поэтических стилей с элементами деструкции. Следующая часть — комплект писем, автор которых постепенно сходит с ума, а параллельно прорываются из недр бессознательного затаенные комплексы, разрушается синтаксис, теряется смысл сообщения... Шестая часть — игра со словом *норма*: набор выражений, где слово употребляется в разном смысле («Я свою норму выполнил!», «У Васи с Леной все в норме!» и т. п.). Седьмая часть — комплект рассказов, в которых происходит *материализация метафоры*; это еще один коронный прием Сорокина. Вот, например, рассказик «Самородок»: лейтенант докладывает полковнику о парнишке, у которого золотые руки (ключ сделает, кофейник запаяет...), — и через отбивку следует пассаж: *«Через четыре дня переплавленные руки парнишки из квартиры № 5 пошли на покупку поворотного устройства, изготовленного на филиале фордовского завода в Голландии и предназначенного для регулировки часовых положений ленинской головы у восьмидесятиметровой скульптуры Дворца Советов»*... Ох, и это еще не конец...

Лишь путем рассудочного отвлечения можно пытаться объяснить если не композицию, то хотя бы присутствие столь различных «кусков». Например, можно сказать (и говорят!), что главным героем «Нормы» является советская литература (ее *жанровые и стилистические коды*). Тогда хоть что-то в логике производства текстов можно понять. Но и тогда — не всё.

Беспомощно связаны отдельные фрагменты и в «Голубом сале». Причем ни один из них не выстроен сам по себе, как цельность. Вообще, «Сало» разочаровывает больше «Нормы». Несколько забавно придуманных подробностей на целую книгу — не слишком ли этого мало?

Разве только «Лед» сначала кажется более стройным, но ближе к финалу автор и тут теряет след.

...Конечно, господа доброты могут мне возразить. Такова де сознательная установка автора. Он осмысленно разрушает логическую связность своих пространных повествований. Он нарочно пишет хуже, чем может. Он, так сказать, остранняет таким способом фактуру текста...

Что-то мне в это не верится. Количество очевидных ляпов, в моем представлении, переходит у Сорокина в качество. И я не понимаю, почему ему нужно извинять то, что у других мы называем художественными слабостями, признаками дилетантизма или графомании.

На самом деле перед нами сочинитель, которого можно считать виртуозом только в очень узком смысле.

Итак — что же все-таки Сорокин умеет?

Несколько вещей.

Во-первых, он умеет придумать завязку. Изобретает фишку. Конструирует прикол.

Обычно это некое фантастическое допущение. Или, как говорилось, материализация метафоры. Например, что все граждане СССР ежедневно обязаны съесть свою порцию говна («норму»). Или что есть некое чудесное вещество, которое не меняется, что с ним ни делай («голубое сало»). Или что существует особая, высшая раса существ («Лед»)...

Прикола такого хватает на некоторое время. Но текст растет, а повод к нему довольно скоро себя исчерпывает. И Сорокину приходится параллельно вводить еще несколько более или менее удачных завязок. Потом он пытается соединить в одно целое то, что родилось врозь. Так возникает некий уродливый гибрид, коему и присваивается ответственное наименование «роман».

Во-вторых, у Сорокина очень хороший слух. Жизнь он — слышит. Ходит и слушает. А услышанное запоминает и потом переносит на бумагу. Лучше всего у него получается живая речь современной улицы. Особенно врезается в память достоверно переданная речь прилпатненных братков, современных люмпенов. Иногда интересно введено в текст современное просторечие (впрочем, Сорокин берет скорее количеством, а не качеством — и может удивить разве только некоторых московских гимназисток да западных славистов).

Как говорится, данке шон. Но достаточно ли этих двух примет, чтобы назвать продукт сорокинской деятельности литературой?

Все-таки — вряд ли.

3. Реализм В. Г. Сорокина

Было время, когда Сорокин был вписан в антисоветский андеграунд, когда его тексты воспринимались в качестве соц-артовской антитезы самодовольному и лицемерному советскому официозу. В Сорокине искали чуть ли не обличителя и разоблачителя, который с тайным гневом уравнивает нормальную советскую жизнь с регулярным *говноедством* и за счет столь сильной копрофагической образности будит притерпевшихся к такой жизни людей. Хотя правильнее, наверное, говорить о разоблачении Сорокиным секрета Полишинеля: демонстрации относительности официоза со всеми его мифами и ритуалами, практиками и дискурсами. Разрушении очевидности.

Это характерная тогдашняя игра нашего андеграунда. На излете той, уже почти неправдоподобной, жизни Лев Рубинштейн писал про очистительное воздействие коронного сорокинского трюка, когда стандартная советская речь у него вдруг взрывалась фонтаном сквернословия. Притом, что сам такой ход мысли был в те времена довольно банальным и матерщина элегантно восполняла стерильность официальной речи и официальной жизни не толь-

ко у Рубинштейна и Сорокина. Способ был столь же распространенным, сколь и элементарным выражением лишенного какой бы то ни было основательности глумления над тем, что казалось тогда уже смешным и глупым.

Можно, пожалуй, согласиться: в те отдаленные времена Сорокин был актуален. Он был типичным представителем самодовлеющего социального критицизма, распространенного тогда почти повсеместно и не испытывавшего никакой нужды в позитивном противовесе. Тотальные претензии официоза вызывали тотальный отпор. Все позитивное было записано на счет официоза — и вместе с водой бунтари-юмористы без усилия выплескивали и ребенка. Отсюда — комические гротески позднесоветской поры.

Классическим памятником такого критицизма являются «антисоветские» анекдоты — сфера почти тотального социального отрицания, обсмеивания и вышучивания. И сочинения Сорокина тех времен — это, по сути, нечто анекдотическое. Иногда яркое до оторопи, иногда — скучное. [...]

Эпоха ушла, а Сорокин остался. Все его тексты были напечатаны уже в другое время, совсем в другом социокультурном контексте. Смена исторических декораций обнажила локальность сорокинских заданий. (Потому, кстати, поначалу почти никто на них и внимания не обратил.) Но не таков наш автор, чтобы легко сдаться, и не такова его тусовка.

Новый и важный тезис апологетов Сорокина состоял в том, что он — автор большой концептуальной пародии. Он де в своих сочинениях демонстрирует изжитость «реализма» — как на уровне стиля, так и на уровне содержания. Прикол как подвиг. Тем самым Сорокин обновляет наше видение, провоцирует закосневших литераторов и публику и вообще открывает новые горизонты творчества.

...Заметим, что эту революцию все-таки не Сорокин начал. Были фигуры и покрупнее. И споры с реализмом бывали в истории искусства куда более содержательные, смысловнесущие. Где они, те спорщики?.. Но от экскурсий в прошлое я здесь воздержусь; вернемся к Сорокину.

Малейшее движение мысли вглубь не оставляет камня на камне от идеи об упразднении Сорокиным реализма. Мутация стиля, материализация метафоры... Хотелось бы искренне понять, что можно доказать такими вот приемами? Все-таки сама по себе медленная или быстрая рукотворная «деконструкция» авторитетного стиля еще ни о чем не может сказать, то есть не является аргументом в пользу того, что стиль этот «умер».

Парадокс, сознательно или бессознательно выносимый за скобки многими апологетами Сорокина, заключается в том, что он работает, по сути, *именно в пределах реализма*. То есть — мутации происходят у Сорокина на содержательном уровне. Он как будто бы не прочь показать нам, насколько близорук был традиционный реализм, как мало он знал о человеке — и как, следовательно, устарел, изжил себя.

О чем, если коротко, два последних романа Сорокина? Это что-то близкое к фэнтези. Игра с историческим фактом, игра воображения. Причем игра с затеями, этакий каскад аттракционов, так что пересказать романы

не так уж и легко. В них есть яркие детали. Но они, как уже говорилось, не сшиваются в единое целое.

В «Голубом сале» довольно причудливым образом в некоей китайско-русской цивилизации будущего получено вещество, не меняющее своих свойств. То самое «сало». Только им и связана эта цивилизация, где практикуются разнообразные изощренные наслаждения, с сектой «землебоов», а уж та по чудесному каналу времени — с эпохой Сталина, которой также придан гротескно-фантастический колорит. Ну, а где Сталин, там и Гитлер.

«Лед». Роман о том, как среди людей появляется группа неких сверхчеловеков, присланных из космоса, причастных какому-то изначальному Свету. Теперь они ищут друг друга по опознавательным признакам: все они блондины с голубыми глазами. А чтобы опознать своего, нужно привязать блондина или блондинку покрепче и вдарить ему или ей в грудь ледяным молотом. Если выживет и чего-то там прохрипит «сердцем», значит, свой. Тут его начинают обихаживать. А невыжившие, чужие, идут в отсеки. Одна часть имеет местом действия современную Москву, которая изображена в довольно ярком социальном разрезе. В другой — рассказ идет от имени крестьянской девчонки, которая в годы Второй мировой войны попадает в Германию, где ее и опознают белокурые бестии-светоносцы...

Каковы тогда те принципиальные открытия, которые сделаны для нас Сорокиным в его романах? А вот каковы.

Бога у Сорокина нет, и даже представить Его там нельзя. В сфере социального взаимодействия доминируют сексуальные и прочти садомазохистские контакты и влечения/увлечения. Кажется, еще похоть власти. Другой социальной реальности нам в сорокинском мире не дано.

Кстати, лишь безжалостные к чужакам юберменши из «Льда», кажется, испытывают друг к другу что-то вроде любви, предполагающей телесное асексуальное слияние и разговор сердцем, состоящий из 23 слов. И думаешь: лучше уж так, чем никак. Все ж любовь. Но как она бедна, как убога, если всерьез оценить то, что происходит в этих эпизодах. И как вообще небогат сам фантастический вымысел. И не будем же забывать о том, что логикой этого вымысла все человечество сходит в небытие.

А ведь кто-то вычислил откуда, что Сорокин стал добрее...

Благородный герой оказывается мерзкой гнидой. На чистой барышне к финалу негде поставить клеймо. Ну, и так далее. Отсюда можно вычитать мысль о том, что традиционный герой литературы XIX — первой половины XX века ушел. Нет таких героев. Нет таких людей. Человек изменился. И вообще он гораздо более причудливое существо, чем казалось тургеневым и гончаровым.

Что и говорить, человек в XX веке действительно становится другим. Возникают новые допуски. Да и писатели иногда умеют рассмотреть в своих героях то, что не удавалось их предшественникам. Открываются новые ресурсы свободы. Однако, мнится мне, это та же самая свобода, которая в принципе уже была дана героям Достоевского и Толстого.

Что открыл Сорокин? Легкость перехода от добра ко злу и обратно? Как будто мы этого не знали, в том числе и из русской, вполне реалистической литературы! Мы знали отсюда даже гораздо, гораздо больше, чем сообщает нам Сорокин... Многие персонажи Сорокина кажутся только до крайности упрощенными, сведенными к схеме изводами Свидригайлова, Ставрогина, или там Настасьи Филипповны.

Сорокин в школе Достоевского — жалкий троечник. Куда ему до Камю или Сартра.

Все-таки все мы живем в эпоху цинического разума (по Слотердайку) и давно без Сорокина знаем, что ныне все на свете может быть выведено из аксиоматического ряда, поставлено под вопрос, подвергнуто ироническому переосмыслению. Мы к этому заранее готовы и вооружены средствами разума, чтобы не впадать в панику, наткнувшись на новую мерзость.

Еще раз: этот, содержательный, аспект сорокинских сочинений, если воспринимать его всерьез, вполне, выходит, реалистичен — если не по результату, то по гносеологической направленности, по стремлению к постижению человеческой сущности. Тут не «опровержение реализма», а его утверждение. Пусть не углубление по результату, но хотя б конкретизация применительно ко времени и месту — по задаче. С чем же и с кем же тогда борется наш сочинитель?

Но если всерьез, то искать сведения про современного человека у Сорокина — зряшный труд.

Обращает на себя внимание то обстоятельство, что у Сорокина всегда (всегда!) движение героя, развитие, так сказать, образа идет от хорошего к плохому. От благородства к низости, в грязь. От хороших манер к садизму и прочим кровавым прелестям. Особенно не нравятся нашему автору русские писатели. Что ни классик у него — то монстр ходячий, зловещий ублюдок или вонючая тварь. Классикам от этого, мне кажется, не убудет, но вопросы в адрес Сорокина рождаются. Почему это так? Отчего бы не деформировать традиционное повествование таким образом, чтобы Анатолий Курагин уходил в монастырь, Плюшкин раздавал свое имущество крестьянам и отправлялся странствовать по святым местам, а Евгений Онегин кончал маяться дурью и начал... ну, хоть стихи писать? Ведь и эдак можно *усложнять* человека-то, от дурного к хорошему. Вон у Толстого: русский барин Нехлюдов идет на каторгу следом за некогда совращенной им горничной Катюшей... У Сорокина такой вот Нехлюдов пойдет сначала в кабак, потом в бардак, а после, ради стеба, — в гэбню, где он и служит, — и запытает там нашу Катюшу *до продриси*. А потом еще сам и съест эти *говна*. (Прошу прощения у читателя. Но нужно же хотя б вполне намека показать нехитрый способ работы Сорокина. Такие тексты можно, уверяю вас, писать километрами. Большого труда не составляет. Как и стилистический выпендрез.)

Однажды прозвучало, что Сорокин «*вскрывает разрушительный потенциал национального архетипа*». Так это или не так, но Россия в текстах Со-

рокина — страна немытая, грязная, вонючая, глупая, грубая и т. п. Вот то ли дело Европа, особенно Германия! Хотя и там бывают монстры, но они хотя бы чище моются. [...]

4. Онтологический скандал

«Какая-то неведомая сила влечет писателя “заглянуть в бездну”», — деликатно выразилась одна ученая дама. Характерно вообще, что некоторые критики любят в связи с Сорокиным поднимать *онтологические* пласты. Пыточные камеры и общественные туалеты должны стать образом мироздания. Оказывается, цель Сорокина — объявить относительными не социальные условия, а всякий вообще смысл. [...]

Насчет онтологии — я теряюсь. Слишком ответственный выбор: дружит Сорокин с врагом рода человеческого сознательно — или его водит чертушка, как слепого кутенка? Что, например, имеет в виду Игорь Смирнов, когда невразумительно вещает: «*Другое* выбрало его своим резонатором как таковое. Можно назвать это *Другое апофатическим*?..»

Уже находились охотники вникнуть в подсознание Сорокина и найти в нем тяжелые фобии. Возможно, и в этом есть доля правды. После текста 2002 года, «Льда», мне тоже стало казаться: нашего автора отличает глубокое манихейское отвращение к сущему (и лишь в частности — презрение и отвращение к России). Сорокин не любит мир. Мир — дерьмо и человек — дерьмо. Мир и людей он воспринимает, судя по всему, лишь как субъектов насилия, направленного на него, Сорокина. И потому разнообразно сервированное насилие становится его главной темой.

Этот мир бесконечно жесток и повседневно страшен. Уйти из него — благо. Убить человека — все равно что выручить его. Потому в «Льду» столь благородными изображены белокурые и голубоглазые убийцы, вколачивающие в грудь своих жертв ледяной топор. Уничтожить мир — высокая миссия. Между прочим, неплохи спецслужбы (ГБ и СС): там есть порядок и там людей освобождают от бремени бытия. Ну а лучше всего жизнь в орденах «избранных», «лучей света», где царит взаимное благоговение. [...]

Сорокин не понимает людей, он чужд глубинам духа, удовлетворяясь очень внешними наблюдениями. Но он и не стремится к глубине. Он, можно сказать, пребывает в некоем столбняке, замороженный своей длительной и исключительно сильной эмоцией отвращения.

Субъективная истина Сорокина, даже если предположить сам факт ее существования, — небытие. Нет ничего. Это у него константа, а не каприз. И создать ничего нельзя. Можно только балансировать на грани небытия, создавая условные тексты и тут же обнажая их полную условность, безосновность, беспочвенность. Нет смятения. Нет даже сомнения. Упорный мрачный взгляд.

Отсюда избыточность бессмысленного глумления. Отсюда низведение истории, культуры и души к примитиву. Отсюда даже его некоторые преж-

ние достижения, когда в контексте соц-арта Сорокин приобретал значительность, придавая своей эмоции заостренно социальное, «антисоветское» выражение. Давно это было.

...Впрочем, можно все эти рассуждения о мрачном мирозерцании нашего героя принять за праздный домысел. И это будет, наверное, правильнее всего. У Сорокина, конечно, есть железное алиби. Он вовсе не солидаризируется со своими персонажами. Вы можете даже предположить, что тут задействован механизм тотальной иронии. Характерна эстрадная шутка автора: в секту избранников космоса он записал и общеизвестного Анатолия Чубайса — «братом Уфом». Но ирония все-таки вычитывается из текста с трудом, а фактом является то, что в «Льду», например, Сорокин эмоционально все время с теми, «избранными», а не с их жертвами — «мясными машинами» и «ходячими мертвецами». Возможно, бессознательно ему хочется быть не банальным человеком, а вот таким посланцем из глубин вселенной.

5. Ампула. Социальная маска

Все-таки кажется, что Сорокин — личность очень неглубокая и вовсе не онтологические эксперименты — его конек. Похоже, что весь его тщательно скрываемый секрет состоит в том, что он умеет талантливо подхихикнуть. Шутит шутки. Прикалывается. (На это в свое время указал Бахыт Кенжеев в одном из самых внятных отзывов о сочинениях Сорокина, в «Знамени», 1995, № 4.) Тексты Сорокина переполнены эстрадного пошиба юмором — грубо-легковесным, иронически-бессмысленным. Шутки эти упрощают персонажа и жизнь в целом. Все в них переводится в основном на человеческие выделения. Человек у Сорокина — это то, что он выделяет в сугубо физическом смысле.

Другие с таким талантом шли в эстрадные юмористы-пародисты и преуспели. Но нашему герою этого было мало. Да и конкуренция там велика. И Сорокин пошел своим путем, апеллируя не к массе, а к узкому, но влиятельному слою околорухожественной богемы. Свои нехитрые шутки Сорокин адресует «элите», людям начитанным, образованным, подверженным всем модным болезням современной культуры и способным оценить... нет, не какую-то особенную даже тонкость, а лишь самый простой смысл шутки — но все ж таки на основе своих каких-никаких познаний в истории литературы и просто истории. Вообще Сорокин, конечно, знает побольше нашего среднего прозаика и умеет поразить целым калейдоскопом имен. Сразу видна начитанность, особенно знакомство с мемуарной литературой.

Все здесь либертины, все воспитаны если не эстрадными репризами Задорнова и Петросяна, так богемными припадками Пригова. И кто у нас нынче в этой вот среде всерьез оскорбится за гнусно изображенную Анну Ахматову? Оскорбится разве лишь какая-нибудь сельская училка. Ну так не для нее и писано. Кто возопиет и разорвет на груди красную рубашку, прочитав про сексуальную связь Сталина и Хрущева? До недавнего времени

казалось, что разве лишь депутат от КПРФ Шандыбин. Но он почему-то промолчал. А заговорили отчего-то «Идущие вместе», хотя, вроде бы, у них-то руки до интимных отношений древних вождей не должны были дойти в принципе за великими созидательными их трудами.

Аудитория, на которую вышел Сорокин, оказалась весьма благодарной. Хотя и не самой многочисленной. Она оценила такую щекотку, эту апелляцию к собственной эрудированности и к собственной внутренней раскрепощенности. Приятно же, когда в тебе предполагают знатока не самых общеизвестных фактов и ценителя не самых расхожих практик и мнений! Именно в этой среде обитают самые горячие приверженцы Сорокина. И именно в качестве эстрадника, автора своего рода гиперскетчей, он, пожалуй, наиболее убедителен. А что такое эстрада, если не оптимизация наших взаимоотношений с миром? Вот и объявляет Ирина Скоропанова, что Сорокин сублимирует наше коллективное бессознательное, объективируя элементы разрушения и распада и порождая *«механизм отстранения и отталкивания от монструозно-противоестественного»*.

Мне кажется, Сорокин — это ампула. Речь не о серьезном литераторе, а об актере, о паяце, о фигляре. Какой-то существеннейшей частью своей активности, своей игрой Владимир Сорокин уже давно (иной вопрос, до конца ли осознанно) вляпался в миф масскульта. Он, можно сказать, стал звездным героем нашего социального бреда и, может быть, даже удачно совпал с фольклорным недорослем *Вовочкой*, анекдотическим фулиганом, эротоманом и матерщинником, фигурой глубоко народной и остро актуальной.

Проблема, однако, в том, что Сорокин — по всему видно — хочет быть писателем. Таковым его числит группа поддержки. Но тогда его опусам придают иную значительность, отчего и возникают те недоразумения, которые мне пришлось фиксировать в статье. Опять же, в литературе, в традиционном ее пространстве, грубый эстрадный механизм сублимации волеиневолей включается в иной контекст. Одно дело фривольно пошутить насчет гениталий где-нибудь на концерте в намерении рассмешить публику, а другое — взбираться с таким легкомысленным багажом на Олимп. Читатель начинает думать и гадать и как-то вдруг вчитывает в твои опусы то содержание, какого в них отродясь не ночевало. Да и сам ты предстаешь неадекватным своей эстрадной простоте. (Как если бы в дамской болтовне Регины Дубовицкой начали вдруг искать экзистенциальных подтекстов.)

6. Вместо

Последний вопрос: насколько значителен Сорокин как творческая личность, как духовная монада?

Последний ответ: Сорокин — великий и ужасный — был и, увы, остается посредственностью. Магистр словесных забав. Способ, которым он приобрел себе славу, — лишнее тому свидетельство. Тексты Сорокина реально ничего не дают в современном духовном поиске. Дурно пахнут мертвые

слова. Это какая-то зловонная (запах спермы и фекалий), но не бесплодная смоковница, размахнувшаяся в пол-Москвы, заполнившая прилавки непитательными, неудобоваримыми плодами. Картон и фанера плюс слуховые галлюцинации. Бедный ущербный человек. Как бы так про него написать, чтобы он изменился?.. Нет, едва ли удастся.

Между тем, наш мрачный баловник уже принес и еще принесет много конкретного вреда. Для репутации литературы, которая его трудами теряет свою значимость, фактически уравнивается с цирком, с варьете, со скабрёзными шоу в ночных клубах. Для репутации художественного эксперимента. Для реноме творческой свободы.

Вот Д. Пригов, например, многословно рассуждая о значимости Сорокина, приходит к выводу, что Сорокин наблюдает культуру («пленку») и хаос, не вставая ни на ту, ни на другую сторону, — и в этом де новаторский смысл его искусства: позиция незаинтересованной свободы. Н-да, свобода. Раньше это назвали бы как-то так: «к добру и злу постыдно равнодушны»... Свобода неучастия. Позиция над схваткой. Человек без пафоса. Таков приговский миф о Сорокине (и, возможно, о себе самом). Миф, во-первых, лживый, поскольку слишком хорошо известно, что неучастия в моральном, да и в бытийном аспектах — не бывает. Мнимым неучастием мы всегда участвуем, со-участвуем, содействуем той или другой стороне. И слишком видно, во-вторых, что на самом деле сорокинская свобода весьма тенденциозна. Свобода, например, гадить. Прямой аналог тому хулиганство, которое превращает ваш подъезд в отхожее место. Свобода шкодничать... Тут нет ни дерзости, ни смелости, ни риска. Риски сведены к минимуму.

Налицо чудовищная дискредитация самой идеи творческой свободы. Идеи творчества и идеи свободы. Общество, и без того не слишком умеющее ценить и ту, и другую, усилиями Сорокина призывается и обучается их ненавидеть и презирать.

Шум вокруг Сорокина мешает услышать настоящие голоса настоящей современной литературы. Те, что собраны в наших лучших «толстых» литературных журналах, взявших на себя бремя заботы о сохранении литературы, о том, чтобы не прерывалась нить литературной преемственности. Те, что звучали и на недавних форумах молодых литераторов в подмосковных Липках. Не все в нашем обществе так уж фатально замерло и опреснилось. Кроме равнодушия и цинизма есть еще — пусть невнятные — симптомы духовного брожения, есть, наконец, даже живая культурная традиция.

И вот — Сорокин. Противник и без того страшно трудного сегодня дела — художественного прорыва в пространство настоящей свободы и нефиктивной истины. Его выросшая до патологических размеров фигура заслоняет настоящие горизонты искусства и творчества.

ИГОРЬ ВИНОГРАДОВ

**Он остался одной из самых светлых личностей
в моей жизни...**

Из телеинтервью (апрель 2010 года)

— Игорь Иванович! Вы почти полтора десятилетия работали рядом с Твардовским, были автором и членом редколлегии «Нового мира» в легендарные времена этого журнала. Расскажите, пожалуйста, как все это было...

Я познакомился с Твардовским в 58-м году, когда он во второй раз возглавил «Новый мир» (напомню, что главным редактором «Нового мира» он был и в начале 50-х, но потом был снят, а в 58-м назначен снова). Я стал печататься в журнале буквально с первого или второго номера после прихода Твардовского, а с 65-го по 70-й работал уже в штате. И это, естественно, означало непрерывное общение с Твардовским: он приезжал в редакцию почти каждый день.

— Запомнились ли какие-то детали первой встречи?

Да нет, никаких существенных деталей именно первой встречи я не помню. Зато запомнился другой момент. Когда Твардовский предложил мне возглавить отдел прозы, став членом редколлегии, и я согласился, ему в моем ответе, видимо, чего-то не хватило, и он задал несколько нетерпеливый вопрос, который я вряд ли смогу сейчас воспроизвести буквально. Но смысл его был такой: скажите, но работа в «Новом мире» все-таки что-то для вас значит или нет? И когда я сказал, что, конечно, это для меня большая честь, он был явно удовлетворен. Это было немножко смешно, но трогательно — ведь журнал был для него буквально всем.

— А тему своей первой публикации помните?

Конечно. Первая моя публикация — статья о повести Владимира Тендрякова «Чудотворная». И я знаю, что в редакции лежала и другая статья, предложенная одним из критиков, и что Твардовский выбрал мою, сказав на редколлегии, что журналу нужна сейчас именно такая критика. Дело в

том, что моя статья была откровенно публицистического плана — она была обращена прежде всего к тем проблемам жизни нашего тогдашнего общества, которые нашли свое отражение в повести Тендрякова. Так началось мое сотрудничество с «Новым миром».

— А просто критика, чистое литературоведение Твардовского интересовали меньше?

Новомирская критика того времени продолжала традиции *реальной критики* Добролюбова, шестидесятников XIX века и была, повторяю, критикой прежде всего публицистической. На первом месте здесь всегда было обращение все-таки к правде жизни, и судить по литературе именно о жизни — это и было главной задачей новомирской критики. Хотя, разумеется, такая задача могла ставиться только при условии высокого художественного качества разбираемого литературного текста, и это сторона дела тоже была всегда непременной составляющей новомирской критической статьи. Исходные эстетические критерии всегда были, на мой взгляд, в «Новом мире» очень высоки. Но «чисто» литературоведческого характера критика на страницах его появлялась редко.

— Какую оценку вы бы дали жизни и творчеству Твардовского как литературный критик, как современник, как сотрудник?

Я считаю Твардовского одной из самых ярких и значительных фигур в русской культуре и русской общественной мысли середины XX века. Твардовский — это целая эпоха, зеркалом которой стал «Новый мир». И не только зеркалом. Этот журнал был не просто отражением своего времени, но в известной мере он был и творцом его — духовным источником, питавшим свое время. Источником всего свежего, свободного, истинного в общественной жизни, в общественной мысли. Так что «Новый мир» Твардовского и сам по себе — целая эпоха.

— А что вы думаете о Твардовском-человеке, о Твардовском-поэте?

Я считаю, что Твардовский — это фигура одновременно и великая, и трагическая. Причем характерно и чрезвычайно показательно, что источник и величия, и трагизма — один и тот же. Просто это разные проявления одной и той же сути этого человека, его внутреннего мира.

Попробую объяснить. Повторяю: «Новый мир» был выражением своего времени — выражением Оттепели, шестидесятничества, как это явление сейчас именуют. И Твардовский был выразителем и, безусловно, одним из создателей того мироощущения, мировоззрения, мировидения, которое позднее стали называть *социализмом с человеческим лицом*. Шестидесятые годы, конечно, этим не исчерпываются, но все-таки центральный вектор

общественного мировидения людей, которые работали в это время, может быть охарактеризован именно этим словосочетанием.

Но ведь уже и само это словосочетание — «социализм с человеческим лицом» — несет в себе внутреннее противоречие и внутренний трагизм. Что касается человеческого лица — то это все то, что связано все-таки именно с гуманистической традицией, с традициями честности, правды, человечности и т. д. Что же касается социализма, то его «человечность» — это больше идеологический миф, а по реальной сути своей он как раз и не имеет никакого отношения к «человеческому лицу». Поэтому сама попытка уповать на социализм с человеческим лицом была, конечно, абсолютно утопической.

Но потребность в этой утопии была естественной, понятной. Потому что стремление к тому, чтобы сделать окружающий мир человеческим, в нормальном человеке неистребима, а в идеологии социализма, в идеологии марксизма было очень много как раз элементов своего рода безрелигиозного гуманизма. Во всяком случае именно гуманизм был фирменным знаком этой идеологии. Недаром увлечением советской властью и желанием с ней сотрудничать переболели очень многие — и Пастернак, и Мандельштам. Что же говорить о Твардовском, который до конца жизни был коммунистом. Для него, совершенно безусловно, именно *человеческое лицо* было главным в социализме — по самой его природе, по его происхождению, по знанию народной жизни, из глубин которой он сам вышел. И по складу человека совестливого, человека честного, человека мужественного. Он и был поэтому прежде всего рыцарем, апологетом правды, добра, справедливости, человечности. Да, иллюзия его, как и миллионов его современников, заключалась в том, что это *человеческое лицо* можно привить социализму. Но Твардовский в это верил свято, как и многие в это время. И это мировидение осталось у него до конца жизни. [...]

— *А как он относился к Сталину?*

Сначала заблуждался, как абсолютное большинство советских людей. И расставание с этим заблуждением было очень тяжелым. Но оно было, и оно было решительным. Для него Сталин был воплощением всего того, что не есть *человеческое лицо* социализма. Но он и мысли не допускал, что марксизм-ленинизм — это и есть те самые мировоззренчески-идеологические истоки всего, что делал Сталин.

Он оставался где-то до конца таким вот. И вот это сочетание этих двух пластов сознания и психологии, это вот душевное устройство на протяжении всей его жизни и определяло ту ее стержневую линию, по которой шли и разлом, и трагедия, и драма его души. [...]

— *Его атеизм не претерпел изменений до конца жизни?*

Насколько я знаю, он до конца жизни оставался неверующим человеком, хотя надо оговорить, что воинствующим атеистом он никогда не был,

как вообще никогда не был агрессивным по отношению к не близким ему культурным феноменам, взглядам других людей, инакомыслию. Абсолютно никогда.

Но, с другой стороны, он был все-таки твердокаменным марксистом-ленинцем.

И я думаю, что это вот мировидение, этот духовный мир — это и есть начало всего того, что сделало его и великой, и одновременно трагической фигурой.

— Поясните, пожалуйста.

Я считаю, что у Твардовского был великий поэтический дар. Природа его наделила просто огромным дарованием. Фактура его стиха, звучание, умение афористично выразить мысль, точность образов, ритмика стиха, иногда достигающая пушкинской державности, — все это было ему дано. Но дар этот наполнялся и существовал в рамках марксистского мировидения, и Твардовский из него не выходил.

По своей природе это был дар прежде всего лирико-публицистический. Обратите внимание: у него ведь почти нет любовной лирики, Твардовский всегда был гражданским поэтом по преимуществу. И те рамки, которые ставило ему его мировидение, не позволяли ему выйти из него в поэтическом осмыслении и отражении реальной жизни. И когда поэзия его вбирала в себя жизнь народа, страны, общества в тех ее проявлениях, которые не были непосредственно связаны с идеологией и не нуждались в ее освящении, он достигал очень больших вершин. Недаром даже Бунин — человек, казалось бы, совершенно другого духовного склада — очень высоко ценил «Василия Теркина». И надо сказать (а я еще помню это время), что когда кончилась война, в России не было, наверное, человека, который не знал бы каких-то строчек из «Теркина». «Теркин» был действительно народной поэмой — ее тогда знали все. А вот сейчас, кажется, не знает уже почти никто: спросите сегодня любого школьника, он вообще не скажет, кто такой Твардовский.

Да и вообще — возьмите его лирику военных — «Я убит под Ржевом» или вот это вот поразительное его стихотворение:

Я знаю, никакой моей вины
В том, что другие не пришли с войны,
В том, что они — кто старше, кто моложе —
Остались там, и не о том же речь,
Что я их мог, но не сумел сберечь, —
Речь не о том, но все же, все же, все же...

Вот эта боль, это ощущение собственной связанности с жизнью других людей, с жизнью народа, ощущение своей судьбы как неотъемлемой частицы жизни народа — это для него всегда было очень важно. Это была самая высокая нота в его жизни.

Однако при всей стихотворной изощренности, при всем совершенстве формы таких, например, поэм, как «По праву памяти» или «За далью — даль», они в содержательном наполнении были, говоря современным языком, прежде всего своего рода лирико-публицистической *разборкой* со своим временем, причем в рамках святой для Твардовского «истинно-марксистской», «истинно-коммунистической» веры. Объяснением, переживанием тех бед страны, которые пришли с искажением этой веры, со Сталиным и т. д. И вот эта сосредоточенность на гражданской проблематике времени не давала простора, воздуха, выхода темам, скажем так, метафизического, экзистенциального измерения. Именно акцентировано-гражданское коммунистическое мировидение давило и мешало такому выходу, а ведь Твардовский был поэт, безусловно, к этому расположенный. [...] Я считаю, что все это действительно было настоящей трагедией его дара. Великого дара, которому историческое время, в которое жил Твардовский, и его с этим временем отношения не дали развернуться до конца, в полную силу заложенных в нем возможностей.

— А он никогда не говорил, как ему пришла идея написать поэму «Теркин на том свете» — отправить своего героя на тот свет?

Ну почему?.. Это известно. И это и связано как раз с его активной гражданской позицией, протестом против всей мертвечины, против всего, что ассоциировалось со сталинской казенщиной, с насилием, со всем тем, что не было *социализмом с человеческим лицом*. И когда началась послевоенная жизнь, когда все отрицательные стороны сталинского режима, который во время войны получал, казалось, хоть какое-то оправдание, потому что это была жестокая битва *«ради жизни на земле»* и нужна была железная централизация и дисциплина, неизбежны жертвы и так далее, — когда война кончилась, вся эта мертвечина вылезла на первый план. И тут и пришла идея «Теркина на том свете». Поэма была ярко гротескным, очень острым сатирическим изображением всего нашего безобразия — то есть не всего, конечно, но того, что отливало в формы бюрократически-казенной жизни. И это был очень смелый удар по сталинщине...

Кстати, первое увольнение Твардовского из «Нового мира» связано как раз с этой поэмой, хотя официальным поводом называлось другое. Насколько я знаю, по рассказам самого Твардовского и по легендам, которые в это время уже ходили, дело в том, что в первом варианте этой поэмы (он, насколько я знаю, до сих пор не опубликован) был такой эпизод. Там есть такой персонаж — генерал-покойник, с которым беседует Василий Теркин; так вот этот генерал-покойник говорит что-то в таком роде (не помню точно стих) — *мне бы здесь батальон живых...* И, кажется, Хрущев очень резко прореагировал именно на этот момент, потому что это было еще время не очень устойчивой его власти и всякий намек на то, что в его царстве возможен военный переворот, воспринимался им очень остро и болезненно. И Твардовского сняли с поста главного редактора именно за

это. Естественно, об этом не говорилось, а обвинялся он в том, что напечатал статьи Лифшица, Абрамова, Померанцева и Щеглова.

— А публикация состоялась в 63-м году, то есть уже в ваше с ним время...

Поэма, насколько я помню, появилась сначала в «Известиях», а потом уже на страницах «Нового мира». И это было событие. Не только появление ее в печати, но и то обстоятельство, что на этот раз публикация была разрешена сверху. Без разрешения сверху она бы, естественно, не вышла. Но несмотря на то что она была легализована, тем не менее судьба ее была тяжелой в том смысле, что ходу ей никакого не давали. Даже спектакль, который поставил театр Сатиры и где роль Теркина блестяще сыграл Анатолий Папанов, был быстро снят. Он и прошел-то, по-моему, два или три раза... Была еще издана пластинка, где Твардовский сам читает «Теркина на том свете».

— А как он читал?

Он читал очень просто, без поэтических завываний. Но я не могу сказать, что он любил читать свои стихи. И это было всегда для него очень серьезное дело — вынести стихи на редколлегию. А он всегда показывал свои стихи и поэмы на редколлегии, когда предлагал их для опубликования в «Новом мире». Но я даже не помню, читал ли он их вслух или просто давал нам в напечатанном виде.

— А мнением потом интересовался?

Обязательно интересовался. Вообще он был в этом смысле — как журналист, как редактор — человек удивительный. И то, что прошло таким трагическим надломом по его поэтическому творчеству, то, что не дало ему выйти за рамки, за которые сумели в свое время выйти и Пастернак, и Ахматова, и Мандельштам, и стать поэтом такого же культурно-духовного масштаба (повторюсь: он был действительно народным поэтом — но народным поэтом своего времени и потому и оставшимся, в общем, в той эпохе), — это же самое дало ему возможность стать великим редактором. Потому что журнал — это организм, который целиком заключен в историческом времени и не может из него выпрыгнуть. Но зато в этих рамках он мог делать все, на что был способен. И Твардовскому удалось сделать максимум того, что можно было сделать при этих условиях.

Вся талантливая, выдающаяся, замечательная русская литература второй половины XX века в шестидесятые годы прошла через «Новый мир» — Виктор Некрасов, Федор Абрамов, Фазиль Искандер, Владимир Тендряков, Гавриил Троепольский, Василь Быков, Юрий Бондарев, Борис Можаев, позднее Солженицын... Десятки имен. Вся значимая литература. И в этом смысле Твардовский был человеком невероятно мужественным, потому что

он мог настоять на публикациях, умел отстаивать их. Хотя именно за журнальную деятельность его и преследовали больше всего.

— Назовите самые кульминационные точки в жизни его как главного редактора.

При мне таких моментов было несколько. Первый, наверное, это публикация «Одного дня Ивана Денисовича». Но это было тоже с разрешения «верха». Твардовский сумел передать эту рукопись Хрущеву. Хрущев, как известно, прочитал и был растроган. К тому же это случилось практически сразу после XXII съезда — усилилась борьба с культом личности, стали переименовывать города и демонтировать памятники... Необходимо было окончательно разделиться со Сталиным, и поэтому Хрущев дал «добро» на печатание «Одного дня». [...]

— Но ведь о существовании ГУЛага было уже известно. То есть в этом плане нового для вас ничего не было...

Конечно, мы знали о существовании лагерей, к тому же была реабилитация, люди возвращались и так далее... И в редакцию шли какие-то письма, появлялись какие-то даже рассказы, но они не обладали такой силой воздействия. Эта вещь произвела такой фурор не тем, что она вообще открыла что-то новое. Но она открыла то новое, чего люди не знали, — не как факт, а как живую реальность, которую можно представить, услышать, увидеть своими глазами. То есть это была та реальность искусства, которая и открывает правду по-настоящему, до конца. А не просто сообщает о жизни какие-то сведения.

— И вот опубликовали «Ивана Денисовича» — и что: письма посыпались, тираж взлетел?

Я в это время еще не работал в «Новом мире», но знаю, что откликов было просто море. Но когда Солженицын был выдвинут на Ленинскую премию (это был где-то 63-й год — накануне снятия Хрущева), Хрущев все-таки дрогнул и премию Солженицыну не дали. Я не думаю, правда, что это бы принципиально изменило ситуацию. Но, безусловно, на какое-то время еще оттянуло бы трагическую кончину «Нового мира».

— А как пережил журнал смещение Хрущева?

Ну, изменения начались уже и при Хрущеве. Уже история с выдвижением на Ленинскую премию показала, что крен начинается в какую-то другую сторону. Надо сказать, что насчет Хрущева никто особых иллюзий у нас и не питал. Но мы не могли не видеть и реальных, объективных заслуг Хрущева, который вернул жизнь многим людям. Поэтому, конечно, и отношение к

его политической смерти было двойственным: с одной стороны, действительно, и волюнтаризм, и самодурство, а с другой — все-таки отец Оттепели, человек, которому выпала такая историческая роль.

Но все это было в начале его правления. И то, что потом довольно быстро наступило совершенно явное похолодание, мы в редакции отчетливо почувствовали сразу. Вот я пришел в 65-м году, а уже в 66-м нанесен был первый удар по редколлегии: сняли первого заместителя Твардовского А. Г. Дементьева и ответственного секретаря Б. Г. Закса. Потеря Дементьева была действительно очень болезненна — как я это понимаю и как понимала молодая часть редакции. Дементьев был человеком очень опытным, очень осторожным, абсолютно близких Твардовскому мировоззренческих позиций: они были старые друзья. Но он очень точно знал границу возможного и вплоть *до* этой границы никогда не чинил никаких препон тому, что предлагала редакция. Он знал эту черту и был абсолютно надежен и помогал, пока мы ее не переступали. [...]

Но самого-то Твардовского не сняли, и он имел еще возможность как-то реконструировать редколлегию. Он взял тогда ответственным секретарем Михаила Хитрова и пригласил на должность заведующего отделом прозы (которую занимал я) Ефима Дороша, а я перешел в отдел критики. Таким образом редколлегия была реконструирована, и мы продолжали работать.

— *И как вам работалось?*

Очень многие номера мы делали практически в двойном варианте. Потому что цензура была жестокая и любому материалу необходимо было готовить замену — на случай, если его снимут. Что только они для этого ни делали, каких только способов ни изобретали! Но и разделаться с журналом было не так просто. В то время имя Твардовского значило действительно очень много: кандидат в члены ЦК, знаменитейшая фигура... Так что запросто разделаться было нельзя. Поэтому нужно было все время что-то изобретать — давить, душить...

Я помню одним из кульминационных моментов была публикация статьи Д. Мельникова и Л. Черной «Преступник номер один» об Адольфе Гитлере. Цензура не просто сняла эту статью: именно тогда и именно для этого в цензурном уставе появился специальный пункт — «неконтролируемый подтекст». То есть отныне вам могли ничего не объяснять: неконтролируемый подтекст — и всё. Какой неконтролируемый подтекст? Ассоциации с советским режимом, со Сталиным и т. п. А поскольку *неконтролируемый*, его и показать нельзя. Но приговор есть, вот этот пункт есть. Всё.

— *И как же? Выходит, снять могли что угодно?..*

Так оно и было, именно поэтому, как я сказал, очень многие материалы заранее дублировались. Работой с цензурой занимался обычно Кондратович.

Но я помню, как однажды вместе с ним (и, по-моему, с Лакшиным) мы были в цензуре и часа четыре разговаривали по поводу «Нового назначения» А. Бека, отстаивая текст буквально по строчкам. Это была жестокая постоянная борьба. И Твардовский держался в этих ситуациях всегда очень мужественно.

— Мы говорили о кульминационных точках в его редакторской работе. Еще какие-то можете назвать?

Самый кульминационный момент — это, конечно, 68-й год, август: советские танки в Чехословакии. По всем организациям были проведены официальные собрания — партсобрания, собрания трудовых коллективов — в поддержку этой акции, подавления Пражской Весны. И в «Новом мире» сложилась тогда довольно драматичная ситуация, о которой Солженицын рассказывает в своем «Теленке».

Я считал тогда, что в 1968 году конец эпохи нашего «Нового мира», в общем, уже предreshен и мы не должны завершать ее акцией, которая зачеркивает все, что мы делали. Не должны проводить это собрание, не должны высказывать одобрение. Другие члены редколлегии думали по-другому. Но Твардовский (в это время он был в своем, к сожалению, не очень редком и очень тяжелом болезненном отбытии, скажем так) не подписал никаких одобрительных писем, сумел от этого уйти.

Помню, уже после разгона «Нового мира», уже не будучи главным редактором, но оставаясь членом Секретариата Союза писателей, он где-то в мае 70-го года поехал к Жоресу Медведеву, лежавшему в психиатрической больнице — в Калуге, кажется. Такой поступок в то время значил многое: это была ведь откровенная поддержка диссидента. И это Твардовскому очень ставили в вину в Секретариате СП — Воронков, оргсекретарь Союза, сказал ему тогда: «Александр Трифонович, как же так, мы ведь вам Героя думали дать к шестидесятилетию» (шестидесятилетие он должен был отмечать 21 июня 70-го года). На что Твардовский ответил: «А что — Героев у нас за трусость что ли дают?» Вот таким он был.

Хотя нельзя сказать, что его не ломали никогда, что ему не приходилось в чем-то подчиняться. Приходилось, конечно. Но в принципе он был человеком упорным и очень мужественным.

— Решение снять Твардовского созревало, видимо, уже с 68-го года. А что было последней каплей?

Последней каплей стало знаменитое «письмо одиннадцати»: летом 1969 года в «Огоньке» было опубликовано письмо, которое подписали одиннадцать литераторов — Софронов и компания — и которое обвиняло «Новый мир» во всех смертных грехах, разумеется идеологических. И в ответ на это письмо через какое-то время было издано решение Секретариата СП (а предварительно состоялось решение Секретариата ЦК партии) о выводе из

состава редколлегии «Нового мира» четырех человек — Лакшина, Кондратовича, Саца и меня. Причем все мы были уволены без каких-либо объяснений. А Твардовскому на этот раз был предложен новый состав редколлегии. Список составлялся уже непосредственно в ЦК и состоял из просто откровенных противников Твардовского — Д. Большова, А. Овчаренко и так далее.

Твардовский отказался выполнять это приказание, хотя его и убеждали (тот же Дементьев, по-моему), что надо все-таки продолжать дело и пытаться тянуть журнал. Но Твардовский понимал, что с такой редколлегией уже ничего не получится. Вот тогда он и подал заявление об уходе с поста главного редактора. И довольно долго это заявление лежало на столе у Брежнева: тот не решался все же так уж сразу покончить с народным поэтом. Но в какой-то момент решение было все-таки принято. Брежнев подписал, наконец, приказ об увольнении Твардовского.

Уже позднее, мне рассказывал секретарь вице-президента Академии наук Румянцев, что якобы (не знаю, правда ли это) одним из последних аргументов для Брежнева была ложная информация о том, что поэма «По праву памяти», которая была напечатана первоначально за границей, была передана туда через редакцию «Нового мира» и что непосредственное участие в этом принимал я. То есть то, что редакция поступила таким вот образом, что она способна на такого рода предательства, и послужило для Брежнева последним доводом. И он подписал, наконец, приказ об увольнении Твардовского.

Через полтора года Твардовский умер. [...]

— А как поэма попала за границу?

Этого я не знаю. Но то, что не через редакцию — это совершенно точно. Ничего подобного не могло быть, потому что вся стратегия и тактика Твардовского заключалась в том, чтобы всеми силами сохранить этот единственный легальный журнал, который действительно был оппозиционным изданием, единственной щелью для хоть какого-то свежего воздуха. Именно поэтому к нам никогда не обращались с просьбами подписать какие-либо письма — скажем, в защиту арестованных и т. п., потому что интеллигенция того времени понимала, что такое «Новый мир». И, конечно, ни в каких нелегальных действиях вроде отправки рукописи за границу, участвовать мы не могли. Потому что мы действительно дорожили журналом.

— Ваша последняя встреча...

По-моему, это был уже 71-й год. На даче. Его уже разбил инсульт. Он уже не говорил. И мы к нему приехали, какая-то часть редколлегии. Он был, как всегда, расположен и доброжелателен, но практически лишен возможности общения. Сидел в кресле полунеподвижный... Печальная была встреча...

Очень хорошо помню похороны. Это было в большом зале ЦДЛ. Гроб стоял на сцене. Народу было очень много. Мы, бывшие члены редакции,

были как бы дежурными там, ходили по залу с красными повязками, следили за порядком. Я помню, как в зал вошел Солженицын — в шубе. Видимо, не хотел даже раздеваться, потому что боялся, что его не разденут в гардеробе. Мы подошли к нему, сняли с него шубу. Я его провел в первый ряд, посадил рядом с вдовой, Марией Илларионовной. Он подошел к гробу, перекрестил покойника, поцеловал. В то время это был жест...

Выступлений я не помню. Какие-то были выступления казенные, которые всегда бывают. И было даже что-то такое — какая-то девочка выкрикнула из зала: «Это вы его довели, вы его убили!» Что-то в этом роде — в ответ на какое-то из этих казенных выступлений.

А потом были похороны на Новодевичьем кладбище. И было очень много народу: Твардовский действительно был народным поэтом, символом всего лучшего в своей эпохе. Он выразил ее и ушел с нею, навсегда соединившись с нею в нашей памяти.

— Почему до сих нет памятника Твардовскому? Чем это можно объяснить?

Тем, что мы иваны, не помнящие родства. Мы помним родство, когда это родство с товарищем Сталиным. Вот это пожалуйста. А когда родство настоящее, когда речь идет о том, чтобы продолжать эстафету культуры, понимать и ценить наши лучшие традиции, на это нас не хватает. А Твардовский был всегда человеком, не умевшим и не любившим то, что на современном языке называется пиаром. Ни самопиар, ни пиар журнала. И, насколько я понимаю, дочери его тоже в этом отношении люди старой закалки. Так что никто Твардовского не пиарит, никто об этом особо не думает...

— А что вы можете сказать о его отношениях с семьей, с отцом?

Это очень деликатная и щекотливая тема, а я слишком мало об этом знаю. Знаю, что там были сложности. И эти сложности, кстати, отразились в поэме «По праву памяти», где есть глава «Сын за отца не отвечает». Вся эта глава написана с позиций в большей степени, может быть, переживаний за судьбу сына, чем за судьбу отца. Я думаю, что тут тоже был какой-то внутренний надлом. Нравственный, моральный. Но это мои предположения, которые я не беру с мотивировать.

— Вы были друзьями?

Нет, ни в коем случае. Вспоминая все это, я вовсе не хочу сказать, что был близким к Твардовскому человеком. Более того, в последний период моей работы в «Новом мире» у нас были довольно натянутые отношения. Из молодого поколения гораздо более близким человеком для него был, конечно, Владимир Лакшин. Довольно близким был и Михаил Хитров. И старшие — Сац, Дементьев, это были его друзья.

Тот разлом, который прошел сквозь всю его жизнь и сказался в его творчестве, сказался и в драматизме его работы как главного редактора. Дело в том, что он был убежден всегда, что в любом кабинете, любому секретарю ЦК или даже прилюдно на Красной Площади он может сказать то же самое, что говорит у себя в кабинете главного редактора. Мы знали, что в редакции есть прослушка: нам об этом просто рассказали монтеры. Мы это знали, но в общем-то не стеснялись, и Твардовский не стеснялся — и в этом была и его слабость, и его сила. Слабость в том, что для него партийные власти, при всех жестких с ними конфликтах из-за их, с его точки зрения, «уклонений» от истинного марксизма в сторону сталинизма, оставались в принципе все-таки в одном с ним общем мировоззренческом лагере. Но это, с другой стороны, давало ему право резать им марксистскую правду-матку в глаза и говорить о ней и отстаивать ее на одном с ними, собственном их официальном языке — в открытую, прямо. А он был человек мужественный и не боялся это делать — и совершенно искренне. И в этом была его сила — в отличие, может быть, от некоторых из нас, молодых, которые во всей этой идеологической демагогии уже разобрались и не могли убеждать власть имущих лицемеров, что отстаивают те же самые идеалы. Уже нет.

А Твардовский отстаивал. И в этом была вся его трагедия. Потому что он оказался как бы чужим среди своих — среди тех, кого считал своими. И то, что вот эта советская власть, которой он отдал всю жизнь, не понимала, что он того же хочет, что и она, — утвердить в стране тот же социалистический, коммунистический строй, это же мировоззрение, и что для этого требуется прежде всего правда, правда и правда, — вот это, конечно, было трагично. Это была действительно трагическая ситуация его внутреннего надлома и как редактора тоже.

Я думаю, что надлом этот отражался и в личности. Он отражался, прежде всего в несчастной его болезни, которая безусловно была связана с постоянными стрессовыми ситуациями, с постоянной тяжестью непрерывной борьбы — причем вроде бы со «своими» же. И этого нервы просто не выдерживали. И он срывался, и очень тяжело это переживал. И чувствовал себя очень виноватым, когда приходил в редакцию. Это была, действительно, тяжелейшая беда, за которую винить его просто не знаю, у кого рука поднимется.

— А кроме болезни, это как-то сказывалось в нем?

Да, конечно. Ведь он был человеком, скажем так, вельможным, знаменитым. Человеком, привыкшим наверху общаться на равных за чаем с первыми людьми государства. Человеком, с которым считалась власть и не могла не считаться. Человеком, который, будучи еще студентом Литературного института, уже носил на груди орден Ленина, которым Сталин наградил его за «Страну Муравию». Он был лауреатом Государственных премий, кандидатом в члены ЦК партии, выступал с самых высоких трибун на партийных съездах и т. д. и т. п. То есть он был — знаменитость, и это в нем было, это давало себя

знать, естественно, и в общении в редакции. Но одновременно это сочеталось с удивительным его демократизмом, с удивительной человеческой его обаятельностью. Он был действительно очень обаятелен... Я вспоминаю наши редколлегии, когда обсуждалась очередная какая-то вещь, которая приносилась в портфель «Нового мира», — Бондарев, Абрамов, Искандер... Это были совершенно удивительные обсуждения и разговоры. Это была настоящая творческая лаборатория, настоящая школа редакции, и он был ее душой.

— *Расскажите об этом.*

Охотно, хотя тема эта — о той школе редакции, которая была в «Новом мире», — заслуживает отдельного разговора. Это то, чего сейчас нет совершенно. То, что делали редакторы в «Новом мире» было просто настоящим подвигом, великой подвижнической работой. Это была редакция, которая действительно помогала писателям. Редакция не в смысле вычеркивания и поиска в тексте чего-то крамольного, а чисто художественная, творческая работа. Твардовский совершенно удивительно умел видеть всякий раз именно тот ее характер, которого требовало произведение, умел направлять ее в нужное русло. Он всегда превосходно чувствовал ткань литературного текста, который принимался к публикации, и умел помочь автору в работе над ним... Он вообще любил литературу. В журнале, может быть, в наибольшей степени как раз и получала свой выход его истинная человеческая суть, которая выражалась как в его собственном поэтическом творчестве, так и в бескорыстной любви к литературе вообще, к творчеству других. С этим были связаны, кстати, и очень многие забавные, трогательные, а то и драматические журнальные ситуации, потому что все это было настолько близко всегда его сердцу, что к писателям, которых он принимал в журнал, он начинал относиться как к своим собственным детям. И когда дети эти вдруг показывали какую-то строптивость и было очевидно, что у них есть какая-то самостоятельность, какое-то собственное видение своего пути, — это порой могло его очень огорчать. Так было и в случае с Солженицыным, и с Виктором Некрасовым... Так что у него возникла в связи с этим какие-то даже, я бы сказал, детские на них обиды.

Но это никогда не приводило к сколько-нибудь серьезным конфликтам. Редакторская широта и человеческая мудрость позволяли Твардовскому сохранять добрые отношения с повзрослевшими, строптивыми «детьми». Поэтому он и сумел провести свой «Новый мир» сквозь все рифы и внешних и внутренних трудностей до тех пор, пока его не потопили уже окончательно, потому что журнал был, конечно же, настоящей костью в горле у тогдашней власти.

— *Как он воспринимал критику собственного творчества?*

Я боюсь соврать, потому что не особенно помню. Там не было ограничений, вот это я помню точно. Ему можно было сказать какую-то не самую

приятную правду, и его реакция была нормальной. Но, с другой стороны, и особой критики не было: мы все были единомышленники и относились к его поэзии — тогда, действительно, народной — с пиететом. Но и заискивания никакого не было никогда.

— А за что его критиковал Александр Исаевич?

Что касается солженицынской трактовки «Нового мира», там не все верно. Солженицын потом сам в поздних частях «Теленка» признал, что недооценивал умение и мудрость Твардовского, который действительно сумел провести «Новый мир» через такие буруны, которые человек не такой твердости и не такого мужества, не такой прямоты, каким был Твардовский, — и вообще человек другого склада — никогда не провел бы. Да и не было таких примеров. Не было таких примеров больше. То, что «Юность» тогда делала, — это совсем другое дело. Совсем другое русло оттепельной культуры.

— И последний вопрос. Что Твардовский значил лично для вас?

Я могу сказать, что, несмотря на какие-то шероховатости в наших отношениях в последний год, для меня он навсегда остался одной из самых светлых личностей в моей жизни. Я к нему всегда относился с огромным уважением и даже с любовью. И я очень благодарен судьбе за то, что она меня свела с ним, что я прошел его редакторскую школу. И когда я думаю о том, кем бы сейчас был Твардовский, что было бы, если бы он прожил гораздо дольше... Я думаю, что он развивался бы, безусловно, в сторону постепенного отказа от всего того иллюзорного, чему поклонялся. Он тоже прошел бы тот путь, который прошли многие из нас, молодых его современников. Я думаю, что он отошел бы от марксизма, отошел бы от материализма, от атеизма. И я думаю, что это мощно развернуло бы его поэтический дар. Он бы расцвел на этом новом свободном дыхании. И выразил бы то, что не дало выразить его таланту его время.

Твардовский — фигура настолько для меня значимая, что она прошла красной нитью через мою последующую жизнь. Теперь я работаю в «Континенте», который Максимов в момент основания охарактеризовал как журнал, призванный продолжать традиции разгромленного «Нового мира». Так вот — после того, как «Континент» пришел в Россию и уже я стал его главным редактором, я тоже всегда ощущал и ощущаю его как журнал, который продолжает именно эти традиции. И продолжает их, я думаю, в гораздо большей мере, чем нынешний «Новый мир». Или даже скажу так: именно он и продолжает, а не «Новый мир», обретший уже совсем другое лицо.

И я думаю, что будь жив Твардовский, это встретило бы его понимание и одобрение.

И думать и понимать это мне очень важно.

ЮРИЙ МАЛЕЦКИЙ
Случай Штайна: любительский опыт
богословского расследования

Удивительное — рядом

[...] Книга «Даниэль Штайн, переводчик» — необыкновенна. Временами она буквально потрясает. Мне говорили: вот удивительная книга — и притом так легко читается! И действительно — удивительная.

Когда после всех рекомендаций я убедился и впрямь, что роман продается в любом книжном лотке на Москве, чисто Маринина или Дашкова, то есть что это — и правда бестселлер, а потом еще увидел его в Самаре, за 1100 км от Москвы, на столь же почетном месте в книжных лотках, — я все-таки еще не понимал, какого уровня популярности эта книга. Только когда мой приятель поехал из Мюнхена в Ульм — и первый, кто оказался его соседом, был русский, и не просто русский высокого элитного гуманитарного слоя — это был элитный культуролог, знающий аж фламандский — он и говорит моему приятелю, а тот потом — мне: «Я сейчас читаю изумительную книгу “Даниэль Штайн” — и весь мой круг читает ее с восторгом. Вот где, наконец, сказано, что такое настоящий священник, какой должна быть христианская любовь...», — и все такое.

Тут наконец дошло и до меня: это уже сенсация. Книга о религии, о Церкви, ставшая бестселлером «от потрясенного Кремля до стен недвижимого Китая», во всяком случае, до русской границы с ним, — ну, это превосходит тысячекратно успех какого-нибудь там «Отца Сергия»...

Не буду приводить весь список, только скажу: здесь за бугром у нас, русских, эта книга повально косит восхищенные ею ряды. После такого специфического успеха я уже «стопудово» понял, что имею дело с чем-то из ряда вон выходящим. Вынужден согласиться — давно уже не появлялась такая художественно-внехудожественная книга на Руси, как эта, поющая гимн Христовой церкви.

Вот только — как поющая? Что поющая?

Загадочная книга. Подлинно загадочная. Как загадка Бермудского треугольника.

Если в строчке из всем известной песни Высоцкого о помянутом Треугольнике чуточку изменить слова, то это и будет прямой характеристикой

впечатления, полученного мной от новой книги Л. Улицкой: «удивительное — рядом и оно — разрешено».

Впрочем, полученное впечатление целиком укладывается и в другие строки этой песни — от первых слов: «Дорогая передача!.. Вся Канатчикова дача...» — до последних. И уже безо всяких изменений.

Ich liege Widerspruch

Более чем уверен, поклонники романа начнут упрекать меня в том и сем: в предвзятости и личной нелюбви к автору, доходящей до прямой злобы и обскурантизма, в желании опорочить настоящую Церковь и настоящую церковную Любовь от лица начетчиков и догматиков и пр., и пр.

Поэтому спешу предvarить их гнев и заявляю сразу, хоть это и вряд ли поможет, но все же, для очистки совести: да, я не поклонник этой книги, — но именно из любви к герою и автору. И доказывается это очень просто: мне потому и не нравится роман, что я уважаю серьезную и честную писательскую работу, — и потому прочел книгу внимательно, а это и есть уважение на грани любви, — тогда как поклонники романа, в чем я убежден, люди чаще всего серьезные и умные, остаются его поклонниками потому, прежде всего, что прочли книгу невнимательно, не продумывая все, что там сказано, а стало быть, они-то, позволившие себе читать роман без усилий, не трудясь над его осмыслением, — они, а вовсе не я, — и не являются носителями уважения и любви к герою и автору.

Дальнейшее и ставит себе не последней, хоть и не единственной целью, — это обосновать, осмыслить. А там — делай что должен, и будь что будет. [...]

Сразу оговорю еще одно: если я решился разинуть рот на столь длительное время — написать по поводу прочитанного в формате небольшого этакого романа, — я бы сказал, «романа-трактата о романе» — то это только потому, как я убеждался все более в ходе писания, что конкретные возражения или опровержения всех многообразных извивов заветной идеи главного героя — по мере их продумывания, по ходу текста романа «Даниэль Штайн» — ведут к воеду фрагментарному, пусть клочковатому, пусть не связанному до конца поединку, но — опыту современной апологетики христианской Церкви — «от противного». Апологетики, конечно, любительской. Но, наблюдая с сокрушенным сердцем феноменальный успех «Даниэля Штайна», я понял, что любая мало-мальски мотивированная, обоснованная защита и разъяснение того, что на самом деле есть позиция Церкви, — просто насущно необходимы, и кто почувствовал в себе решимость это сделать, пусть со всеми частными неточностями и ошибками дилетанта — пусть это буду даже я грешный, как-никак 25 лет так или иначе живущий в Церкви (правда, не в католической, как наш герой, а в православной), пусть mit Ach und Krach, пусть временами на краю церковной ограды, «хуторянином», — тот и будет прав. И имеет право, если не обязанность, своим правом воспользоваться.

Соответственно все дальнейшее и пишется только для тех, кому интересно не столько то, чтобы Церковь, вообще христианство были такими, как автору «Штайна» или данному читателю хочется, — а то, какими они являются на самом деле. В числе последних — и сам ваш покорный слуга, пытающийся разобраться в этом деле, продумать его в первую очередь для самого себя. Это такая персональная апология, такая помощь в собственном пути. Себе на дорожку. Но, может, и кому другому будет немного полезно. При вышеуказанном условии.

Остальным это будет скучно.

Дальнейшее не для «остальных».

Как это называется в судебно-канцелярско-чиновничьей практике Германии: «Ich liege Widerschruch» — что буквально значит: «Кладу возражение».

Я возражаю.

Против чего? И почему?

Уж во всяком случае не потому, что книга плохо написана, — вовсе нет. С чисто профессиональной точки зрения все сколочено умело, все путем, разнородные отрывки писем, записных книжек, дневников и т. п., принадлежащих, наверное, трем десяткам персонажей, читать и правда легко: фикшн, заполированный под «нон-фикшн», да еще соединенный с древним жанром житийного, агиографического повествования. Эта попытка прорыва в новый, синтетический жанр сама по себе — и достаточно смела, и, в общем, умела.

Настораживает разве что язык: за исключением трех-четырех действующих лиц, все остальные и говорят, и пишут на каком-то едином-для-всех эсперанто — «общелитературном» русском языке. Араб или германец — все говорят гладким языком хорошего русского школьного сочинения.

Отсутствие речевой дифференциации дает ощущение некоторой монотонности, что и обеспечивает «легкое чтение»: скользя глазом по беззанозистому повествованию, даже при развивающейся катаракте, читаешь сравнительно легко. Да и, как выясняется постепенно, эта речевая гладь имеет свои плюсы, может так и было задумано: отсутствие индивидуальной речи должно не отвлекать от главного героя книги, с которым так или иначе пересекаются пути всех переписывающихся, ведущих дневники и др., назначение которых — в первую очередь вылепить, сделать рельефным центральный образ — путем пересечения их отзывов о нем и т. п. Причем, надо сказать, попытка удалась: главный-то персонаж как раз выглядит вполне живым, индивидуально говорящим и очень нестандартно ведущим себя. От начала до конца он верен себе, своей нестандартности — и своей идее. (Вот из-за нее-то, этой самой идеи, — и не могу молчать, ешьте меня с маслом. Против нее-то — и возражаю, чтоб меня намочило, отсохни язык, кроме шуток и без дураков.)

Это тот случай, когда литература откровенно тенденциозна и суть книги высказана устами героя. Ему доверено «высказать правду, как я ее представляю» (от автора, в послесловии — о цели романа).

Что ж, такую вещь как прямой «идейный посыл», что я лично вполне уважаю, — такую вещь мы и будем судить по правилам игры, то есть будем обсуждать саму эту ведущую идею, а не второстепенную в данном случае «художественность». А лучше сказать: будем «вертеть» идею, воплощенную или не-воплощенную в искусстве такого рода-вида.

Для чего в первую очередь надо познакомиться с протагонистом романа.

Явление героя

Его зовут Даниэль Штайн. Представлю вкратце его не читавшим романа и напоминая читавшим.

Конспективно — основная коллизия.

Ситуация: молодой католический священник (и монах-кармелит, то есть по-нашему, по «греко-русски», — иеромонах) приезжает в Израиль, чтобы служить в латинском Иерусалимском патриархате Католической церкви. При этом служение свое он понимает специфически: как создание новой Церкви в рамках католицизма.

Какой же?

Это-то как раз и вопрос.

Дело в том, что Даниэль Штайн, по происхождению польский еврей, совсем молоденьким человеком прошел огонь, воду и медные трубы нацистской оккупации, настигшей его в Белоруссии. Переживая муки и гибель множества ни в чем не повинных людей, он сначала пытается спасти кого может от смерти (в силу уникальной ситуации, в которую ставит его жизнь, его принимают за нееврея и вынуждают служить официальным переводчиком с немецкого на польский и белорусский в гестапо, стать каким-никаким гестаповцем, носить гестаповскую форму, — и вот эту-то ситуацию он использует не во зло, а во благо людям). В конце концов он спасает от гибели сразу триста обитателей местного гетто. После чего, разоблаченный, вынужден спасаться уже сам. Побег ему опять-таки удается, а по ходу побега он скрывается пятнадцать месяцев у католических монахинь — и здесь, будучи до того не слишком религиозен, приходит к вере. Он *«примиряется с Богом через Христа»* и принимает крещение.

В 1945-м он поступает в кармелитский монастырь в Польше, тем временем выучивается «на священника», дальше рукоположение — и наконец он, по убеждению и собственной инициативе и с одобрения церковного начальства, уезжает на служение в Израиль, окормлять духовно евреев-христиан. Именно убеждения-то его и реализуются в попытке создания новой Церкви и строительстве нового храма на руинах разрушенной церкви Илии у Источника.

Так вот, что же это за убеждение? Какая такая звезда, которая поведет Штайна по всему его жизненному пути до самого смертного часа?

А это вот что: мысль о необходимости создания Еврейской национальной католической церкви. Вот тут-то у него и начинаются проблемы — вплоть до запрещения его в служении в конце книги.

А у меня тут-то и рождаются вопросы.

Настолько серьезные, что, леди и джентльмены, я не намеревался, но вынужден затеять судебное дело по поводу многочисленных высказываний и общей деятельности господина Штайна не как частного лица, а как священника, как представителя Католической церкви. Поскольку же сам, будучи героем литературным, он ничего не способен сказать в свою защиту, я беру на себя по совести быть не только следователем, не только его прокурором, но и его защитником, а также и Вами, господа присяжные. Оставляя, однако, роль судьи — читателю.

Хочу подчеркнуть, уважаемые товарищи господа, что мы с Вами разбираем дело Штайна, только Штайна, а вовсе не автора «Людмилы Улицкой» и уж никак не самой писательницы Людмилы Улицкой, и подавно — не человека с паспортными данными «Людмила Евгеньевна Улицкая» и далее. Думаю, нет нужды объяснять Вам, леди и джентльмены, что все это — совершенно разные юридические и физические лица, и если в случае необходимости и придется пригласить в зал заседаний для дачи показаний автора, чтобы получить у него некоторые необходимые справки, то это не должно затронуть чести и достоинства человека и гражданина РФ Л. Е. Улицкой.

Audiat et altera pars

Итак, что же это за враг и вредитель, запрещающий праведника и подвизника в служении? И за что? За создание Еврейской национальной католической церкви? То есть — это церковный антисемитизм?

Никак нет. Католики, оно конечно, плохие ребята, погрязшие в «латинской ереси», но вот чего у них давно уже не наблюдается, так это церковного антисемитизма. Поверьте на честное слово. Такова общая тенденция католицизма — во всяком случае, после так называемого Второго Ватикана, собора 1962–1965 гг.

Да, этого позора Церкви, основанной на земле Иисусом Христом, по Своему земному происхождению несомненно евреем, Церкви Пресвятой Богородицы и Присно-Девы Марии, еврейки Мириам, Церкви апостолов, поголовно евреев, всемирной Церкви, созданной прозелитизмом бывшего фарисея Савла — апостола Павла, стопроцентного еврея по крови... — словом, идейного, церковного антисемитизма на совести Католической церкви давным-давно уже нет. Нету у католиков антисемитизма, и всё. Может, кому это не так чтобы очень, а мне симпатично.

Нет. Дело в другом.

Дело в том, что... В том — как эту новую Церковь прикажете понимать?

Если это еще одна поместная Католическая церковь, то с точки зрения католицизма, тут нет принципиальной, содержательной проблемы. Современный католицизм давно уже пришел к понятию «инкультурации», то есть к тому, что у нас раньше называлось: «интернационально по содержанию и

многонационально по форме». То есть католицизм сообразуется с национальными особенностями восприятия церковного учения каждым народом. Ты, в зависимости от национальных традиций там, где живешь, можешь служить на любом из национальных языков, можешь петь церковные песнопения и гимны в стиле спиричуэлс, пританцовывая, и т. п. Словом, согласно апостолу Павлу, «буква убивает, а Дух животворит».

То есть ты можешь всё — при том, однако, условии, что ты в любой органичной для твоего народа форме исповедуешь церковный Символ Веры, «нераздельную и неслиянную» двуприродность Христа, не искажаешь при переводе на свой язык смысл и последовательность мессы, признаешь все таинства Церкви, совершаешь литургию по чину — и т. п.

Так какие проблемы?

При минимальной воле к согласию всё или почти всё можно согласовать. Хотите обрезываться — в сущности, и это в ваших силах, парни. Не хотите есть свинину — не ешьте. Не хочешь, чтобы тебе к пиву подавали «трефные» креветки — будет вам кошерная вобла. Мы же не гоголевские запорожцы, для которых, чтобы быть принятыми в их Сечь, требовалось, чтобы ты не только в Троицу веровал, но и водку пил. В Св. Троицу католику верить обязательно, а водку пить — вполне факультативно...

Вот такие дела. Собственно, чем мотивировано в этом случае создание отдельной, поместной Еврейской католической церкви? Есть же и католический, латинский Иерусалимский патриархат, и православный. И евреям-христианам никто не возбраняет быть членами той или другой Церкви. И места в храмах на всех хватит. Евреев-христиан и сегодня-то, по различным подсчетам, в Израиле около пяти тысяч, а сорок лет назад, когда Даниэль туда приехал, их было-то... И это — на всю страну. Места, повторяю, всем хватит!

Единственно что, служба ведется там — прежде всего на арабском, а тут — на латинском. А единственный язык, являющийся общепонятным для всех жителей Израиля, — иврит. А надо, чтобы служба была понятной.

Что ж, это мотивировка. Конечно, это вопрос, поскольку прецедента еще не было, — но, повторяем, в духе решений Второго Ватиканского собора (это признается и в романе) — это вопрос открытый и решаемый (а с тех пор, добавлю, уже и решенный: есть уже полная католическая служба на иврите). Перевод возможен: Новый Завет, например, уже переведен на иврит, значит, и все остальное возможно перевести, а уж ветхозаветные части службы, например чтение псалмов и паремий из Ветхого Завета, — тут и переводить не надо, они на иврите и написаны.

Не все так сразу, но думаю, мы совместными усилиями решим этот вопрос. А с Вами что же? Сколько у Вас, говорите, человек-то? Несколько десятков?.. Ну, хорошо, пробуйте, идите, переводите как можете и служите, а там видно будет, суждена ли новой поместной Церкви долгая жизнь или она сама рассыплется, хотя бы по немногочисленности и этнической разнородности даниэлева прихода.

В том-то и парадокс, что ехал он окормлять духовно своих единоплеменников, а выяснилось, что иврит-то нужен в первую очередь не евреям-христианам, которых у Штайна — абсолютное меньшинство, а его французской, венгерской, немецкой, польской пастве, для которой на этой земле общепонятен только язык этой земли.

Вот такой примерно разговор произошел бы у Даниэля с его церковным начальством, если бы он так поставил вопрос. Мне, во всяком случае, так представляется, исходя из позиции католицизма после Второго Ватикана, в духе широты подхода к миссионерской деятельности в духе универсальности Церкви. Тут я совершенно согласен с приведенным высказыванием эфиопского епископа в разговоре со Штайном: «*В поместной свободе — универсальность*»

Так и повторяю: в чем проблема? Да нет ее — или она вполне разрешима. Тогда из-за чего весь сыр-бор на пятьсот с лишним страниц?

А вот из-за чего.

Из-за того, что на самом деле Даниэль, как по мере чтения романа выясняется все более и более — пока, наконец, не выясняется совершенно — хочет совсем не того, о чем говорилось выше. И это не потому, что он лукавит, а потому, что он сам на наших глазах проходит «*тяжкий путь познания*» (впрочем, последнее слово в его случае нужно бы заменить каким-то другим, выражающим смысл прямо противоположный... «Познает» и вообще сознает, мыслит он как-то... Но об этом ниже.), — не сразу уясняя даже себе, чего на самом деле хочет.

На самом деле Даниэль Штайн хочет не евреев-католиков (коих, напомним, в его общине — абсолютное меньшинство) окормлять в своем скромном приходе, отличающемся от других приходов только тем, что служба в нем ведется на иврите, — хочет он даже не возникновения новой, отдельной, Еврейской или Израильской католической поместной церкви, которая тем самым была бы еще одной, находилась бы в ряду других поместных Католических церквей — французской, испанской, бразильской, а «на высшем уровне», как и все остальные, подчинялась бы Ватикану. Нет.

Он хочет, насколько возможно, «*вернуться к месту первоначального расхождения*», противостояния первоначальной «иудеохристианской Церкви» — иерусалимской общины под руководством первого христианского епископа Иакова, брата Господня, — и Вселенской, мировой, универсальной для всех, но только не для евреев (согласно Даниэлю), которые, ее же и создали, а теперь оказались отвергнуты своим же детищем, набравшим силу и вселенский размах. [...]

Этот первый «раскол» (по Даниэлю) берет начало в миссионерской деятельности и посланиях апостола Павла. Он-то и создал мировую Церковь — он-то предстал перед другими апостолами на соборе 49 года, где обсуждалась его радикальная реформа Церкви для язычников, то есть для всего остального мира. Этот остальной внеиудейский мир не имел предписаний, обязательных для иудея, а потому и христианизировать его нужно было по

духу, а не по букве шестисот тринадцати заповедей Торы, во-первых, в большинстве своем не знакомых и чуждых всем другим народам, а во-вторых, Новый Завет Христов, потому и нов, что, хотя «и йота из Закона не преидет», но понимать Закон нужно не на дисциплинарном уровне, а на уровне духовном, который многие предписания не то чтобы перечеркивает, а — всего лишь не считает необходимыми, особенно для бывших язычников, которым правила иудейского Кашрута — незнакомы и чужды. Ничего не значит ни обрезание, ни не-обрезание крайней плоти, а значимо только — «обрезание сердца». Вот с Павла-то, нужно прямо признать, все и пошло, вся эта чехарда и порча.

Господа и дамы, заслушаем Даниэля. Нам всем необходимо понять его, иначе мы будем преступно субъективны. Мы обвиним невиновного. *Audiatur et altera pars* — заслушаем и другую часть, противоположную сторону.

Итак, Даниэль считает — подчеркиваю, совершенно искренно, — что это «расхождение» с 49 года и далее, и чем далее, тем сильнее, значит вот что: первоначальная община апостола Иакова — это Церковь истинная, а вселенская Церковь, по мере своего сложения и распространения ставшая, по букве и духу не-еврейской, а «греческой», а затем еще и «латинской», — это Церковь неистинная, «искажившая» учение Христа.

А в чем же тогда, по Даниэлю, истинность первоначальной общины св. Иакова? А в том, что она, не мудрствуя лукаво, просто жила себе да жила — согласно заповедям и проповеди Христа. Спросим: что же такое — это учение Христа? Услышим ответ: Иешуа из Назарета *«ничему новому, что не содержалось бы уже в Торе, не учил»*. В чем же тогда новизна Христова Завета, не по апостолу Павлу, а по Даниэлю? А — почти, совсем почти — в том, что Иисус пришел напомнить погрязшему в грехе человечеству, забывшему Бога, о необходимости соблюдать Божии заповеди. И напомнил об этом проповедью, а наипаче — *«личным примером»*, Своею жизнью и смертью. То есть Новый Завет — это, получается, хорошо забытый — и хорошо напомненный Христом — Старый.

(NB. От автора. Я считаю этот момент — важнейшим, кардинальнейшим для всего понимания и романа, и героя, и церковной истины, моментом действительного расхождения «Церкви» Даниэля с опорной мыслью Церкви действительной. Зададимся вопросом: в самом ли деле Новый Завет — это хорошо забытый Старый? Или наоборот: сведение Нового Завета к Старому есть хорошее (то есть прочное) забвение плохо усвоенного, потому что не очень читанного Нового? [...] Ужели, по-его, Благодать и Закон — одно и то же? Чему же его учили в семинарии — и что он сам прочитал в Новом Завете — в Послании, скажем, апостола Павла к Римлянам? Или он его не читал? Интересное дело...

Настаиваю: это важнейший пункт расхождения между Даниэлем и исторической Церковью, и это еще как аукнется-откликнется во всем романе.)

Бойтесь данайцев, дары приносящих

В чем же, господа хорошие, неистинность исторической, позднейшей Церкви, начиная «особенно с IV века»? Почему «греческая, византийская составляющая во многом исказила сущность первоначального христианства»?

А вот тут и начинается кино, дамы и господа, — с моей прокурорской точки зрения.

Греческая составная «исказила» сущность христианства потому, что, как убежден наш последственно-подсудимый, «до IV века о Троице вообще не говорили, об этом нет ни слова в Евангелии! Это придумали греки, потому что их интересуют философские построения, а не Единый Бог, и потому, что они были политеисты! И еще надо сказать спасибо, что они не поставили трех богов, а только три лица! Какое лицо? Что такое лицо?»

В том же разговоре, чуть раньше: «Я не могу читать “Кредо” из-за того, что оно содержит греческие понятия. Это греческие слова, греческая поэзия, чуждые мне метафоры! Я не понимаю, что греки говорят о Троице! Равнобедренный треугольник — объяснил мне один грек, и все стороны равны...»; и потом еще: «...я не хочу видеть в Нем сторону богословского треугольника. Кто хочет треугольника, пусть треугольнику и поклоняется».

И наконец: «...я ведь стараюсь больше молчать, но тут меня понесло!.. Этой высокоумной болтовней непостижимый Творец ставится под сомнение. Они уже постигли, что есть три лица! Как электричество устроено, никто не знает, а как устроен Бог, они знают!»

Вот это, заметьте, от души. От чистой души моего под-защи-тного, простите под-суди-тного.

«Сорок душ посменно воют, раскалились добела — во как сильно беспокоят треугольные дела!» Вот и душа нашего Даниэля раскалилась добела. Роковой треугольник потряс ее как грушу.

Посочувствуем нашему обвиняемо-защищаемому. Мог ли он — еще раз подумайте, прежде чем ответить своей совести, — услышав от греков такое, от тех самых, чьи жены только и делают, что травят своих мужей, все эти Клитемнестры и Медеи, все эти прошман-вдовствующие Пенелопы... Нужно ли оглашать весь список, дружино и братие?

Итак, спрашиваю я, не спешите, не спешите с ответом, обратите свои взоры внутрь себя, — я спрашиваю, мог ли наш благородный, вот он стоит перед вами, бесхитростный, как открытая форточка, — я спрашиваю себя и вас, мог ли он не дать грекам в ряху!

Вот эти греки понасочиняли, а брату Даниэлю — читай да разбирай. Понятно любому непредвзятому, братия и сестры сенат, что его, как он сам говорит, «понесло» и он такого наплел, что уже нам на скромную голову — разбирай. Но это наш долг, is it or not is it? [...]

И жели тут чего не так чтобы очень, господа наши дамы, то только потому, что должность прокурора обязывает подозревать всех без исключе-

ния. В частности, я обязан заподозрить Штайна: то, в чем винит «греков» Штайн, то есть в заплетении всех мозговых извилин, в куда большей степени свойственно самому Штайну.

Такие, братья братья и братья сестры, дела, одно слово. Вот почему долго ходил я обалдевши и слова не мог сказать, слово-то — оно выводит вовне то, что внутри, а не хотелось бы. Ох, как не хотелось бы, вы ж понимаете: ну нет же никакой возможности хоть как-то рассудительно, в пользу или даже во вред «подсевшему на христианство» брату Даниэлю, — нет способа это размотать.

Но я взялся за гуж... Начнем же, помолясь... Oh, mein Gott, bless me.

Во-первых, прошу великодушно извинить за долгое цитирование, но я хотел, чтобы вы, неподкупные, сами оглились жаром и переполнились навалом сказанного, прикинули на себе критическую массу того, что оглоушивает голову дубиной, одновременно подвергая ее электрошоку. Долго потом приходишь в себя, приходишь да все никак не придешь, а только соображаешь: что это такое ты сейчас прочел? Это все и впрямь говорит католический священник? Тогда, подумаем мы с вами, у него частичная амнезия или полный склероз — он забыл и не в силах вспомнить, чему его учили в краковской духовной семинарии, не говорю, — академии. Впору вызывать неотложку.

Но позволительно все же думать: коль скоро уж его учили, перед тем как рукоположить, ему какие-то необходимые сведения «по специальности» преподали — и убедились на экзамене, что представитель Католической церкви более или менее удовлетворительно уяснил католическое вероучение и сознательно согласен с ним. Да, господа жюри, так думать позволительно. Иначе как «выпускать» его к прихожанам — человека с расстроенным сознанием и богословски, и фактографически не то чтобы малограмотного, а как-то... обрывками, выборочно грамотного? Это самый опасный тип грамотности: никогда нельзя знать наперед, что «выборочно знающий» еще скажет и какую цитату из Писания приведет, не помня рядом стоящей.

Ведь прихожане-то будут думать: все, что он, даже по собственному признанию, несет (*«и тут меня понесло»*), — это все точка зрения Церкви, от лица которой он и уполномочен говорить, учить.

Да, но вы спросите, как же тогда быть с тем, что то, чему он учит, с любой точки зрения, — это не то что не точка зрения Церкви, а это вообще никакая не точка зрения?

Да, скажете вы, назвать то, что он говорит, неправдой, было бы слишком хорошо: толковая неправда сопоставима с правдой по уровню мысли, изначально, «установочно» ложной, но продуманно-логичной и потому правдоподобной. То, что приведено выше, — это... это... Ну, я не знаю, и вы, надеюсь, тоже... Это речь человека, слышавшего звон, что люди — это которые мыслят, следовательно существуют, да не знающего, где он.

Да, наш доблестный Штайн — человек с невероятно запутанными представлениями о вещах — и в то же время убежденный, что его суждения ясны, логичны и непогрешимы. [...]

Да, Штайн плохо информирован о предмете, который является делом всей его жизни: о христианской вере. Но ведь и мы — тоже. Это мне по долгу службы пришлось временно погрузиться во всякого рода церковные материалы, не знакомиться с которыми я считал доселе обязанностью образованного человека. Но профессиональный долг превыше всего. Он обязывает въезжать и туда, куда мы, свободные от уз долга, никогда бы не полезли.

Так считает и наш добрый Даниэль — посмотрите на его симпатичное лицо, загляните в его глаза: ему нечего бояться. Именно поэтому он заехал древнему пластическому вырожденцу-греку в морду...

Но мы должны быть честны и с нашими противниками, благородные мужи и в первую очередь вы, благородные жены, отпущенные сюда прямо с гинекею.

Опыт согласования шести углов могоиндовиды с тем, был ли Иисус Христос, когда Его еще не было

Итак, мне поступило одно любопытное письмо от дипломированного специалиста, которому я послал документы по делу Даниэля на экспертизу. Позвольте зачесть его ответ. Для полноты общей картины.

Итак, зачитываю фрагментарно, самое важное:

...тут у Вашего Даниэля Штайна что ни слово — то не пальцем, а могучей китайской петардой в небо. Начиная с «*равнобедренного треугольника, у которого все стороны равны*», то есть на самом деле равностороннего треугольника, продолжая тем, что Бог-Сын в общеизвестном сравнении Св. Троицы с равносторонним треугольником является, как и остальные два Лица (ипостаси) Единого Бога, одной из трех [вершин] треугольника, а вовсе не «сторон», как говорит Штайн; равенство же сторон обозначает равенство этих трех различных не по природе, а по способу действия Лиц единого Бога, и полное единение их — в полной, однако же, «неслиянности»: единство отношения между ними — отношения равно-связующей всех троих любви, которая и есть сущность Троицы.

Да и вообще злосчастный треугольник не есть предмет идолопоклонничества «греков», которые все до одного «*были политеисты*» (!), а всего лишь доходчивая иллюстрация сложного смысла догмата о Св. Троице, вовсе не претендующего на полное и исчерпывающее понимание «*того, как устроен Бог*», а только дающее определенное представление о Нем — ровно настолько, насколько Сам Бог раскрылся нам как Бог Троица.

Мы не можем знать всю неисследимую глубину Его сущности, но Он нашел нужным дать нам вполне определенное представление о Себе и Своей сущности, которая есть Любовь. И, поскольку слова Его непреложны, следует думать, что, хотя Он не сообщает всего о Себе (вероятно, еще и потому, что знает ограниченные возможности Им же сотворенного человеческого разума, — посоветуйте, если Ваш совет для него что-то значит, Даниэлю прочитать внимательно «Критику чистого разума»: это

самый капитальный и всегда своевременный труд о границах компетенции человеческой способности познания), но только то, что Он сообщает нам о Себе, — есть истина в той предельной полноте, в которой человек с его разумом способен ее усвоить. И это не поверхностная, а весьма существенная правда. [...]

Надеюсь, это доступно пониманию Вашего брата Даниэля. Если же он, вопреки своей учености, что, согласно Вашему письму ко мне, утверждается всеми, кто с ним встречался, — если он все равно не понимает, «что такое лицо», то передайте ему в точности нижеследующее: «Лицо», брат (а кстати, почему он *брат*? К монаху-священнослужителю обращаются, как правило, «отец», но раз уж привыкли, то пускай так и будет — «брат»; так оно и лучше, чтобы мы с Вами его по-братски поняли и пожалели), — так вот, «лицо» или «ипостась», брат, — это, чтобы не вдаваться в сложные греческие враки о соотношении «усии» и «ипостаси», это, скажем наприклад, — личность. [...]

Что же до повального политеизма греков и до того, что они «это все придумали», тут уж хоть стой хоть падай.

Нет, в самом деле, я в полной растерянности: феномены настолько путаного сознания за всю мою долголетнюю практику не возникали на моей памяти ни разу. Ваш клиент безоговорочно отпускает столь фантастические утверждения, что я просто не знаю, как это понять. И в свою очередь хотел бы — но не знаю, как, — объяснить Штайну вещи, для человека, мало-мальски теологически образованного (а Вы сообщаете, что он окончил католический теологический лицей, что уже совсем не «мало-мальски»), элементарные.

Именно же: те греки, которые «все были политеисты», — это одни греки, — ну, будем считать, классического «олимпийского» периода, — а вот греки, которые «придумали» догмат о Св. Троице, — это совсем, совсем уже «другие» греки. В том смысле, что приняли Христа, приняли крещение, — и с этого момента они никакие не поли-, а моно-теисты, именно же — христиане. Это так и только так — и никак иначе. И чтобы увидеть это, надо только открыть написанное ими — и прочитав ровно по одной странице из каждого. [...]

А уж что все это греки «придумали» — это вообще «не пойми чего». И чего это они такого, интересно, «придумали»? Да ничего.

Собственно, «придумали» все это (то есть Богооткровение как явление Бога-Сына на земле, во плоти, в человеческом обличии — именно богоизбранному народу), привнесли все это в мир — как раз евреи, а вот уже то, что они «придумали» в виде нарратива, повествования с вводными притчами, историями-мидрашами и т. д., — то уже, приняв, продумали «греки» (включая сюда латинян, сирийцев, египтян, «огреченных» в диаспоре все тех же евреев и т. д.), и продумали — в виде понятийном, логически развернутом, эксплицитном.

Да, скажем, Даниэль прав, до IV века не было развитого понятийно, приобретенного форму догмата учения о Св. Троице. Ну и что? Оно, это уче-

ние, все равно берется не с потолка и содержит в себе совсем не пустые «греческие поэтические метафоры», которые так пугают брата Даниэля, а зря — попросту потому, что в Символе Веры никаких метафор в собственном смысле слова нет.

А есть там четкая, почти протокольная формула — медленно, но верно выработанный эксплицируемый смысл, имплицитно содержащийся в словах Самого Христа, хотя бы: «Идите и крестите все народы во имя Отца и Сына и Святого Духа» (Мф 28:19). Самое смешное, что цитата сия приводится и в самом романе, то есть автор, безусловно, ее знает. Однако ни он, ни его герой на эти краеугольные слова Христа почему-то внимания не обращают. Слова эти их ни чему не обязывают... [...]

Так или иначе, раньше или позже, но «греки» приняли слова Иисуса, что Он-то и есть Тот единственный подлинный Сын Божий, посланный Отцом, чтобы спасти человечество. И пошли за Ним.

Но есть, примите во внимание и мое смиренное мнение, есть, я знаю это по себе, такой тип... — ну настырного, что делать, не убивать же? — человека, такая, извините, популяция: «Не знаю, как вы, а я должен понимать, за Кем я иду и куда. Я должен Его и Его учение философско-логически осмыслить и все следствия обретенной истины себе у-яснить. И вот когда я сочту, что все важное для себя выяснил и узрел некое согласованное целое, которое отвечает не только моему чувству, но и моему уму, дает ему “семантическую удовлетворенность”, тогда и только тогда я скажу: “Да, это Он. По крайней мере для меня Его Откровение теперь еще и умо-зрительно достоверно, то есть теперь я вполне убежден, что это — именно Откровение, Благая, а не лживая весть, и теперь я готов взять из Его рук свой крест и идти за Ним до конца». Что ж, «греки» оказались вот такими людьми. И это, дорогой фратер Данило, наше счастье, а не беда.

Наше счастье, что еврейское откровение попало в руки «греков», то есть людей, понимающих, что иного пути мыслить, просто мыслить, вообще и в частности, — иного пути, кроме логического, нет. Тот, кто отказывается мыслить логически, отказывается тем самым мыслить вообще. Конечно, сама по себе логичность — это только фундамент. Но без фундамента нет дома. Презирующий логику тем самым презирует мысль — хотя бы и думал больше других, что он — именно думает. Таков Даниэль — и мы это еще увидим.

[...]

Как устроен Бог

[...] Да, историческое христианство и впрямь «*многое исказило*». Но исказило свою же истину. Не Церковь, живая во святых, не Небесная церковь — мистическое тело Христа — согрешила пред Богом, но земные представители исторической, неизбежно греховной Церкви: ведь земная Церковь состоит из земных же, падших людей. Кто может судить земную Церковь? Только Тот, Кто ее «породил»: Иисус Христос. [...]

Христианство в лице не лучших его представителей согрешило непониманием тех именно истин веры, того учения, которое выработало само же — веками потно-кроваво-слезного труда лучших. Исказило вовсе не ересью веры, а «ересью жизни».

Философия — не «философия». Не софистика. Это столь же ответственно-точная дисциплина, как, скажем, теоретическая физика или интегральное исчисление. Она начинается, как и всякая наука, с некоторых безусловных аксиом, с безусловного постулата, каковым здесь является, как известно, удивление. А искреннее удивление не бывает софистическим. Софистика ничего не порождает, потому что и не собирается порождать ничего, кроме софистики же. Удивление же — порождает искренний вопрос. А вдумчивый, последовательный и логически непротиворечивый ответ порождает следующий вопрос. И так возникает некая сумма вопросов и ответов, посилено внимательно, вдумчиво трактующая главное, целое.

Это не частный вопрос, вроде того, как «устроено» электричество. И это не «высокомудрая болтовня, которой непостижимый Бог ставится под сомнение». Под сомнение Бог ставится как раз братом Даниэлем — и именно удивительно неряшливой по части смыслового наполнения его болтовней. Побывав пару раз на проповеди священника Даниэля Штайна, мало-мальски мыслящий и культурный агностик, услышав вот такой набор связанных разве что грамматически слов, узрев вот такое дикарское презрение к культуре мысли вообще, и философской мысли в частности, пораженный безапелляционным отрицанием того, чего отрицающий сам не знает толком, — такой человек, вышедший на «рубеж», на разделительную линию, где кончается область земной компетенции, и желающий узнать: а что дальше земного знания предложит ему христиански-церковная мысль, — такой человек только выйдет из храма и пойдет себе прочь, повторяя: ежели Церковь вот только то и так о Боге может сказать, что и как говорит этот полномочный представитель Церкви, — то и правильно, что мы ставим такого Бога под сомнение.

«Какое лицо? Что такое лицо?» — точно как у Довлатова: «Не умничай. Так вроде человек как человек, а как начнешь — “ипостась, ипостась”... Но о людях какого уровня мысли, да и образовательного ценза писал Довлатов?! А на каком находится католический священник, знающий, я посчитал, что-то такое восемь — девять — десять языков?!

Что можно было бы такому человеку посоветовать в качестве противоядия? Ну... хоть — раз уж речь зашла о католическом взгляде на вещи — вслушаться в слова нынешнего папы Бенедикта XVI: «Встреча данного иудеям Богооткровения с греческой мыслью и привнесенным позднее латинско-римским элементом есть не историческая случайность, а провиденциальная основа христианства как синтеза веры и разума».

Такова позиция Церкви еще с тех пор, когда она была едина, и в том или ином виде это позиция и западной, и восточной Церквей, в том числе и позиция Русской церкви, — сколь бы ни старались некоторые «немалые»

отечественные круги Русь-державников — Русь-православников, думая, что защищают учение Русской православной церкви. [...]

И вот — коронное: «Как электричество устроено, никто не знает, а как устроен Бог, они уже знают!» Убил. Наповал. Одним выстрелом — четверых: бл. Августин, св. Иероним Стридонский, св. Амвросий Медиоланский и св. Папа Григорий Великий, — все четверо учителей-святителей западной Церкви (святые и по православному календарю), все четверо падают — и не встают. Хоть их вместе и со всеми святыми — выноси.

Чтоб я так жил. Но чтоб я так не умер. Лучше приличная газовая комната-одиночка, чем эта пытка, когда тебя дубасят вдохновенно-неряшливым словом.

Помилосердствуй, брат Даниэль. Разве ж это уровень разговора?

Это вот роман «Даниэль Штайн, переводчик» «устроен» автором — и не так плохо в формально-структурном отношении; это автор романа, как и все остальные люди, как и вся вселенная, «устроены» Творцом — и удивительно искусно. А вот Самого Творца никто не «устраивал», Он тем и отличается, что сотворил, устроил все-все-все, а Сам не сотворен, не устроен. Выражаясь близким тебе «задушевно»-фамильярным слогом, Творца не устраивает, чтобы кто-то Его устраивал.

Зачем ты на Церковь напраслину возводиши, почто ее обижаете, гражданин начальник? Почто аки скимен на нее рыкаеши, за что хулу на нее возводиши, зачем якоже неясить некая, нахохлил си и словесами таковыми поносными при дамах, при Нотр-Дам, Даме нашей Госпоже Мириам, в присутствии Богоматери выражаеши ся? Чем Церковь тебе не мать, чем тебя обидела, что ты аки ночный вран на нырище непщуете, от возрождения велего? Ну куда, ну куда ты гониши ся? И почто порожняк гониши, дондеже не преидеши?

Церковь никогда не говорила, что знает, как именно «устроен» Бог, — именно потому, что Церковь знает: Он вообще не «устроен», а попросту **есть** — всегда есть. А вот каким именно образом Он всегда — есть и каков Он на «последней» своей глубине, этого и Церковь не знает — но «знающим незнанием», *docta ignoantia*. Ведь Бог есть и на последней Своей глубине любовь, но любовь Божия бесконечно превышает нашу. Так определил в классической для католиков формуле IV Латеранский собор (1215): «Никакое подобие между Богом и сотворенным не может познаваться без того, чтобы не было познано еще большее неподобие»... [...]

Бесконечный Бог открывает всего Себя без утайки, но разумная душа в силу ее конечности усвоит открытую святыню в бесконечном восхождении к Ней.

Да вот, Бог находится «в начале», а «до начала» ничего, даже пустого пространства и того не было, чтобы Его «устроить». И когда Он говорит Моисею из горящего и несгорающего куста, из Неопалимой Купины: «Аз есмь Сый», — это значит: Я есть тот, Кто — есть. И Я — единственный, Кто

по-настоящему **есть**: всегда есть, всегда жив — до, после и во время «всего». Поэтому Церковь и не претендует на окончательное знание, не говорит, что знает Его, как автомеханик автомобильный двигатель, а говорит только, что знает Его в ту меру, в какую человеческий разум, ограниченный по определению (читай, Даниэль, правильно тебе советовали, Канта, там все, что нужно, сказано), способен Его Откровение «взять», усвоить.

А вернее сказать, Церковь вообще не говорит ни о постижимости Творца, ни о непостижимости Его. Она говорит, если так будет яснее, о постижимой непостижимости — в том смысле, в каком каждый из нас не знает по существу, что такое любовь, как она «устроена», но каждый из нас испытывал любовь и постигал, что он любит именно этого человека, не другого кого, а вот этого; и при всем этом постижении любимый остается для любящего, ровно в ту меру, в какую он любит, неразгаданной тайной, бесконечностью. Бог, как тебе, братушка, известно, безосновен, Он Сам и есть Свое основание и лишь постольку и является и начальной, и окончательной основой всего, Им основанного.

Конечно, все это «высокомудрая болтовня», и это действительно непредставимо: Всё — из Ничего, из абсолютного Ничто... Я тоже, как и ты, не могу это зримо представить, но я могу это помыслить умо-зрением. Стало быть, «*философские построения*» не уведат меня от веры, а напротив, помогают мне верить; если же мы не верим в то, что зримо и чувственно непредставимо, а представимо лишь умозрительно, то нам нечего и делать в Церкви, для которой, по слову апостола Павла, «вера же есть осуществление ожидаемого и уверенность в невидимом» (Евр 11:1). Тогда нам надо честно уйти и заняться тем, что для нас представимо, — только не надо изобретать «своего Христа» и обзывать великих искателей истины, я бы сказал узников философской совести, — *высокомудрыми болтунами*.

Да это еще бы ничего: допустим, ты такой же теолог, как Паскаль — биндюжник. Хуже другое — ты служишь Богу, Который, как известно из Писания, «есть дух» (1 Ин 4:24), а той простой и обязательной вещи не обучен, что... Ну, например, скажи мне, отрицательное число — есть или нет? Оно реально или нет? Более того, положительное число, скажем «четыре», ты — образно представляешь? Не цифру «4» и не четыре лампочки, а само число как таковое?

Я лично — нет. Куда меньше, чем улыбку Чеширского кота. Ее я почему-то представляю, а вот число «четыре» — нет. Я не могу его во-образить, я могу его только помыслить умозрительно — и все. Но кто-нибудь на твоей памяти — не только из математиков, а школьников, — сомневается, что не только число «четыре», но число «минус четыре» — реально? Что оно не только незримое, но и в отличие, скажем, от страха или совести, кои тоже незримы, но психологически реальны, — что оно, незримое и не подлежащее даже и эмоционально-психологическому чувству, оно некоторым образом — все же есть?

И если тебя не научили понимать, что само уже понятие «чего-то», если только оно правильно выведено из другого понятия, тоже правильно выведенного из... и т. д. вплоть до изначальной аксиомы, — если ты не понимаешь таких простых вещей, как то, что правильно помышленное понятие есть уже реальность, — нам с тобою очень трудно будет говорить. А с теми, кто тобою восхищается не только как любящим, но и как мыслящим человеком, — еще труднее. [...]

Чему учат в Кракове

[...] Н-да. Но все же, все же — перед нами художественное произведение, и это делает свое дело: мы потихоньку обживаемся в мире книги, содержащей множество живых реалий — подробности из жизни сегодняшнего Израиля и пр. И брат Даниэль становится нам все симпатичнее, несмотря на то, что порет ахинею. Во-первых, потому, что он зато «по жизни» праведник и подвижник, а во-вторых, он, как сказано уже, довольно живо вылеплен. Хочется уже не рвать и метать, а уж любопытно: ну-ка, что он еще отколет, наш любимец-анфантеррибль.

И он откальвает. Что-что, а это он умеет. Долго ждать не придется.

Вот, например, о Деве Марии Богородице.

Коротко — никакого «непорочного» зачатия не было. Просто потому, что непорочных зачатий не бывает. Зачатие было самым обычным: Иисус зачат был ночью порочной и явился на свет не до срока. Рожден, как и все, не Девой от Святого Духа, а — праведной, «святой», но самой «нормальной» женщиной. Евреи вообще не могли бы назвать ее Богородицей, то есть *«родившей Бога»*: *«У благочестивого еврея от негодования отвалятся уши»*. Что думали евангелисты о бессеменном зачатии? Да ничего особенного не думали!.. У Марка нет ни слова об этом, у Иоанна тоже нет. Есть только у Луки. Апостол Павел тоже никогда... [...] По еврейским представлениям, Дух Божий участвует в каждом зачатии, освящая его. А вся эта легенда о непорочном зачатии родилась лет этак на 500 позже — и вот почему: *«...в искаженном сознании сексуальная жизнь непременно связана с грехом! А у евреев зачатие не связано с грехом!.. И все эти легенды о непорочном зачатии родились в порочном сознании, которое видит в брачном союзе мужчины и женщины грех. Евреи никогда так не относились к половой жизни, она освящена браком, и повеление плодиться и размножаться подтверждает это»*.

Это — высокий пилотаж. Выше некуда.

Нет, вру, есть куда. Стоит прочесть дальше — и вот вам еще выше:

«Легенда о рождении Иисуса от Марии и Святого Духа — отголосок эллинской мифологии. А под ним — почва мощного язычества, мира великой оргии, мира поклонения силам плодородия, матери-земли. В этом народном сознании присутствуют незримо женские богини древности... Культ земли, плодородия, изобилия. Всякий раз, когда я с этим сталкиваюсь, я прихожу в отчаяние»...
И под конец: *«Это же кошмар!»*

Точно. Кошмар.

Читая все вот это самое, которого еще в романе — сорок раз по разу, кто хочешь, да и кто не хочешь придет в отчаяние: приехали. Темный лес. Темная почва мо-ошного язычества. Кругом одни богини плодородия, — другого кого не дозовешься, хоть волком вой. Страшно аж жуть.

Да, распутать весь этот клубок нескладух, заплетенных в нескладухи же, — да, прорубить просеку в столь массивно непроходимом темном лесу, — мягко говоря, не просто. Но попробуем, — авось получится...

Начали.

«...в искаженном сознании сексуальная жизнь непременно связана с грехом! А у евреев зачатие не связано с грехом!..»

Н-ну д-да. Это где ты почерпнул? Окстись. Уж кто угодно, «греки» там, они святостью не наделяли, но и греха в совокуплении не видели, в том числе и с мальчиками, — просто за неимением понятия греха (которое в мир принесли именно евреи, как и понятие искупления греха; это уж «еврейские штучки»). Христос и пришел потому — если я, вынужденный «богослов»-дилетант, неправ, пусть меня поправят знающие, — не в последнюю очередь, в мир к такому народу, который был «богословски подготовлен».

Именно евреи необычайно остро чувствовали после первородного грехопадения, теснейшую связь в падшей человеческой природе Эроса с Танатосом, половой любви — и смерти, которая и пришла в мир благодаря греху, и теперь в природе падшего человечества, сохранившего, однако, остатки безгрешного «плодитесь и размножайтесь»; чувствовали, что «отныне» любовь мужчины и женщины — имманентно и перманентно связана со смертью. [...]

В тесной связанности с грехом, более того, с ритуальной нечистотой; привкус греха даже в брачном соитии сохранен Богом. Чтобы люди никогда не забывали, кем они были, кем могли бы остаться и по сей день — и кем стали.

Иначе с чего бы в года довольно отдаленные Псалмопевец написал один из пронзительнейших текстов, в христианстве приобретший еще большую значимость, — покаянный псалом 50-й, где говорится буквально: «Ибо в беззаконии зачат я, и во грехе родила меня мать моя». Вот так — и никак иначе. А есть ли у нас основания думать, что это относится лишь к безбрачному соитию? Да мы вообще в данном случае ничего не думаем, кроме того, что, когда перед исповедью всегда читается именно этот псалом, то он и относится ко всем исповедующимся, то есть все мы, законно- или незаконнорожденные, равно зачаты не без греха, беззакония, нечистоты. Так чувствуют христиане.

Написавший псалом еврей, наверно, чувствовал это необычайно остро, еще острее, чем мы, если из сердцевины его души исторгнуты были именно эти строки, его словно вырвало ими — о потрясшем и проникшем весь состав его тела и души чувстве греховности и беззакония своего зачатия-рождения, а значит, и всю дальнейшую его судьбу, с самого зачатия переданном ему пожизненно чувстве беззакония и греха. Потому-то именно у евреев только мы и видим такое количество предписаний, когда «это мож-

но» и когда — «нельзя». Тщательно, до мелочей, разработанная практика «ритуального очищения» от ритуальной же нечистоты... Да вспомните, одна миква чего стоит. [...]

Дорогой брат Даниэль, из романа о тебе известно, что все свободное время ты посвящаешь переводу Нового Завета с греческого на иврит. Дело архитрудное, батенька-братушка. Эта работа одна может занять все время высоко ученого специалиста. А у тебя, кроме этого, дел еще — вагон с прицепом. Ты и в храме служишь, и беседуешь с прихожанами, ты и экскурсии водишь, как все говорят, на высочайшем уровне... Но поделись своим ноу-хау: как же ты все-таки переводишь текст — одновременно с тем не читая его? Как тебе удается невозможное по определению? [...]

Как это у Матфея «*ничего нет*», когда там очень даже «есть»?! Потом, что это вообще значит — «*только*» у Луки? Во-первых, не «*только*», а во-вторых, чем же св. Лука умален перед другими евангелистами? Мы говорим о воскрешении Лазаря, об «уверении Фомы», наконец о том, что «в начале было Слово...», и т. д., — мы говорим обо всем этом как о ключевых моментах Евангелия, а ведь все это и многое другое — есть «*только*» у Иоанна. [...]

Нет, но все-таки хоть ты меня удави, все равно не могу, не могу я понять, чем все-таки «*только Лука*» менее достоверен, чем «*только Иоанн*» или «*только Матфей*»? [...]

Гений перевода

Но все же — вернемся пока не поздно к Даниэлю.

Нет, в самом деле, брат Даниэль, я не знаю, как ты переводишь, не читая текста, который переводишь. До сих пор я о таких гениях не слышал. Мне неизвестно, как сие возможно. Но ты, если ты и из них, ты все-таки во время перевода-то — возьми в толк хоть немного смысл тобою переводимого. А то ты так переводишь, судя по твоим же постпереводческим «интерпретациям», что уж лучше б и не старался.

И, кстати, сведи концы своих утверждений с их же концами. Почему это, если евреи не видят никакого греха, вообще ничего особенного в половой жизни, по крайней мере брачной, — почему «*вдруг всем стала интересна брачная тайна Марии и Иосифа*»?

Ну, не хочешь говорить — не надо. Я, честно говоря, тоже не чувствую себя достойным обсуждения этой темы.

А вот опять же о культе Девы Марии. [...]

Если уже в конце I века евангелист Лука говорит «Дева», если епископ Игнатий Антиохийский (Богоносец) в начале II века пишет вполне утвердительно: «Вы твердо уверены в отношении Господа нашего, Который воистину есть отрасль Давидова по плоти, Сын Божий по воле и могуществу Божию, воистину рожденный от Девы...», — если, далее, вовсе не в VI-м, а в начале IV века (325 год) на Первом Вселенском Соборе девственность

Марии и непорочность зачатия Иисуса были столь важны и принципиальны для отцов Церкви, что они сочли нужным вставить в Символ Веры: «... нас ради человек и нашего ради спасения воплотившегося от Духа Свята и Марии Девы, и вочеловечшася», — все это так, а это так, — то о каком таком *«очень поздне»* культе Девы Марии ведешь ты речь, братан? [...]

А даниэлевые аналогии Девы Марии с *«женскими божествами»* — эти не стоят не то что полушки, но — семитки (имею в виду денежную единицу, а не то, что подумали), ни лепты, ни обола. Это, простите-извините, детский садик, в который мы уже ходили и где советские религиоведы сочиняли такую точно небывальщину, но все-таки более грамотную. Их докторские степени куплены все же долгим сидением в библиотеках, иногда вполне серьезной, не мне и даже не Даниэлю чета, осведомленностью о предмете.

Аналогия — вообще самый легкий способ избавить себя от необходимости мыслить — тщательно и конкретно.

Впрочем, толковая аналогия если не проясняет дело, то, по крайней мере, требует вдумчивого ответа. Например, выведение культа Христа из культа Осириса на том основании, что Осирис — тоже умирающий и воскресающий бог, хотя бы осмыслено. Нужно подумать минуту, что бы такое на это внятно возразить.

А вот выведение «культа» Девы Марии, то есть самого неплотского, бессеменного, самого тонко-духовного, — из культа земного, материально-телесно-плодородного — это, извините, еще больший вздор, чем осетрина второй свежести. Последнее, как известно, значит, что осетрина тухлая, а первое не значит вообще ничего.

И, разумеется, *«она не богиня»*, *«она не Изиды и не Астарта, она не Кали и никакая из других богинь плодородия»*. Так ведь и христианство о том же говорит, только оно именно настаивает на этом, на случай, если какому-нибудь Даниэлю эта аналогия все же в голову придет; христианство отрицает саму возможность такой аналогии. А ты Медузу Горгону не забыл в честную эту компанию пригласить? Она ведь тоже некоторым образом женское...

А в прот-чем: *«Я очень люблю Мириам — вне зависимости от того, каково было ее зачатие. Она была святая женщина, и страдающая женщина...»* Неплохо сказано. Так это по-братски, фамильярно так. В буквальном то есть смысле слова: семейственно. Старший братец Даниэль любит свою сестрицу Мириам и великодушно прощает ей все, что бы там ни происходило, каким бы это ее зачатие там ни было.

Дальше тоже хорошо: *«...но не надо делать из нее родительницу мира»*. Класс, правда? Одного не пойму — а кто делает-то? Кто-нибудь из отцов Церкви или просто представителей Церкви учил тому, что Мария — родительница *мира*? Не помню такого. С общеизвестной церковной точки зрения, Дева Мария «всего-навсего» родительница Богочеловека по человеческой Его природе, полнота которой «неслиянно и нераздельно, неизменно и неразлучно» сочетается в Нем с полнотой Его Божественной природы. Эта двуприродность единого «лица» Христа, эти два сознания в одном само-

сознании — один из двух главных догматов Церкви; эти четыре «не» — чудо диалектической мысли и высочайшего, «горнего» полета духа отцов Четвертого Вселенского Собора 451 года в Халкидоне.[...]

Но ты безусловно имеешь право думать иначе. Весь и вопрос-то — не в том, что ты думаешь *иначе*, а в том, *думаешь* ли ты — иначе или не иначе?..

Повторительно, скажи только: «*Все это байки*», — и невозбранно найди себе другое занятие. Будь только честен, не занимая чужого места. Евангелисты говорят: «*Дева*»; «*греки*», уясняя себе Богочеловеческую двусоставную природу Христа, логически неизбежно, неотменимо выводят из этого «*Богородица*», родившая Иисуса по человеческой Его природе, — и какие тут могут возникнуть претензии?

Разве одно: Христос не Бог, Он только посланник Бога, — тогда и Мария не Богородица. Так и скажи — и будь себе кем угодно: буддистом, агностиком, атеистом, называя себя даже «*персональным христианином*» — только не священником. Быть священником Церкви, не разделяя ее веры во Христа как в Бога, — это, мягко говоря, странное занятие. Твои многочисленные таланты, брат Даниэль, достойны лучшего, более осмысленного применения. [...]

А если это любовь?

Однако главное, согласно автору, — не то, что и как говорит Даниэль, а — что он чувствует и что делает. Главное — он любит.

Любит всех. Потому, что он добрый, очень добрый. Этим он нам и нравится. Он любит евреев-христиан, едва ли не больше любит и румын, немцев, поляков, богатых и бомжей. А особенно, братски, любит христиан-арабов, понимая их, пожалуй, самое невыносимое положение в государстве Израиль. Их он любит как мало кого.

И тут он — уже без смеха, — тут он настоящий человек и христианин. Потому что действительно и деятельно любит. Почти до положения живота — не за себя, а за того парня. [...]

Если любовь его к людям так безмерна, что еще почти юнцом, вынужденно служа в гестапо, он так полюбил своего начальника эсэсовца майора Рейнгольда, что между ними установились отношения «*как между отцом и сыном*», то — на кого мы посмели руку поднять?

Мне, например, такая любовь и не снилась. Одно дело — понять и даже простить задним числом, 60 лет спустя, — а каково было тогда, каково было жертвам и свидетелям этого массового убийства, забивания людей, как скота на бойне? Да, майор Рейнгольд не любит своей работы. Да, он живой человек и его мучает совесть, чем он выгодно отличается от своих подчиненных.

Ну и что же он делает, чтобы успокоить свою совесть? А он, по своей «*добросовестности и добросовестности*» не любит сам ездить на «*акцию*», а посылает других, а если все же приходится самому, то старается «*соблюдать*

хотя бы видимость законности» (зачитывать, например, перед расстрелом самим расстреливаемым, что они сейчас будут расстреляны, но не просто, а по закону от такого-то такого-то, по указу о том, что лица, которые должны быть расстреляны потому, что они должны быть расстреляны, будут прямо сейчас расстреляны) и *«избежать излишней жестокости»* (вот это сказано так сказано: просто вмазать невинному пулю в лоб — это не излишне жестоко, а вот избить, раздеть и изнасиловать, а только потом уже расстрелять, — это уже за гранью добропорядочности). Видимо, это чтение закона об убийстве перед самим убийством удовлетворит и совесть убийцы, и глубинное чувство справедливости у непосредственно убиваемых. (Вообще говоря, здесь даниэлю понимание добросовестности близко «логике кошмара» Кафки...)

Ну хорошо, мы майора Рейнгольда должны понять: работа такая — тебя не спрашивают. Мы не можем полнообъемно судить тех, кто был поставлен обстоятельствами в такое положение...

Но. Но. Но... Едет ли сам Рейнгольд убивать или шлет вахмистра, но именно своей *добропорядочностью*, то есть безукоснительной исполнительностью, он-то и вынуждает Даниэля всякий раз самому принимать участие в «акции». Просто потому, что немецкий приказ о законно расстрельном расстреле просто некому понятно прочесть тем белорусам и местечковым евреям, которых сейчас будут убивать, некому — кроме Даниэля Штайна, переводчика!

Вот — положение. Тут герои Кафки уже отдыхают.

Майора Рейнгольда понять можно. Шестьдесят лет спустя. Труднее понять Даниэля — без срока давности.

Этого человека, который именно своей *«добропорядочностью»* вынуждает меня постоянно, безысключительно быть соучастником массовых убийств, смотря в глаза еще живым, а уже считай мертвым, — но не раньше, чем я зачту им закон об их обязательной смерти! Именно сразу после того и только после того, как я — именно я — зачитаю этот закон им. Этого-то человека, который постоянно вынуждает меня быть соубийцей, я спокоен по-родственному, *как отца родного*, полюбить? Только за то, что он по сравнению с другими убийцами не имеет совсем людоедского вида? Да лучше б Рейнгольд его имел! Чтоб его черти взяли с этой его *«добропорядочностью»!* — тогда «акции» совершались бы не на моих глазах и без моего соучастия...

Вот что «интересно»: по словам Даниэля, эти расстреливаемые толпы и по сей день у него перед глазами — но совесть его мучает только за то, что в одной из «акций» ему, чтобы спасти остальных, пришлось самому выдать на расправу двоих: одного сельского дурачка и другого — предателя, — а вот за остальное, за соучастие, пусть подневольное, пусть только переводческое, но все равно необходимое звено в железно-бесчеловечной цепи, — совесть не мучает? Тебя — как гестаповца в форме, регулярно участвующего в карательных акциях против мирного населения, не пулю, правда, но зачиты-

ваемым словом приказа, без которого ни одна пуля не вылетит.. Ты такой вот добропорядочный, как твой Рейнгольд... [...]

Вспомним, господа хорошие, те, для кого все это съедобно и даже вызывает слезы восхищения, — вспомним: в гестапо Даниэль попал не как былинный богатырь Штирлиц, и перед нами вовсе не подвиг разведчика. Штайн согласился стать гестаповцем ради спасения своей шкуры, а только потом уже сообразил, что тут можно «людей спасать». Конечно, другой об этом бы не подумал, а этот — молодец. Обернул злое дело добрым и тем купил зло. Ты шкурник, но ты и герой. И то правда, и это. Как тут судить? Пресложное дело...

Юридически, да и по-человечески, да и принимая во внимание, что взамен ты спасал других людей, а иначе не смог бы их спасти, — ты неподсуден. Я бы, будучи прокурором, принимая во внимание всю логику линии защиты, не взялся бы за «твое дело»; будучи же адвокатом, не взялся бы тебя защищать, имея в виду всю силу логики обвинения.

[...] Пусть он без вины виноват, виноват только тем, что он человек, а человек слаб и труслив, и мы люди, стало быть, слабы и трусливы, значит, не нам его судить, — но сам он не может спать и не видеть тех в кошмарных своих снах. Как они смотрят и смотрят на него, покуда он зачитывает расстрельный приказ... (Кому воссоздание описываемой ситуации в романе представляется правдоподобным, тот пусть посмотрит хотя бы книгу «Уничтожение евреев на территории Советского Союза в годы нацистской оккупации», Иерусалим, изд. «Яд Вашем», 1992. Пусть туда только заглянет, в воспоминания уцелевших жертв — и быстро перестанет переживать выдуманные рассказы о непридуманном. Пусть вспомнит, что Тадеуша Боровского, автора гениального «У нас в Аушвице», кошмар воспоминаний о том, как в ушах его, узника лагеря, и всех других работавших на разгрузке и сортировке вещей, оставшихся от голых загазированных людей, стояли крики женщин, увозимых грузовиками на смерть: «Помогите!», — а они сильные здоровые мужчины, стояли и молчали, и делали свое рабочее дело, — этот навязчивый кошмар достал спустя четыре года после освобождения и привел к самоубийству в 1949-м...)

Чего-то не мучается ему как-то: такой счастливый дар забвения.

А если это и правда любовь? Если майор гестапо отвечает на нее тем, что дает шанс уже разоблаченному, уже, считай, мертвому Даниэлю, предавшему его доверие, очень серьезно «подставившему» его, сбежать из-под ареста, — это, вообще говоря, нестандартный поступок со стороны служаки-гестаповца: вот она, сила любви!

Но не всем же дано. Я вот, говорю же, вообще любить не умею, начисто, и это главная проблема моей глупой жизни, прошедшей мимо. Но и те, кому дано...

...Нет, но послушайте... Нет, но даже Сам Господь наш Иисус Христос такой любви от нас не требовал. Такой бесконечной любви к карателю, кото-

рый и тебя, повторительно, вынуждает быть «немножечко карателем», при всем-всем-всем, что можно сказать в защиту подследственного Рейнгольда, — но такого сотрудничества с *искренним своим* — такой фантастически всеобъемлющей любви даже Христос человеку не проповедовал.

А если это никакая не любовь, а простая выдумка сочинителя?

Я уже говорил, что образ Даниэля — единственный живой образ в романе. Живой, потому что — на фоне других — постоянно нестандартен. Но когда эта нестандартность зашкаливает за самое себя, ясно видишь: одной нестандартности иногда мало, а иногда слишком много.

Образ жив за счет своей простой противоречивости. Жив как неплохо сконструированный живой герой любого хорошего бестселлера; но конструкция предназначена лишь для определенной, не слишком большой нагрузки именно бестселлерного типа. Для меня пределом этой «живости» является образ Эдмона Дантеса, графа Монте-Кристо: зная, что все это неправдоподобно, я все-таки до сих пор вижу Дантеса «глазами» детской памяти...

Но нагрузки образ Эдмона побольше, копай поглубже, в реальную глубинную бездонную человеческой души, — и бестселлерный «экскаватор» ломается. Гениальная конструкция Дюма очень быстро сломается там, где простая лопата Фолкнера копает все вглубь и вглубь, не тупясь и не отваливаясь от черенка. И, видя обломившуюся конструкцию «двигателя», «*устроенного*» автором, из которой торчат теперь всякие железяки, понимаешь: здесь — это опиралось на правду, здесь — только на дарование (несомненное) автора, а вот здесь — пошли «сочинялки», а здесь — что-то и вообще ни к селу ни к городу. Конструировать бестселлер тоже надо аккуратно — и не предназначать конструкцию для несения тяжелых, серьезных камней, действительных испытаний-потрясений души и ее действительного ответа на испытания-потрясения жизни.

Тут понимаешь, чем отличается фантазия от воображения. Бестселлер потому и легок и легко читается, что человек, наделенный некоторым даром фантазии, не вымышляет, а выдумывает, не воображает, представив себя на месте героя в предполагаемых вполне прозаических реальных обстоятельствах (как все сразу затрудняется, — правда? — только представь себе, как на твоих глазах падают люди с пульей в голову, каково тем, кому пуля разворотила кишки и не убила сразу; как убивают детей; как добивают стонущих и скулящих раненых — и... трудно это пережить, и трудно писать, и читать как-то того... да? И потребуется прописать образ героя, во всем этом участвующего и отдающего отчет себе, что этого кошмара, незабвенного до конца дней, не было бы на его глазах, на его совести, в его кровоточащей памяти — без добросовестного Рейнгольда, — и какие к чертовой матери тут могут быть «сыновне-отеческие отношения»?!), а фантазирует, чеша фразу за фразой, — и тогда все и пишется абзацами — лех-ко.

Художественность не отрицает фантазии, но требует воображения. Тогда фантазия оживает и становится частью творческого дара — дара порожде-

ния жизни. Фантазия без воображения плоска, не объемна, как проглатывается, так и уходит. Лех-ко. Не жизненно, а «живенько».

Да, сочинять об этом — одно, а писать это — и прописывать многогранно и детально — другое... Вот бы Василя Быкова спросить, как ему это сочинение, — покойный вроде бы неплохо знал те места и неплохо писал их и все, что там происходило...

Суммирую: приведены примеры даниэлевой любви не для того, чтобы «отчитать» героя. Совсе нет: кто я такой и какое имею право? Нет, примеры приведены вот для чего: чтобы проницательный читатель убедился сам: перед нами — фэнтези. Фэнтези на церковно-христианскую тему. [...]

Но покорнейше прошу, умоляю, заклинаю Христом-Богом — не надо фэнтези об Иисусе Христе и Его Церкви! Не надо виртуального Христа, виртуальной Церкви и виртуальных священников, не выполняющих своих прямых священнических обязанностей, но зато одним своим небрежным «*поздним культом Девы Марии*» с ходу перечеркивающих все мариологические догматы своей же Церкви! Не надо этого всего небывалого, невозможного и ненужного: ведь отвечать придется перед Христом совсем не виртуальным. Перед Которым «и лучшие из нас потупят голову», как говорил Николай Гоголь.

Пишите, ребята-девчата, о хоббитах — и все о'кей, и все путем...

Говорю не от неуважения к автору. Отнюдь нет. Ему-то как раз со мною, читателем-прокуроро-адвокатом, повезло: я привык уже откапывать смысл в его часто бессмысленных речах, привык понимать его, как врач-логопед привык понимать, что говорит ребенок, не произносящий половину звуков родного языка — или произносящий их неправильно.

Значится, я вот такой читатель, что мне это все не лень из любви к герою романа... Хотя, конечно, лень. Но — надо. Любовь обязывает.

[...]

2007, № 3 (133)

ЕВГЕНИЯ ЩЕГЛОВА

Здесь «дышат почва и судьба»

Передо мною — двухтомник Лидии Чуковской, только что изданный. И сразу же вспоминается: 1978 год, я пишу дипломную работу на тему «Маршак — редактор»... [...]

Работая над дипломом, я, естественно, обращалась главным образом к одноименной главе из книги Л. Чуковской «В лаборатории редактора» (1963). Обращалась, впрочем, я и к воспоминаниям писателей, работавших в 30-е годы с Маршаком, — они печатались в сборнике «Редактор и книга» за тот же 1963 год. Они были такие теплые, такие сердечные, такие искренние! Мне и в ум не могло тогда войти, что в 1937 году некоторые из этих мемуаристов столь же энергично строчили доносы на своего обожаемого учителя и вдохновителя, а также на членов его редакции. И что вранья в тех воспоминаниях — ведрами не вычерпать.

Конечно, имя Лидии Корнеевны из работы моей вылетело (цитаты, впрочем, остались): к тому времени ее уже четыре года как исключили из Союза писателей. В 1978 году Чуковской инкриминировалось уже многое: от дружбы с Ахматовой, Пастернаком, Солженицыным и Бродским — до открытых писем в редакции советских газет. Последней каплей, переполнившей чашу терпения, была статья «Гнев народа», которую то и дело читали зарубежные «голоса». А потому хоть дипломная работа студентки Московского полиграфического и не имела никакого значения, но и туда влез бдительный чекистский окуляр...

Однако не в том суть. А в том, что когда я наивно поинтересовалась у своего руководителя, почему, собственно, об авторе этих воспоминаний, к тому же работавшем бок о бок с Маршаком, нельзя даже и упомянуть, он поведал мне страшную тайну: оказывается, Лидия Корнеевна уехала в США! «Но вы, — добавил он, остро глянув на меня как на свою сообщницу-соратницу, — очень-то об этом не распространяйтесь, — это так, сугубо конфиденциальная информация». Я, как прилежной студентке положено, кивнула. Надо же — уехала. Ну, пусть, мало ли кто куда уезжает...

И вот спустя месяц после этой беседы я сижу в гостях у давнего друга Лидии Корнеевны — Александры Иосифовны Любарской, с которой только что познакомилась. Александра Иосифовна была арестована в ночь с

4-го на 5-е сентября 37-го и, отсидев полтора года в тюрьме, чудом уцелела, выйдя на волю в кратенькую эпоху «весны в НКВД». Ничего этого я тогда не знала. И искренне поведала ей недавно услышанное о Лидии Корнеевне. Александра Иосифовна прямо-таки подпрыгнула на диване. Я даже не берусь воспроизводить ее возгласы и эпитеты по моему адресу — насчет моих познаний, а также умственных способностей... «Лидия Корнеевна живет в Москве! На улице Горького! Никуда она не уезжала! Она пишет воспоминания о своем отце. Не знаете — не повторяйте это идиотское вранье. Это выдумки! Кто ваш руководитель?»

Ладно, чего уж там оправдываться...

Александра Иосифовна была последней из тех, кто имел отношение к редакции Маршака. Благородный, умный человек с искалеченной судьбой, красивая и до последних своих дней (а умерла она в 2002 году в возрасте 94 лет) элегантная женщина. Мы с нею подружились, и многое из того, что ныне напечатано в книгах Лидии Корнеевны, я знала уже тогда — из машинописных записей ее дневников, которые давала мне Александра Иосифовна. С моих глаз тогда словно пелену сдернули — да и каково было после газетной и телевизионной брехни прочитать такое...

И все-таки, видимо, человек устроен так, что осмыслить, притом резко, сразу, слишком большие масштабы лжи, нам не по силам. Тогда мне думалось: нет, невозможно, чтобы все, о чем она пишет, именно так и было, — ну хоть где-то был же просвет, хоть что-то она преувеличивает, не могло же того быть, чтобы буквально на корню, незная за что и почему, изничтожались лучших из лучших, а взамен выпестовывали омерзительную бездарность! (Хотя, как рассказывает Лидия Корнеевна, уничтожали не только лучших, но и худших: постичь логику 37-го не по силам никому.)

Жизнь показала — просвет был не там, где я тщила его отыскать. Просветом была сама жизнь Лидии Корнеевны.

Конечно, по призванию своему никаким политиком она не была. Напротив — политики чуждалась яростно и безразлично еще с давних 20-х, когда ее, девятнадцатилетнюю студентку, выслали в Саратов. Она просто была человеком абсолютно бескомпромиссным и абсолютно честным, и эти свойства натуры накладывались на с детства привитое ей отцом благоговение перед литературой и талантом, перед творцом. Как-то С. Я. Маршак заметил, что ее подлинный жанр — это записи и дневники, которые она вела долгие годы, почти всю жизнь. Это верно — но только потому, что Лидия Корнеевна была прежде всего человеком от Литературы — если слово это писать с той большой буквы, какую русская литература в великих своих образцах и заслуживает. Лидия Корнеевна была одним из последних представителей интеллигенции, выросших в атмосфере неистовой любви именно к такой Литературе — поклонения ей и почитания ее. Понимания того, что принадлежность к Русской Литературе — *обязывает*.

Она была очень умна. Она хорошо понимала что к чему еще в 1937 году, когда население чуть ли не поголовно ошалело от ужаса и даже в лице от-

нюдь не самых своих бездарных представителей демонстрировало готовность верить самой чудовищной лжи. И повесть «Софья Петровна» она написала, чтобы изжить это страшное понимание всеобщего ошаления, осознававшееся тогда единицами. Кстати, «Софья Петровна» — единственное прозаическое произведение о годах «Большого террора», написанное в ту же самую эпоху и в той же самой стране. Это ошаление не одну только героиню Чуковской доводило до помрачения рассудка... Кто-то из журналистов не так давно посоветовал, что нынешнее поколение охотно принимает и переваривает всякие ужасы телевизионных и книжных «страшилок», а о реальном ужасе, терзавшем страну на протяжении почти семидесяти лет, не хочет и знать... Увы, это так...

«Отношением к сталинскому прошлому нашей истории, вцепившемуся когтями в наше настоящее, — писала Лидия Корнеевна, — определяется сейчас человеческое достоинство писателя и плодотворность его работы». «Я хочу, — писала она, — чтобы винтик за винтиком была исследована машина, которая превращала полного жизни, цветущего деятелем человека в холодный труп. Чтобы ей был вынесен приговор. Во весь голос. Не перечеркивать надо счет, поставив на нем успокоительный штемпель “уплачено”, а распутать клубок причин и следствий, серьезно и тщательно, петля за петлей, его разобрать...» Это был февраль 68-го. Как раз полгода оставалось до советских танков на пражских улицах. А ведь клубок не распутан и до сих пор!..

Напомню: писала эти слова далеко не молодая, полуослепшая женщина, в юности пережившая ссылку, потом — арест и гибель мужа, прошедшая через бесконечные очереди к окошкам Большого дома — и с тех пор постоянно ощущавшая на себе бдительный чекистский взгляд.

Но недаром — еще с довоенных времен — Лидия Корнеевна так много занималась публицистикой Герцена. И, как и он, была убеждена — без свободного слова нет свободных людей, без независимого слова нет могучей, способной к внутренним преобразованиям, страны. «...*Правда, — писала она тогда же, в 1968 году, — оборвана на полуслове, сталинские качества вновь искусно прикрываются завесой тумана. Она плотнеет у нас на глазах. Жажда самой простой, элементарной справедливости осталась неутоленной*».

Конечно, никто в родном отечестве этих строк не мог напечатать, и Лидия Корнеевна прекрасно это понимала. Но писала все равно — в редакции, в правление Союзов писателей, напоминая, например, Шолохову, что традицией русской (и не только русской) литературы было заступничество, а не призыв к ужесточению приговора. «*Пусть Дрейфус виноват, — приводит она слова из письма Чехова к Суворину, — но Золя все-таки прав, так как дело писателей не обвинять, не преследовать, а вступаться даже за виноватых, раз они уже осуждены и понесли наказание... Обвинителей, прокуроров... и без них много*».

И снова с тоской вспоминаешь о сегодняшних реалиях — хотя бы о том, как распущена была комиссия по помилованию при президенте России.

В нее тоже летели камни из писательских рук. Да что там летели — и сейчас летят: казнить, казнить, казнить... [...]

Но — ближе к тому, что напечатано сегодня в двухтомнике Л. Чуковской. Есть в нем главное. Это — «Прочерк», впервые напечатанное незавершенное повествование, посвященное мужу Лидии Корнеевны, физику-теоретику М. П. Бронштейну.

Матвей Петрович был очень талантливым ученым. Он погиб в 1938 году в застенках ленинградского Большого дома вместе со многими другими авторами Лендетиздата (он был и исключительно талантливым детским писателем, автором научно-художественных книг по физике).

Определить жанр «Прочерка» трудно. Это, скорее всего, некий сплав — лирики, страстной публицистики, документалистики, воспоминаний. Читая «Прочерк», настолько плотно погружаешься в атмосферу 30-х годов, что трудно вынырнуть на поверхность. Вот длится, длится, длится долгая счастливая жизнь до страшного дня 31 июля 1937 года... Господи, но только какая же она долгая — всего-то с 33-го по 37-й! И ведь только в памяти женщины, выстрадавшей гибель мужа и никогда от нее не оправившейся, представляется счастливой и лучезарной. А на самом деле — куда как не проста она была, эта жизнь. «*Мы ведь и раскулачивания не заметили*», — размышляет в болью и горечью Лидия Корнеевна... Просто ко всему, что пахло политикой, по привычке относились с пренебрежением. Дел-то и вправду было невпроворот: сколько в стенах Лендетиздата издавалось прекрасных книг!..

Но надвигается 37-й, и в эту жизнь, в каждодневный творческий труд все больше впутываются будущие доносчики и бдительные охранители...

«Прочерк» — книга не только том, как страстно, мучительно и горячо, но безуспешно Лидия Корнеевна пыталась спасти мужа. И не только о самом Матвее Петровиче — человеке энциклопедических познаний и редкостного таланта, о ком Корней Чуковский говорил: если бы погибла вся цивилизация и ее пришлось бы восстанавливать заново, то Матвей Петрович смог бы написать всю энциклопедию — от первого до последнего тома...

«Прочерк» — страшное свидетельство планомерного уничтожения цвета нашей интеллигенции. За это уничтожение наша страна расплачивается до сих пор — хаосом и внешним, и внутренним. На всем пространстве книги — один за другим — гибнут и исчезают писатели, ученые, редакторы, искусствоведы, журналисты, актеры, инженеры, просто добрые и бескорыстные люди, — словно какая-то гигантская черная дыра все засасывает и засасывает лучших из лучших...

Вот расстрелянный в 38-м в возрасте 33-х лет талантливейший писатель, журналист и полярник Сергей Константинович Безбородов. Он, один из авторов Лендетиздата, успеет написать, кроме журналистских брошюр и нескольких рассказов, необыкновенно интересную и поныне недооцененную повесть о зимовке на Земле Франца-Иосифа — «На краю света», тираж которой почти целиком пошел под нож...

Вот писательница Тамара Григорьевна Габбе, арестованная в 37-м. Ее мужа, инженера Иосифа Гинзбурга, вскоре арестуют за брезгливый отзыв о пакте Молотова-Риббентропа. Иосиф Гинзбург погибнет в 45-м в лагере, работая на плотине во время наводнения...

Вот расстрелянный в один день с Безбородовым Николай Макарович Олейников...

Вот умерший в тюремной больнице от туберкулеза соавтор Л. Пантелеева по «Республике ШКИД» Григорий Бельх...

Вот поэт и переводчик Бенедикт Лившиц: он, только что утешавший Лидию Корнеевну, через пару дней сам будет арестован и в тюрьме сойдет с ума...

Вот следующие один за другим аресты О. Берггольц, Н. Заболоцкого, Вал. Стенича, Е. Тагер... Вот старики-родители Мирона Левина, поэта, критика, сраженные голодом в блокадном Ленинграде — спустя год после того, как они похоронили 23-летнего сына. А вот и родители самого Матвея Петровича, умершие от сыпняка в привокзальной грязи при эвакуации из Киева. Но останься они — их ждал бы Бабий Яр.

Им всем соткала я широкий покров...

Фашизм и сталинизм — одно и то же, с предельной отчетливостью вычитывается из книги. Это — свидетельство и очевидца, и публициста, и писателя. И неизвестно еще, какое из этих зол страшнее. Скорее всего, убеждена Лидия Корнеевна, сталинизм: он так искусно прикрывался (и прикрывается) красивыми и вполне — на поверхностный взгляд — приемлемыми лозунгами. Эти лозунги и сегодня в ходу, а страшная правда, которую они прикрывают, мало кому уже нынче нужна...

Черная дыра делается еще страшнее, еще бездоннее, когда натыкаешься на рассказы о том, как следом за безвинно арестованными исчезали и те, кто только что давал их родным хоть какую-то надежду. Так исчез Михаил Кольцов, к которому Лидия Корнеевна пробилась с величайшим трудом. Он обещал «послезавтра» разобраться с делом Бронштейна — а на другой день газеты принесли весть и о «ныне разоблаченном враге народа М. Е. Кольцове»...

Да, Лидия Корнеевна и тогда была жесткой, даже, быть может, не всегда справедливо, — ко всем оглуленным, оболваненным, ослепшим. Им она не сострадала: непонимание, граничащее с бездушием, делало их соучастниками кровавых злодейств. В тюремной очереди Лидию Корнеевну буквально оживила какая-то незнакомая женщина, тоже жена арестованного, растерев ей обмороженные щеки и принеся из дома термос с кипятком. А ночью, проходя мимо Большого дома, спасительница тяжело вздохнет о работающих круглосуточно палачах: «Мы их все браним, а ведь их пожалеть надо», — трудятся, дескать, ночами напролет. Ненависть столь яростно охватывает Лидию Корнеевну, что содранным с головы платком она хлещет свою благодетельницу по щекам. Кого сейчас истязают эти «труженики»?

Ее мужа? Или Матвея Петровича? Жалеть этих нелюдей, табуреткой, кулаком или сапогами выбивающих из него жизнь?!

Это была та же размахистая беспощадность, та же абсолютная бескомпромиссность, что много позже продиктовала Лидии Корнеевне ее открытые письма. Безрасчетность, страстность в отстаивании своих убеждений — глубинная черта натуры Лидии Корнеевны. Она могла быть и не права, утверждая, например, что М. Горького, печатно, на страницах «Правды», вступившегося когда-то за оболганную редакцию Маршака, убил ненавидевший его Сталин. История с теми известными горьковскими статьями 1929 года и сложнее, и непонятнее. 1929 «переломный» год тоже не был временем свободы слова, и статьи Горького могли появиться в «Правде» только потому, что против «оболванивания детей» всякими сказками, хотя бы даже и Пушкина, первой выступила *главный педагог страны* Н. К. Крупская (а следом за ней выскочила и свора придворных борзописцев). С Крупской же у Сталина были свои счеты. Он их и свел — руками пригрозившегося для этого Горького (кстати, знавшего и любившего Маршака). Но редакция Маршака была тем не менее спасена, пусть и на короткий срок, и этого поступка Горького Лидия Корнеевна никогда не забывала. Ее благодарность ему была столь же безоглядна, как и ее ненависть к Сталину. [...]

Дневниковые записи Лидии Корнеевны читаются сегодня как животрепещущий роман из канувшего в небытие литературного быта 40-х — начала 60-х годов. «Роман» — потому что нигде нет бесстрастной фиксации событий, а всюду бьет неистовый темперамент автора, всюду она отстаивает права таланта (даже иной раз несмотря на личную неприязнь), всюду для нее на первом месте — Литература, Литература, и только Она... Жизнь сводила ее с людьми самыми разными — и с гениальным Пастернаком, и с даровитой, но нервически странной Ксенией Некрасовой, и со сложным, чем-то неприятным ей Л. Мартыновым, и с талантливым Наровчатовым, и с подлым Кривицким... Всего полгода отработала она в отделе поэзии «Нового мира» при Симонове, но и там каждый день ее службы — та же нешуточная борьба за все, в чем видела она талант, — борьба жестокая и отчаянная, если вспомнить тогдашние советские реалии.

Вот почему так много и с такой любовью пишет Лидия Корнеевна о Тамаре Григорьевне Габбе. *«Проницательность и живое воображение, — пишет Чуковская, — помогли ей легко постигать всякую жизненную ситуацию, как бы она ни была сложна, — а доброта и мужество побуждали вмешиваться деятельно, сильно».*

И я не могу не вспомнить в этой связи один из рассказов о Тамаре Григорьевне, который я не раз слышала от А. И. Любарской. Отсидев в тюрьме несколько месяцев в 1937 году, Тамара Григорьевна попала к какому-то следователю, убеждавшему ее, что ее помощь крайне нужна органам, а также — и советской власти. Должна была это понимать! «Ну, конечно, конечно, я все понимаю, — ответила Тамара Григорьевна. — Я могу вам помочь. Я много говорила с вашими работниками и вижу, что они страшно безграмотны и

очень необразованны. А я всегда мечтала о педагогической работе!» Уж не знаю, посмеивалась тут Александра Иосифовна, за кого они Тамару Григорьевну тогда приняли — за откровенную дурочку или за ловкую актрису..

К слову добавлю: когда-то только Тамара Григорьевна заметила состояние А. Фадеева за день до его самоубийства. И сказала Маршаку — не говорите с ним ни о чем, вы только посмотрите на его лицо...

Но главное, что отличает записи Чуковской и о Т. Габбе, и о Б. Пастернаке, и об И. Бродском (не говоря уже о трехтомных «Записках об Анне Ахматовой») — это могучее, глубоко укорененное в русском интеллигенте представление о русской литературе как о средоточии совести, ума и национального самостояния. Это ведь не столько Лидия Корнеевна, немолодая уже женщина, различает в газетных строках, убивающих Пастернака, знак того жаргона, на котором еще с 37-го изъяснялись журналисты палачесствующего направления, сколько сама российская интеллигенция. Точнее сказать, даже не интеллигенция в том общем и широком смысле слова, от которой Лидия Корнеевна с присущей ей страстностью всегда отделяла себя (не так уж мало интеллигентных людей, писала она в статье «Гнев народа», выступало против Сахарова — значит, я сама по себе), — а тот ее тончайший слой, который, собственно, только и вправе называть себя интеллигенцией.

Конечно, даже и в среде этого меньшинства — в числе тех немногих, кто безоглядно и бесстрашно становился в свое время на сторону Пастернака или Бродского, — Лидия Корнеевна всегда оставалась самой собою. Ни на кого не похожей, ни на кого не оглядывающейся, ничего не страшщейся. Добывающей правды, чего бы ей это ни стоило.

Но ведь из таких единственных и строится это меньшинство.

2002, № 4 (114)

IV. ПРОЧТЕНИЕ



1. ВЛАДИМИР ХОЛКИН

«Время есть замедление вещей преходящих...»

[...] Смерть единичного человека литературу сегодня занимать перестала. Время предпочитает разглядывать натуральный продукт несложных биологических отправлений. И правда о сокровенной неповторимости отдельной жизни оказалась опрокинутой — как и тайна постепенного из жизни убывания.

Двадцатый век с его кровожадностью и стремлением убивать как можно больше, планомернее и идейней (то есть истово, безлико и равнодушно) растворил в войнах и утопиях тему индивидуальной смерти. Попробуем внимательно читать в пять — разного времени — произведений, чтобы понять, как на протяжении всего века убывал из литературы внутренний, нравственный и психологически подробный сострадательный интерес к такому предельно индивидуальному явлению, как человеческая смерть. И как, наоборот, прибывало отстранение: откровенно неучастливое и созерцательное, простирающееся вплоть до эмоционально приблизительного или нескромно зрительского любопытства. [...]

Европейские войны второй половины XIX века изрядно пошатнули прежние ценности, и время стало все настойчивей уводить культуру по пути ценностей уже не реальных, а символических, ибо чем натуралистичней «цветы зла», тем они — как ни парадоксально — символичнее. Время отняло у человека возможность приобщиться тайн одинокого «ухода», его сугубой сущности, оставив взамен форму, символ, эмблему. И кажется, что именно поэтому (позднее — но все же именно как итог такого опустошения) столь звучно перекликаются между собой «Пляска смерти» Сен-Санса и Стриндберга со «Снежной маской» Блока и «Смертью человека» Леонида Андреева. Или, при всем его устрашающем натурализме, даже с верещагинским «Апофеозом войны».

Представляется, что «Смерть Ивана Ильича» Толстого — это яростное опровержение такого обесценивания, обстоятельно страстный, хотя, как показало время, и обреченный спор с ним.

Наиболее психологически разяще и достоверно смерть как умирание исследуется именно в этой повести. Правда, в исследовании этом кроется одна важнейшая особенность: «Смерть Ивана Ильича» — это не история смерти,

а история жизни — неглубокой, приблизительной и скверной («ужасной», по Толстому). А еще это — история болезни или, прибегая к прежнему, более выразительному названию, *скорбный лист*. И вот в этом-то словосочетании, лишь со временем ставшем тонко поэтическим образом, и залегают пласты нравственных верований повести. [...]

Однако появление и исследование истории именно Ивана Ильича Головина как предмета отдельного и суверенного — это, прежде всего, событие произвольное. Иван Ильич — один из многих похожих. На его месте, то есть в качестве центрального толстовского героя, мог бы оказаться любой из его сослуживцев или партнеров по винту — и так же обоснованно удостоиться обстоятельного рассказа о себе как единственном и о своей сложной, истемна глубокой душе как уникальной. Иными словами, история, рассказанная Толстым, это — открытие предельно непохожего индивидуального в неразборчиво одинаковом множестве. Это движение от повторяющегося к неповторимому, путь от всех к одному — путь выделения особого из всеобщего и разъяснения этого особого как самодостаточного.

Это рассказ-исследование, где не смыкаемо и даже не параллельно текут два разных потока и в разных же мирах происходят два события. Одно — событие мучительно досадливой для окружающих предыстории смерти человека, смерти как прекращения его в их повседневности присутствия. То есть событие очевидно внешнее. И другое — событие от окружающих утаенное, внутреннее; событие ухода, убытия человека из своей собственной жизни. Событие преобразования всякого дня в единственный.

Собственно, изощренно проста и внешне обыденна лишь фабула повести. Медленно же и трагично сплетающийся в тугую жгут сюжет ее — это неуклонный, напряженно размеренный ход от экзистенциального острания писателем литературного персонажа. Ход от намеренно спокойной ироничности тона к страстному сопереживанию. Ход, который лишь изнутри переживания завершается ликующим открытием, что нет не только страха смерти, нет и самой смерти, а есть свет и радость освобождения. Извне же звучат два голоса. Один — судьбы ли, ангела ли хранителя — произносящий величаво и эпически просто: *«Кончено!»* И другой — авторский, уже переживший сострадание и потому в простоте своей звучащий чуть ли не безразлично — как последняя строка взаправдашнего «скорбного листа»: *«Он втянул в себя воздух, остановился на половине вдоха, потянулся и умер»*. [...]

Сострадание приходит в рассказ не сразу. Оно прибывает по мере того, как прибывает полнота зоркости, с которой автор вглядывается в подробности не столько жизни Ивана Ильича, сколько его исхода. И все возрастающая полнота сопричастности открывает дорогу к состраданию.

Первые нерушимо моральные вехи Толстой расставляет уже в начальной фразе второй главы: *«Прошедшая история жизни Ивана Ильича была самая простая и обыкновенная и самая ужасная»*. Фраза звучит непререкаемо безнадежно и, вопреки спокойному порядку простых слов, страстно осуждающе.

История жизни Ивана Ильича поначалу и описывается как история безнадёжной моральной болезни, очевидной мудрому простецу, который не испорчен ложью и непритворно дивится силе их (болезни и лжи) тотального охвата. Но сам Толстой испытания сочувствием к морально осужденному не выдерживает, несмотря на упорные старания во что бы то ни стало сохранить взятый тон. По мере все уплотняющегося движения сюжета вглубь личности Ивана Ильича моральные вехи с их жестким ригоризмом постепенно отдаляются и медленно теряют очертания.

С первых строк шестой главы в отношении Толстого к Ивану Ильичу входит (и входит, по-видимому, не вполне предугаданным загодя) то, что оказывается много сложнее морально самоуверенного знания. Входит начало знания душевного, все более — по мере приближения к сути тайны умирания — в себе как в знании сомневающееся. *«Иван Ильич видел, что он умирает, и был в постоянном отчаянии. В глубине души Иван Ильич знал, что он умирает, но он не только не привык к этому, но просто не понимал, никак не мог понять этого <...> пример силлогизма: Кай — человек, люди смертны, потому Кай смертен, казался ему во всю его жизнь правильным только по отношению к Каю, но никак не к нему».*

Именно здесь возникает, чтобы после разрастись в повести вполне, допущение об особой для всякого человека сокровенности переживания жизни, об индивидуальной неповторимости этого переживания, о его незаменимой ценности, о его не поддающемся обобщениям в силлогизмах неизменном своеобразии. Но главное — допущение о человеке как о не-заурядной сущности, парадоксально одновременно находящейся и в ряду с прочими и вне его. *«Если б и мне умирать, как Каю, то я так бы и знал это, так бы и говорил мне внутренний голос, но ничего подобного не было во мне... А теперь вот что! — говорил он себе. — Не может быть. Не может быть, а есть. Как же это? Как понять это?»* Здесь и далее, во многом вопреки твердости поздних моралистических установок Толстого, отчетливо выпукло проговаривается мысль о человеке как мире. Человеке как особом духовном пространстве, странно непохожем на внешне ему подобные. Пространстве, существенно противоречивом, достойном не только внимания и наблюдательного изучения, — но и признания, но и сочувственного, уважительного почтения ко всем, даже ничтожно мелким своим проявлениям. Окончательно же говоря, достойном нравственно тщательного сострадания даже в морально ложной или душевно печальной или в физически уродливой немощной участи своей.

В «Смерти Ивана Ильича» есть одна примечательная этическая черта. Черта реальной, исподволь растущей, сокровенной интимности повествования, подробный исповедальный отчет в переживаниях персонажа — в постепенно сужающемся, постепенно уплотняющемся клубке переживаний, связанных с непереносимым раздражением жизнью вкупе со страхом смерти. И говорит эта черта не только о выдающейся психологической правдивости объемности образов, созданных Толстым-художником. Она явно свидетельствует и о том, что переживания эти есть достояние именно души

Толстого-человека. Порой приближение столь тесно, столь душевно разоблачительно, что вызывает в памяти стиль, вкус и беспощадную искренность дневников самого писателя. Вот этот-то острый и нелицеприятно цепкий взгляд понимания изнутри (взгляд, душу Ивана Ильича не щадящий, а ей глубоко, как своей — а быть может, не «как», но и вправду своей — сочувствующий и ее от самых корней знающий) и есть та самая наиболее высокая точка сострадания писателя своему, уходящему в смерть, герою.

На этой точке заканчивается свойственное девятнадцатому веку участливое нравственно-психологическое поведение литератора по отношению к своему персонажу. С нее начинается новая проникновенность автора героем в веке двадцатом — проникновенность уже слегка подсушенная спрямленным нравственным состраданием.

Несколько особняком в начале этой новой истории стоит чеховский «Архиерей». Герой этого рассказа, написанного в 1903 году уже смертельно больным писателем, тоже человек убывающий, но, в отличие от Ивана Ильича, постигнутый не внезапным надломом здоровья, а пораженный долгим недугом — усталостью жить без согласия с собой. И если у толстовского героя случайная, обрекающая его на уход из «обыкновенной» жизни болезнь становится истоком духовного преображения, то чеховскому Преосвященному предстает томительный, но естественный исход, освобождение от груза «не своей», так сказать, жизни — когда она, даже благополучная и благочинная, уже неважнота. *«Какой я архиерей?... Мне бы быть деревенским священником, дьячком... или простым монахом... Меня давит все это... давит...»* И второе: *«А он (уже умирающий владыка. — В. Х.) уже не мог выговорить ни слова, ничего не понимал, и представлялось ему, что он, уже простой, обыкновенный человек, идет по полю быстро, весело, постукивая палочкой, а над ним широкое небо, залитое солнцем, и он свободен теперь, как птица, может идти, куда угодно!»*

Философское поле рассказа простирается между двумя этими открытиями. Но сам писатель, при всей правдивости своего наблюдательного слова, лишь внятно понимает своего персонажа, лишь его со стороны одобряет, а не соучаствует в преображении — и уж тем более не сострадает. Созерцательная чеховская сдержанность к человеку, так трудно им всю жизнь создаваемая, со всей возможной полнотой проявилась и в этом, во многом личном рассказе. Подтверждается она и таким вот решительным его признанием самому себе в одной из последних записных книжек: *«Смерть страшна, но еще страшнее было бы сознание, что будешь жить вечно и никогда не умрешь»*.

Есть, правда, в русской словесности 10-х годов прошлого века два разной степени важности события, отмеченные не только литературно-философским влиянием толстовской повести, но и продолжительным и прямым нравственным ее влиянием. Я имею в виду бунинского «Господина из Сан-Франциско» и «Смерть» Бориса Зайцева. Эти произведения пытаются выявить ход в смерть как переживание бытия замкнутой для других человеческой души. Однако

бунинское — вслед толстовскому приему — «остраненное» слово (при всем его неоспоримом богатстве) сквозит только холодно едким, лишенным толстовского сострадания, бесстрашно созерцательным неучастием в смертной судьбе героя, а бытовой рассказ Зайцева оказывается слишком спокойным, благостным и сентиментальным, чтобы достойно противостоять времени, фатально утрачивающему внимание к отдельной смерти.

Попытку же такого противостояния — очень примечательную, но и по сию пору достойно не оцененную — делает другой младший современник Бунина, Илья Сургучев.

«Смерть» Ильи Сургучева — рассказ значимый именно тем, что знаменует собой начало наметившегося в литературе перехода от совершенного со-участия чувств автора в чувствах персонажа к совершенной же от них отчужденности. У Сургучева тоже разыгрывается постепенный уход человека из жизни. Но угасает герой не как субъект собственной жизни, а как объект чужого наблюдения. Причем объект привычно и изо дня в день неизменно пустеющий смыслом существования. Он давно уж стал отчужденным, сторонним предметом не только для окружающих, но и для себя самого и для всей своей безвозвратно миновавшей жизни. История эта, так же как и у Толстого, внешне незамысловата и как житейское происшествие бедна. Она о нескольких, данных как бы разрядкой последних дней жизни столетнего старика, о его последнем эмоционально невнятном свидании с сыном, о миге его смерти и о его домашнем отпевании.

Однако философски (а рассказ, несомненно, несет в себе нерв и настрой содержательно философский) взгляд писателя почти не сбивается на попытки осмыслить или, тем более, восчувствовать героя изнутри. Взгляд этот грустен, стойко наблюдателен и лишь элегически искренне сочувствен.

Рассказ полнится осенним настроением и тончайшей музыкой слова. Но его собственно эстетические черты — предмет для особого разговора, нам же важны черты нравственно психологические, степень душевной заинтересованности и, главное, душевного участия автора в горьком веществе предсмертных переживаний героя. Важно расположение сокровенных чувств писателя, от полноты поворота которых к чувствам героя напрямую зависит расстояние между автором и его персонажем.

Рассказ посвящен умиранию и всему тому немногому, что вокруг этого умирания происходит. А еще он о смерти — неизбежно близкой и долгожданной для одинокого столетнего героя. Сопоставление сургучевского рассказа со «Смертью Ивана Ильича» кажется, на первый взгляд, невозможным, — потому хотя бы, что сорокапятилетний Иван Ильич умирает внешне случайно, умирает полным сил, успешным и вполне благополучным семейным человеком.

Но дело тут не только в разнице между драмой одного ухода и эпическом спокойствием другого. Дело еще и в изменившейся философии времени, которое становится все более безучастным к повседневности и судьбе частной человеческой души. Именно время, влияя на писателя, преобразует

его соучастие и сострадание персонажу в дружелюбно любопытствующее внимание и предметно насыщенную наблюдательную печаль. Оттого и сам охваченный равнодушием времени человек отдаляется от памяти и размышлений о вековечной паре «жизнь — смерть».

Сургучев начинает рассказ акварельно прозрачным и графически ясным описанием: *«Золотые дни “бабьего лета”, казалось, установились надолго.... В такие дни, от бодрящего холодка, от крепкого воздуха, настроение становится бодрым, здоровым и ровным. Спокойно думаешь о бывшем и будущем»*. А заканчивает так: *«Бабье лето умерло, но народилась другая радость земли — первая, белая пороша, когда так весело бродить с ружьем по свежим звериным следам»*. И, парадоксально, именно эта плотская, духовитая, великолепно жизнелюбивая фраза придает психологическому по всем приметам рассказу оттенок явного символического иносказания. Фраза, будто наследующая Екклесиасту с его спокойным *«И приходит род, и уходит род, а земля пребывает веками»*. Метафоричность эта к концу рассказа становится все более и очевидно полной и поэтически завершенной. Ибо «бабье лето» (то есть лето уже хронологически незаконное, лишнее, шальное) оказывается спутником и знаком жизни, не путем задержавшейся, сияющей уйти и заждавшейся умереть. Вернее, символом короткого, перед окончательным умиранием, слабого всплеска жизни Ипполита Ипполитовича. А «первая, белая пороша» символически же выявляет вкус к «законной» жизни, прихлынувший к его сыну после нескольких чувственно ярких деревенских впечатлений. Именно между этими двумя описаниями и размещает автор всю короткую историю смерти Ипполита Ипполитовича.

Время позаботилось о том, чтобы психологического сходства между повестью Толстого и рассказом Сургучева было меньше, чем различия. Сходство тут, пожалуй, лишь в короткости упоминаний о прошлой жизни героев, да в видимом к ним сочувствии. Но если Толстого прежде всего интересует внутренний человек Ивана Ильича, то Сургучев занят внешними повседневными признаками слабости и безразличия своего героя. В повести Толстого герой переживает убывание пространства душевно и физически внутреннего, ежеминутно панически ощущая вытравливание и сужение этого пространства жизни изнутри. В рассказе же Сургучева от тела и от глаз героя уходит, тоже сужаясь и сходя почти на нет, пространство внешнее, уходит вместилище вещей, давно переставших за недоступностью быть полезными или сколь-нибудь необходимыми. Из жизни человека уходят вещи, а не чувства и мысли: те покинули его уже незапомненно давно. А из всех многочисленных и разнообразных вещей его жизни у него остался только диван, на котором он проводит все дни и ночи: *«Он всегда дремлет, лежа с полузакрытыми, выцветшими глазами на большом облупившемся диване, обтянутом свиной кожей английской выделки и застланном медвежьей шкурой... У него мыслей нет. Все, что есть кругом и было раньше в его жизни, ему безразлично, все изжито. Все изжито, и думать ему не о чем. У него нет и ощущений, ибо все органы восприятия у него отупели»*.

В отрывке этом выразительно многое. обстоятельное описание внешнего состояния Ипполита Ипполитовича и едва ли не более обстоятельное описание дивана, с характерными для близкой и близко же увиденной вещи подробностями. Решительная сухость косвенных о себе стариковых признаний, воспроизведенных автором на основании своего бесспорного предположения и откровенно сочное описание дивана. Здесь особенно важно подчеркнуть, что диван описан и дотошнее и тщательней, чем другие вещи комнаты и уж тем более, чем вся история успешно прошедшей жизни Ипполита Ипполитовича. История, уместившаяся в три строки: *«В Московском университете он учился вместе с Лермонтовым и дружил с ним, увлекаясь Байроном. В шестидесятых годах вместе с государем Александром он обсуждал освободительные реформы, а дома зачитывался Писаревым»*. Диван именно потому, кажется, так описан, что все остальные вещи жизни давно уж для героя рассказа существуют лишь в очертаниях. С диваном же Ипполит Ипполитович будто сросся и, как лежащий кентавр, являет единое целое. Оттого и выписан он так скрупулезно точно, что давно стал незаменимой частью старикова тела. Психологически же весь отрывок (как, впрочем, и рассказ в целом) — не сопереживание вместе с героем сокровенного, а участливо стороннее предположение о его переживаниях. Предположение — извне.

Но пристальное смотрение на героя углублено у Сургучева особой словесной меткостью. Автор не только умилен простодушным лукавством старика в редкие минуты пробуждения. Смотрение писателя еще и прямо философично. Ибо вслед безотрадному зрелищу немощи умирания приходит картина сначала и растерянной, а затем все более крепнущей силы другой — молодой — жизни. Приходит уверенность автора в том, что наступившая «пора первой, белой пороши» не менее прекрасна, чем пора уходящего «бабьего лета».

Стоит, правда, сказать, что попытка понять умирание человека изнутри в рассказе делается. Писатель препоручает это сыну героя. Вот как излагает автор внутренний монолог Ильи Ипполитовича: *«Умрет человек — умрет для него мир. И он уже ничего, ничего не будет ни сознавать, ни чувствовать. Для чего же тогда жить, развиваться, работать, когда концом будет — ничто? Сознает ли это отец? Или он верит в Бога — до боли хотелось узнать это от отца, ибо в его, отцовских ста годах чуялась какая-то большая мудрость»*. В монологе этом, прежде иного явственно звучит мысль о первостепенности мира как самодовлеющего целого сравнительно с человеком — миром зависимым и частичным. То есть важнейшим в этом неравенстве оказывается не то, что мир людей безвозвратно лишается мира одного — неповторимого — человека. Важнейшим представляется, что со смертью человека умирает для него этот самый большой людской мир. Смерть одного человека — это потеря для человека, а не для мира: в ней не мир невосполнимо теряет личность, а личность превращается для мира в ничто. Вернее же будет сказать: человек-мир уходит в ничто, а мир людей, несмотря на это, продолжает пребывать не ущербным. *«Илья Ипполитович ходит по парку и думает*

об отце. У отца была большая, полная и богатая жизнь. Было так много хорошего, нужного, светлого. А теперь — смерть. И не останется ничего. Ничего!»

Насколько иначе стала решаться проблема проникновения в тайну умирания, много говорит авторский, словно разводящий в сожалении руками, голос сургучевского рассказа. Писатель то ли не отваживается почувствовать мир умирающего изнутри, то ли это ему не по силам, то ли мир этот представляется ему настолько истлевшим, что уже ни к чему, кроме усталости, не способен: *«Старик опять улыбается хитро, поднимается на локте и говорит: — Вот, когда человек спать хочет... дорожке всего сон... так и умереть захочешь... понимаешь? Когда устанешь...»* Но более вероятной кажется догадка о том, что мир этот — как уже совершенно плоский, безжизненный и голый — онтологического интереса для писателя не представляет и занимает его лишь как изображение. Ибо от внятно самостоятельных чувств и последовательных о себе мыслей такой человек-мир, по Сургучеву, давно ушел.

И тогда писатель отдает свое психологическое предпочтение сорокапятилетнему Илье Ипполитовичу, заодно перенося на него нагрузку осмыслить этот почти убывший мир. Оттого отдает и оттого переносит, что, повторим, сам убывающий в небытие человек-мир не способен уж, согласно писателю, ни к переживанию, ни к самодеятельной, выслеживающей это переживание рефлексии. Но поскольку, вслед автору, Илья думает об отце вчуже, у него, недоумевающего и умственно растерянного, живого сопереживания отцовской душе не выходит. То есть не выходит ничего проникновенного, кроме общепhilософских рассуждений на тему жизни и смерти. Разве что ненадолго приходит к нему странный страх, внушенный непонятным, хитро усмешливым отношением отца к собственной смерти. *«...Илья быстро как-то, чрезмерно тихо, почти шепотом спрашивает: — А ты разве не боишься? — Нет! Хгы! Хгы! — В Бога веришь? — Нет! Хгы! И отец и сын — молчат долго... Илья смотрит в хитрое лицо отца, смотрит долго широко открытыми глазами, не шевелясь, и в него вселяется страх. А старик уже дремлет».* Но это единственное в рассказе место, где, пусть совсем на мгновение, пусть малым совсем, но тяжким краем проступает сквозь внешнее внутреннее. Приходит откуда-то из темных стариковских глубин. Сквозь лицо душа. Сквозь вид — сущность.

Правда, вскоре — под влиянием плотского впечатления и чувства жизни — страх из души Ильи Ипполитовича уходит. Уже преодоленный, страх этот преобразуется в покой и используется как материал для постройки такого вот размышления: *«И вдруг перед глазами Ильи в другом свете проходит смерть отца и вырастает прекрасный, зверино радостный образ Василисы. И в душу входит ясновидящий, молитвенный покой. И удивительно покойно, торжественно спокойно проходит мысль: “Пусть ничто! Да, — только ничто! Но пусть жизнь пройдет полной и нужной, и тогда ничто будет — желанным и нужным. Пусть ничто — есть ничто!” И Илья Ипполитовичу легко».* Возвратившейся интерес к естеству жизни целиком перекрывает и сводит на нет пробудившийся было интерес к таинству смерти. Гасит явившийся лишь на

миг порыв к слежению за путями, которыми — сродными с путями веры — человек близится к Богу. Герой же Толстого — Илья Ильич Головин — избавляется от страха смерти, преодолевая страх жизни. Полновесный плод этого одинокого труда преодоления — свет вместо смерти — ему приносит самое беспощадное и разборчивое внимание к путанице убытия из жизни.

И здесь возникает одна догадка. Сургучев как писатель иного литературного времени — времени, теряющего пытливість к внутреннему человеку, — обходит (вернее же, отводит от себя) порыв понять смерть как проблему индивидуально одинокого бытия. А отказываясь от смерти как проблемы, неприметно преображает ее в одну из упрямых тем жизни. И таким образом снимает и сам вопрос, ставя онтологическую философию смерти в прямую зависимость от социальной этики, то есть от сознания «полно и нужно» проживаемой жизни. Оказывается, что страх смерти — страх «ничто» — успешно снимается отчетом о плодотворно протекшей жизни. Более того, именно и только в этом случае это самое «ничто» становится и «желанным и нужным».

Так «чеховский» мотив душевной опрятности и социальной значимости «полной и нужной» жизни замещает собой мотив «толстовский», где трагизм индивидуального бытия — как субъект самосознания — каждый миг являлся истиной.

Продолжая уценку отдельной человеческой жизни, но не оставляя стремления «вызвать смертные чувства» уходящего человека, время, а вместе с ним и литература, все тверже смещают направление своей любознательности. Смещают вовне — подмечая, например, недоумение умирающего человека, заметившего отлет самых обиходных вещей. Человека обескураженного и ошеломленного не убыванием души, а исходом вещей, чередой шествующих из доступной явности в недостижимую мнимость. Словно углубляться или содержательно уподобиться миру, навсегда уходящему из жизни в смерть, уже ни к чему, да и недосуг.

Здесь, имея в виду не только литературную осанку, но и общекультурную статью времени, ужесточившего свои — и к жизни, и к смерти — чувства, стоит сказать о некоем общем нарушении всего обозримого вещного мира человека. Нарушении, распаде и подмене прежде непреложного порядка, понятного состава и стойких ритмов ритмами рваными, составом, зачастую случайным и порядком неустойчиво валким.

Этот продолженный временем сбой, «успешно» проявив себя в годы Первой мировой войны, революции и гражданской бойни, перекинулся в 10-е — 20-е годы. Так, русский авангард в живописи не только сопровождает отчуждение мира вещей от мира человека, но, заметно это отчуждение поощряя, его же, собственно, и воплощает. Вещи в работах того же Шагала становятся летучими, легко теряя привычное место и форму. Или, как у Экстер, Ларионова или Гончаровой, разлагаясь на вызывающе динамические сочетания ущербных плоскостей, становятся не только неузнаваемыми, но и совершенно перерождаются.

Подобные смещения происходят и в литературе. [...]

Рассказ Юрия Олеши «Лиомпа», написанный в 1927 году, всем своим метафорически изобразительным составом вполне соотносим с картинами Марка Шагала с их прихотливым миром стронувшихся с места вещей. Но с другой — драматической — стороны, он словно развивает до густоты живописи мотив распада вещного обиталища человека, лишь акварельно намеченный у Сургучева.

Начать с того, что Олеша тоже пользуется приемом откровенно философским, но применяет его явственно внешне и бесхитростно символически. Однако, сопоставив, подобно Сургучеву, жизнь в поре и жизнь на исходе, Олеша обнажает этот прием уже предельно. В малом пространстве комнаты он почти вплотную сближает здорового ребенка и таящего умирающего взрослого, чтобы показать и коротко, бесповоротно высказаться о нескончаемой заурядности, монотонной повторяемости как человека, так и всего с ним происходящего. Постепенная утрата человеком вещного мира не есть, по Олеше, уникально личная трагедия — то же самое в положенный срок произойдет и с нынешним младенцем и другими многими, *«коим же несть числа»*.

И взгляд этот не только сторонний, он к тому же и смиренный, и цинический одновременно. Ибо если для Пономарева (героя рассказа) вещи исчезают, то для ребенка они, пока еще даже безмянные, только нарождаются и обильно плодятся. Но и возникают и разрастаются вещи для того, чтобы, в конце концов, так же постепенно и безвозвратно кануть. *«С тоской смотрел Пономарев на ребенка. Тот ходил. Вещи неслись ему навстречу. Он улыбался им, не зная ни одного имени. Он ходил, и пышный шлейф вещей бился за ним. — Слушай, — позвал ребенка больной, — слушай... Ты знаешь, когда я умру, ничего не останется. Ни дерева, ни двора... я заберу с собой всё»*. Полнота жизни и полнота смерти как событий заведомо писателю внешних могут быть исчерпывающе измерены (и измеряются-таки) полнотой прилива или отлива вещей из обихода человека. Вещи становятся не только эмблемами и знаками, они замещают собой суть, заполняют пространство внутреннее, душевное, ставя его в жесткую от себя экзистенциальную зависимость.

Символически сопоставляя старика и младенца, Олеша сторонится проникнуть внутрь переживания героя еще отчетливей, еще ярче, нежели Сургучев. Он отчуждается от соучастия, уходя путем выпуклых гротескных метафор. [...]

Герой Олеши — это герой времени, предельно к человеку изменившегося внешне и продолжающего, в сторону равнодушия, стремглав изменяться и внутренне. Он тягостно растерян мыслью, обнаруживая в мире несообразность именно внешнюю, а логику своих отношений с миром вещей находя напроочь порушенной. *«...Я думал, что глаз мой и слух управляют вещами, я думал, мир перестанет существовать, когда перестану существовать я. Но вот... я вижу, все отворачиваются от еще живого меня. Ведь я еще существую! Почему же вещи не существуют? ...и только имена их... А что мне с этих*

имен?» Эти рассуждения сходны с размышлениями толстовского героя. Но сходны лишь по внешним признакам вопрошающей рефлексии и по напряженному — и тоже, так сказать, лицевому, а не изнаночному — недоумению самих вопросов. Ибо в одном герое верховодит тягостное чувство тоски, а в другом иступленное чувство смятенного духа. Да и предмет переживания у них несводимо разный: в одном недоступно тающие вещи, в другом трагически преображающееся бытие собственного «я».

Дело не в материи или доле писательского таланта и даже не в особой остроте психологического проникновения в душу персонажа. Дело во времени, которое удаляется от человека одинокого, стремительно обретая вкус к массе. Дело и в человеке, которого подавляющая соотнесенность собственному времени и собственной души утомляет нервной актуальностью своей настолько, что перестает интересоваться вовсе. Потому и писатель этого иного времени предпочитает понимать смерть персонажа как «исчезновение» из его замкнутого прозябания знакомых вещей. И, наоборот, не пытается понять ее впрямую, то есть изнутри души, то есть сострадательно исследовать ее как убывающее, перестающее быть равным себе «я».

Есть в рассказе Олеси и еще одно важное совпадение с толстовской повестью и, косвенно, с сургучевским рассказом. Речь о том, каково содержание мысли последних миггов, о том, что является каждому из героев в эти мгновения, и о том, что особенно выделяет в этих последних вопросах, видениях или желаниях сам писатель.

«На кухню проникла крыса. Пономарев слушал: крыса хозяйничает, стучит тарелками, открывает кран, шуршит в ведре... Тут же в голову пришла ему беспокойная мысль, что крыса может иметь собственное имя, неизвестное людям. Он начал придумывать такое имя. Он был в бреду. По мере того как он придумывал, его охватывал все сильнее и сильнее страх. Он понимал, что во что бы то ни стало надо остановиться, ...что в тот самый миг, когда придумается это единственное и страшное имя, — он умрет. — Лиомпа! — вдруг закричал он ужасным голосом».

Крыса дважды является и в рассказе Сургучева. Является вскользь, но выразительно — как вестник распада и смерти: *«Ночью шумят мыши. В большом колонном зале, что лежит рядом, бегают и гулко шлепаются, падая с кресел и столов, крысы. Старик не слышит».* И еще раз, в самый миг смерти, будто множась эхом: *«Где-то близко пробегает и шлепается крыса. Старик не слышит».* В этой глухой безучастности кроется важное символическое отличие сургучевского героя от героя Олеси. Уходящий из жизни старик ни пространство житейское, ни пространство душевное воспринять и слышать не может оттого, что устал жить и вникать. Оттого и сам писатель глядит на присутствие крысы рядом с умирающим как на явление обыденное и с невозмутимой находчивостью употребляет подобный символ в своем повествовании. Символ яркий, глубоко значимый, но все-таки символ.

Сургучеву-писателю пока еще продолжает быть интересной душа убывающего человека. Но писатель прежде всего следует своему времени и,

почти отказывая в самовыражении самой душе старика, пытается участвовать в ней не прямым чувством, а наглядно косвенно, через душу сына.

Умиравшему же герою Олеши подобного наблюдателя не дано. Писатель обходится в рассказе без посредника. Линия переживания душевной драмы выверяется по символическим иносказаниям. Потому и знаками, оповещающими героя о собственной смерти, становятся происшествия, происходящие не внутри, а вне его и даже вне его достижимости. Эмблемой полного бессилия улетает модель планера, эмблемой смертного страха шуршит в сорном ведре крыса. Состязаются не переживания и чувства, а их метафоры и знаки.

Эмблемно густо окрашено и содержание последнего мига, разрешающего умирание и от жизни, и от страха. Оно сведено к иступленно искомому и в ужасе найденному напоследок имени крысы: герой знает, *«что в тот самый миг, когда придумается это единственное и страшное имя, он умрет»*.

Таким образом, конец умирания, убытия, ухода обнаруживает себя абсолютно зависимым от найденного, придуманного знака, а не от живого смысла ухода как трагически бытийного действия. Примечателен в своей символичности и самый финал «Лиомпы». Умиравший Пономарев, на последнем уже издыхании, идет «забирать вещи». Это не удастся — последняя увиденная им вещь, модель планера, улетела. Но одна вещь к нему, уже мертвому, все-таки приходит. Словно зная вместе с писателем, что убывший дорожил доступностью вещей как наиглавнейшим признаком жизни, *«мальчик, шлепая сандалиями, побежал впереди. — Дедушка! Дедушка! — кричал он — Тебе гроб принесли»*.

Так время все увереннее отдает предпочтение не трудному исследованию, а трудной игре метафор и символов.

И, наконец, последние миги убывающего человека, воссозданные в «Смерти Ивана Ильича»: *«Жалко их (домашних. — В. Х.), надо сделать, чтоб им не больно было. Избавить их и самому избавиться от этих страданий. “Как хорошо и как просто, — подумал он. — А боль? — спросил он себя. — Ее куда? Ну-ка, где ты, боль?” Он стал прислушиваться. “Да вот она. Ну что ж пускай боль”. “А смерть? Где она?” Он искал своего прежнего привычного страха и не находил его. Где она? Какая смерть? Страху никакого не было, потому что и смерти не было. Вместо смерти был свет... Для него все это произошло в одно мгновение, и значение этого мгновения уже не изменялось»*.

Здесь веское простое слово, непростая его связь с внезапно открытым смыслом и сам этот смысл совпадают без зазора. А потому в объясняющих символах не нуждаются. Как постепенно, в нескором течении повести, перестают нуждаться и в «остранении». Ибо оно состраданием преобразуется в подлинно ясное участие в деле души одинокого человека. У Толстого хватало отваги несогласия — в том числе и со временем.

Но вот... *«Умер обыкновенный человек, — так начинается маленький рассказ-эпюд Михаила Осоргина «Вещи человека» (1929 г.). — Он умер. И множество вещей и вещей потеряло всякое значение... Ко всему этому он при-*

касался много раз, все было одухотворено его существованием, жило лишь для него и с ним. ... Но он умер — и внутренний смысл этих вещей исчез, умер вместе с ним». [...]

Зачин рассказа обещает как будто бы повествование об уже умершем человеке. Но первая фраза, как сразу же выясняется, никакого подробного жизнеописания не предполагает. Смерть здесь окончательна и воспоминаний о жизни усопшего (а тем более писательского соучастия в проживании его последних дней) не допускает. Нет здесь и предсмертного общения человека с исчезающими, удаляющимися от него навсегда вещами.

Наоборот, у Осоргина смерть предстает как мгновенное рассеяние смысла вещей, как их летучее превращение в «безхозный» хлам и ненужный мусор. Самого умершего владельца в рассказе нет. Есть множество — в том числе причудливо бесполезных — предметов и есть женская рука, перебирающая эти предметы, отпирающая ящики и открывающая коробки с вещичками: камушками, вышитыми бисером закладками, старой оправой пенсне... Здесь душа убившего человека может быть осмотрена и легко понята через орнаментальность скопления вещей. Она же сама как таковая с ее живым мучительным миром предстает неудобной, слишком взыскующей внимания, слишком непредсказуемой и слишком сознанием... не выносимой.

И словно само время — для того чтобы, нет, не понять, а уже отбившее свое бытие души просто мерно обозначить — перебирает спокойной, *«особенно белой от каемки траурных кружев»* рукой вещи человека и бездумно разрезает бечевку на пачке его пожелтевших писем. И этого ему (времени) оказывается достаточно для того, чтобы он, человек, *«ушел в шелесте последней бумажки и стал только страшной вещью, за кладбищенской стеной, под увядшими венками»*. Движения руки и элегичны, и решительны, и пусты одновременно. Элегичность же — свойство и всего рассказа в целом. Именно она и размывает, растворяет его жанровые свойства, переплавляя их в долгую эпитафию. Вот и заканчивается рассказ на готически скорбной ноте. Но заканчивается не раздумчивым троеточием, а твердой, как последний ком земли, точкой. *«Осколки храма стали мусором. Много раньше, чем белая рука решила их дальнейшую участь, — еще живя в материи, умерли в духе вещи человека»*.

Однако время людей движется не только вперед, но и в круговую. И порой смыкает — как внешне похожие — не только жизненные, но и литературные формы, пытаясь уже на ином по крутизне повороте содержательно повторить однажды найденное. Так, спустя век с небольшим оно закольцевало тему «Смерти Ивана Ильича» повестью Александра Хургина «Возвращение желаний».

Идя путями толстовской повести (и даже сургучевского рассказа, с которым «Возвращение желаний» тоже перекликается), произведение Хургина заботится лишь о внимательном повторении формы слежения за уходящим в небытие человеком. Писателю словно в тягость соучастие в душевных трудах героя. Оттого и слежение выходит хотя и заинтересованным, однако

ничем не затрудненным, словоохотливым и бестрепетно созерцательным. Погрузив героя в неприглядный быт и пронциательно приметив в частной жизни общие проблемы человеческого бытия, автор слишком легко и уверенно о них философствует. Наблюдение и описание даются зоркому писателю и без труда, и с лихвой (если учесть многие, в том числе и откровенно физиологические подробности прозябания умирающего человека и докучного за ним ухода). Даются же они легко «по одной простой причине»: автор глядит на картину извне.

На внутреннюю же, душевную, близость с героем писатель идти не хочет, верно предчувствуя ее многие нравственные хлопоты. А опасаясь хлопот, предпочитает снисходительно (ироническая снисходительность — хороший тон времени) и пространно размышлять. Размышляет он независимо — не вместе с героем, а вокруг или, в лучшем случае, вместо него. А потому и воспроизводит безотрадные его дни, впечатления и рефлексии убывания со слишком уж «бодрым», слишком уж искушенным в иронии философским «реализмом». Писатель сопереживает персонажу не здесь и сейчас, а отстранившись и давно: формы его авторского сопереживания ладно готовы загодя.

Да и сопереживание ли это? Грамматически настоящее время воспринимается скорее как убедительный прием, как форма домашнего сказания о спокойно когда-то наблюденном и неспешно теперь философски толкуемом происшествии. Сказания, правда, полного вешных, бытовых и безжалостно точных мелочей и деталей. Таких, например, как освобождение упрямо застенчивого, но беспомощного старика, запершего себя в туалете: *«— Надо сорвать крючок, — сказала жена старика. Светка дернула как следует, и дверь распахнулась. Старик Полухин почти лежал на унитазе. Головой опираясь на белый сливной бачок. И протягивал одну руку. Ноги были стреножены трусами и не касались пола».*

Повествование, ни разу ни на чем не споткнувшись, движется гладко, словно наизусть — без остановок, сомнений и колебаний. Однако неторопливо расстилая перед читателем свое полотно, оно не погружает его в психологическую глубину и явь, а представляет для созерцания лишь философское свидетельство. Главным для писателя оказывается не внутренне дискретный мир уходящего из жизни человека, а раздумчивый или повествовательно непрерывный к нему комментарий — пристальное, жесткое сожаление, с которым автор извне рассматривает наружный мир тающего у него на глазах героя. Так герой оказывается нужным писателю косвенно, а не прямо — как объект обозрения, а не как субъект самостоятельной жизни. [...]

Поскольку внутренний помысел «Возвращения желаний» заведомо обращен назад, к Толстому, то, тшась скрыть зримую «объектность» своего персонажа, писатель пытается вывести его из времени общего и открытого — с тем чтобы поместить во время отдельное, замкнутое и субъектное. Озабочаясь спасти героя от равнодушно большого времени, а себя от упреков в равнодушии к «маленькому человеку», писатель прибегает к размышле-

нию о двойственной природе времени: *«И еще реже...стал он (старик Полухин. — В. Х.) выходить из своего времени в общее... Но то, что у него есть свое время, по-настоящему понял он лишь недавно. И у каждого человека оно есть — время, которое принадлежит только ему, а другим не принадлежит. Но в старости это “мое время” становится безраздельной собственностью, попадает во власть человека, прожившего его... Наверно, поэтому старику Полухину легко вспоминалось все. То есть не вспоминалось. Виделось. Что лишний раз подтверждает гипотезу о замкнутости личного человеческого времени, о временном круге старости».*

Но в этих и многих дальнейших (об отсутствии страха, например, и присутствии, наоборот, покоя) рассуждениях повести на тему «своего» времени как раз и проглядывает, неотступно диктуя писателю свою волю, время большое, общее и безразличное. Проглядывает в них и — скрыто полемически заостренная против тайной сокровенности толстовской повести — намеренно распахнутая откровенность повествования, которую только подчеркивают пространные (и вполне беззаботно фаталистические) умозаключения писателя на темы жизни, смерти, времени и личного бытия. *«Когда время, идя вперед, уходит и остается сзади, а ты... тоже идешь вперед, шагая в ногу со временем, прошлое от тебя все удаляется... Потом ты оставливаешься и уже никуда не идешь, а стоишь в ожидании. И тогда время — твое время — не может идти как прежде, поскольку получится, что оно тебя бросило и пошло без тебя. Кстати, общее время так и поступает».*

Но в какой-то момент повести к писательскому бесстрастному рассудительному наблюдению за персонажем примешивается житейская, горькая жалость. И тогда, вместе с охладевшим к человеку временем, писатель принимается снижать, травестировать большие темы, вводя их в рядовой обиход тем повседневных, наравне с желаниями старика поесть сыру или нектати, но самостоятельно полностью одеться в пиджачную пару. И, кажется, именно в намеренную, усмешливую противоположность Ивану Ильичу героем Хургина движут не страх смерти и благо духовного преодоления этого страха, а гротескно мелкие желания и воспоминания всей своей без остатка и добросовестно отданной социуму повседневной жизни. Оттого и уходит его душа не сквозь свет — к Богу, а возвращается памятью к темноте материнской утробы и мигу собственного рождения.

Именно в таком переводе стремления и хода повести с путей, ведущих к выходу из страха смерти в свет, на пути, ведущие к входу в безопасную темноту первоначала жизни, и содержится в свернутом виде отклик нынешней словесности на безразличие нынешнего же опасного времени к событию смерти человека. Отклик этот по всем почти приметам совпадает с состоянием неотступного «страха жизни». Вот и пыгается писатель, ведя своего героя окольным путем, от этого самого страха его укрыть и от пренебрежения «общего» времени оберечь. Укрыть в самый спокойный приют — приют «детского места» и оберечь в укромности другого времени: совершенно отдельного и совершенно «своего».

«А он был в сознании. Он пытался вспомнить. Что вспомнить? Он не знал. Знал только, что ему нужно что-то вспомнить. И вспоминал. Вспоминал все не то. — Я тебе сыру принесла, — сказала жена. И услышав слово принесла, он наконец вспомнил. То, что хотел... с глаголом “принесла”, он вспомнил момент своего рождения. А вспомнив, умер. Потому, что больше вспоминать ему было нечего».

Тем и заканчивается эта нынешняя повесть об уходе, убытии, умирании и смерти отдельного человека. Как будто просто закруглился ноль.

Хочу напоследок подчеркнуть: разговор о собственно филологических достоинствах рассмотренных произведений остается за пределами статьи, но сами эти достоинства никакому сомнению не подвергаются. Сказанное в доброй мере относится и к повести Александра Хургина.

Р. С. Есть в анналах человеческой культуры одно безотрадное напоминание: вы думаете, время проходит? Безумцы! Время стоит на месте: проходите вы! Но время, даже оставаясь неподвижным, все равно сохраняет и несет на себе все оставляемые проходящими или оставленные уже прошедшими отчетливые следы. А обрстая этими следами, как листьями, время начинает медленно, но неизбежно вочеловечиваться. Когда же вся эта масса малых человеческих следов становится, наконец, критической, она, словно сплавляясь в некую однородную материю, становится большой точкой зрения времени. И потому участливость или рассеянность внимания времени к человеку зачастую определяется содержанием тех нравственных вложений, что сделал в него человек. Проводником же, посредником между человеком и временем является культура, в частности словесность. И все, что человек ей для отдания времени передоверяет, она исправно по назначению и несет. Другого богатства у литературы нет.

2004, № 1 (119)

2. ОЛЬГА СЕДАКОВА

«Не смертные, таинственные чувства»

О христианстве Пушкина

Одно из самых торжественных и финальных стихотворений Пушкина — построенное как своего рода «последнее слово», обрезающее не только весь совершенный труд и его смысл, но и посмертное будущее этого труда¹, — завершается удивительной строкой:

И не оспоривай глупца.

Удивительной, потому что в последней строке мы привыкли ожидать смысловой точки, итога, разрешения. В своих законченных лирических вещах Пушкин, как правило, следует этому композиционному принципу. Что же тогда значит этот жест, как будто не подготовленный торжественным, триумфальным тоном предшествующих стихов? Такой финал склонял некоторых интерпретаторов понимать весь «Памятник» как пародию на Державина. «Глупец» в таком случае — это тот, кто примет высокий слог всего сказанного выше за чистую монету. В самом деле, может ли Пушкин всерьез гордиться тем, что он будет «любезен народу», — Пушкин, так уверенно декларирующий независимость поэта от народного суда. [...]

Эта финальная строка не будет так неожиданна, если помнить, какое место *глупость* занимает в пушкинском мире. *Глупость* — это не уточняемое до конца, не рационализируемое представление, подобное по своему

¹ Вообще говоря, будущее до скончания века:

И славен буду я, доколь в подлунном мире
Жив будет хоть один пиит.

Представить себе мир, в котором не осталось *ни единого* поэта, Пушкин, вероятно, не мог. Впрочем, и Гораций, определяя собственную меру бессмертия, вряд ли мог представить, что римский понтифик когда-нибудь перестанет всходить на Капитолий с безмолвной девой :

Crescam laude recens, dum Capitolium
Scandet cum tacita virgine pontifex.

Несомненно, это *dum* (доколе) значило: пока мир стоит.

масштабу тому, чем предстает *пошлость* у Блока: все самое враждебное, безнадёжное. То лицо, которым повернулось к поэту само зло.

Перед лицом *глупости* (иначе: «буйности», «слепоты», «ребячества», «сонливости» и т. п.) Пушкин предписывает — и не только в финале «Памятника» — единственно *умную* тактику: молчание, отказ от ответа, превосходительное равнодушие. Можно заметить, что до конца поза невозмутимого аристократизма ему никогда не удастся и снисходительное *laissez-faire*, «делай что делаешь», «пусть себе!» не может прикрыть страшную боль или, словами Пушкина, «*неизмеримую печаль*»:

Доволен? так пускай толпа его бранит
И плюет на алтарь, где твой огонь горит,
И в детской резвости колеблет твой треножник.

Да, все это не более чем глупость, «*детская резвость*», но игры этих взрослых детей страшноваты, да и играют они в каких-то совсем неприличных для этого местах! «*Procul este, profhani!*» — вот более откровенная реакция Пушкина на азартные забавы глупости.

Идите прочь! какое дело
Поэту *мирному* до вас.

Глупость, в пушкинском изображении, всегда кощунствует и «ругается» (совершает надруганье) над достойным:

Над кем ругается слепой и буйный век.

Она кощунствует и тогда, когда врывается в алтарь и оскверняет святыню и жреца (как в приведенных стихах, где изображен условный поэтический алтарь, по образу языческого), — и тогда, когда охраняет святыню (как часовые у Распятия в «*Мирской власти*»²). Она делает это не потому, что «не верит», но потому, что, как обычно, *не понимает*, в чем дело:

Иль мните важности предать царю царей?
Иль покровительством спасаете могучим
Владыку, тернием венчанного колючим...
Иль опасаетесь, чтоб чернь не оскорбила
Того, чья казнь весь род Адамов искупила...

² Так, одинаково неприязнен для Пушкина и осквернитель искусства, «художник-варвар»:

Художник-варвар кистью *сонной* (еще один синоним неразумения, «хладный сон») Картину гения чернит,

и «праведный гнев» Сальери на слепого скрипача, выраженный через тот же образ:

Мне не смешно, когда маляр презренный
Мне пачкает Мадонну Рафаэля.

Одно из этих двух поведений по отношению к святые, открытое глумление и нелепое охранительство, не исключает другого. «Слепой и буйный век» легко переходит от безоглядного глумления к нелепому охранительству, неожиданными свидетелями чему в последние годы мы оказались.

Тема христианства и вообще «религиозности» Пушкина больше других грозит нам опасностью впасть в *глупость* именно в пушкинском смысле: то есть в нескромность, прямолинейность и морализм, в самоуверенные перепевы ходячих истин. В сопоставление Пушкина с некоторым эталоном благочестия и нравственности, которому не хуже его, если не лучше, будет отвечать Фаддей Булгарин. Получится у нас при этом хвала или обвинение («клевета»), не так существенно. Глупая хвала оскорбляла Пушкина сильнее укоров.

Я надеюсь, что тема «глупости» и «ума» больше скажет нам о душевном строе Пушкина, чем сверка его взглядов со школьным катехизисом или описание его нравственного пути по образцу «возвращения блудного сына»³. Известно, что первая причина, побудившая Пушкина отстраниться от атеизма, — не «зов сердца» или «муки совести», а потребность ума. Атеизм представлялся ему неудовлетворительным в умственном отношении: «*Не допускать существования Бога — значит быть еще более глупым, чем те народы, которые думают, что мир покоится на носороге*» (из рукописи 1927–1928 гг.). Борьба его *сердца* с *умом* с лицейских лет происходила прямо противоположным привычному образом: «*Ум ищет Божества, а сердце не находит*» («Безверие», 1817); и почти то же самое в дневниковой записи 1821 года: «*mon coeur est materialiste, mais ma raison s'y refuse*».

Еще одна возможность говорить о христианстве (или «религиозном духе») поэзии Пушкина — та, которую наметил С. Л. Франк: «формальный анализ», анализ поэтической формы⁴. Однако это не так просто: это

³ Когда мы слышим истории о покаянии и обращении художника, мы не можем не признаться, что эти истории звучат печально — и, тем самым, в самом серьезном смысле не поучительно. Обращение к личному спасению — обыкновенно лихорадочное, паническое — несет на себе отсвет какого-то большого крушения. Печаль этих историй в том, что на месте художника — человека представительного, говорящего не от себя и не о себе, — появляется частное лицо. Творчество же каким-то образом покрывало это частное, в общем-то не интересное другим лицо совсем другим покровом, светом самозабвения. И вот мы слышим голос раздетого «я», голос заботы совсем не высокого страха за себя.

Слава Богу, это не пушкинский случай. И если думать о том, что такое христианское искусство — а не искусство на христианские темы — то это, прежде всего, дарящее искусство. Я надеюсь, что меня не поймут так, будто я отрицаю ценность раскаяния или смирения. Просто художественная форма их не так уж, вероятно, близка к бытовой.

⁴ «Исследование религиозного духа поэзии Пушкина во всей его глубине и в его истинном своеобразии требовало бы эстетического анализа его поэзии — анализа, который был бы “формальным” в том смысле, что направлялся бы на поэтическую

предполагает какое-то представление о том, какая *форма* светского — не храмового — искусства отвечает критериям «религиозности». Обладаем ли мы такого рода представлением? Боюсь, что нет. И однако, в самом общем очерке, еще до анализа, мы можем сказать, что неуловимая характерность пушкинской формы самым близким образом связана с той же, избранной нами темой, с темой *ума* (*здоровоумия*) и *глупости*. Среди русских писателей мы вряд ли чью-нибудь еще манеру увереннее назовем *умным* письмом.

Остановимся еще немного на самых общих свойствах *глупости* у Пушкина. Прежде всего, эта *глупость* — отнюдь не отсутствие интеллектуализма («дерзкий умник» у Пушкина тоже «глупец»: ср. его известное недоверие к отвлеченной мысли; его явное предпочтение английской прагматической стихии германскому любомудрию). *Глупость* — скорее душевное, в каком-то смысле эстетическое, чем интеллектуальное заблуждение, своего рода онтологическая беспастность, неуместность или безвкусица. Исходя из такого представления, Пушкин и отказывал в *уме* (то есть *здоровоумии*) герою «Горя от ума».

Интересной и важной мне представляется такая черта. Пушкин — человек своего времени, «нового», «просвещенного века», послепросвещенческой эпохи, скептической и рационалистской. Байроновский период, как ясно чувствовал Пушкин (сравнивая круг чтения Татьяны и Онегина), был еще одним шагом в этом последовательном отсечении «прекрасных иллюзий», миролюбивого благодушия сентиментализма (путь, который и в наши дни продолжает «демифологизация» и «деструктивизм»). Пушкин — ранний читатель скептиков, насмешников и пессимистических моралистов вроде Ларошфуко. *Глупость* и *ум* в этом умонастроении — едва ли не центральная тема. «Современный человек» понимал себя прежде всего как *просвещенный* и *мыслящий* и в этом видел свое превосходство над «простодушной старинной». *Мыслить* значило уметь посмотреть на вещи (в том числе и на себя) отстраненно («метафизически», на языке времени), критично, не принимая ничего на веру, но сохраняя дистанцию сомнения. В этом смысле говорится о «*мыслящем человеке*» в «Онегине»:

Кто жил и *мыслил*, тот не может
В душе не презирать людей.

Глупость здесь понимается достаточно определенно (заметим: это бытовое представление о *глупости* остается тем же и в наши дни): это прежде всего наивность, идеализм, неискушенность. Отсутствие навыка рефлексии. Отсутствие травматического опыта,

Ума холодных наблюдений
И сердца горестных замет.

форму, но который выходил бы далеко за пределы того, что обычно именуется «формальной критикой». — Франк С. Этюды о Пушкине.

Умным в таком случае можно назвать того, кто *уже* знает, что все в нашем мире обстоит чрезвычайно плохо, что это и есть последняя правда, а все хорошее и высокое только «кажется» — и согласился на это как на нормальный ход вещей. Того, кто знает, что человек не ангел (довольно мягкая формулировка этой антропологии) и его не исправишь («*Наши добродетели суть замаскированные пороки*» (Ларошфуко).

Чтобы представить себе всю разницу времен, Нового и традиционного, вспомним, что у Данте дело обстоит *прямо* наоборот: пороки и грехи — только неправильное употребление все той же любви, которая движет творением. Порок в его этической системе — это, так сказать, гримаса или гротеск любви, добродетели богословской: любовь, которая ошиблась в выборе своего предмета, в мере и т. п. Ошиблась же она потому, что утратила «благо разума», il ben dell'intelletto.

Далее, *умный* человек Нового времени исходит из необсуждаемой предпосылки, что истина — травмирующий опыт: истина видит в основании вещей низкое, элементарное, грубое. Она срывает покровы прекрасных возвышающих иллюзий. Для Данте, как для всякого его мыслящего современника, и это обстояло точно наоборот: «*Истина, которая так нас возвышает*», la verita che tanto ci sublima (Par. XXII, 42). «Низкое» по определению не может быть истинным, поскольку неизмеримо высок замысел Творения. Не видит этой высоты глупец, тот, кто «*отдал разум за влечение*».

Ум «современного человека» выражается и в его решительной разочарованности: он в собственном мнении давно перерос ребячество надежды. Сгоревшее не может загореться вновь. Умершая любовь не оживет. Это болезненно знать, но такова правда — для того, «кто жил и мыслил». Считать иначе малодушно. Таков общий тон лирики Баратынского. Не нужно говорить, что безумная надежда этого рода и представляет собой мудрость у Данте. Больше того, «Комедия» и рассказывает нам историю такого второго загорания. Малодушным и низким (vile) Данте назовет того, кто согласился с безнадежностью, кто не берется за невозможное.

Конечно, это далеко не полный свод свойств *ума* и *глупости* в расхожих представлениях Нового времени, но я остановлюсь на этом и попробую описать пушкинские отношения с этим мировоззрением. Самым привычным представлением, связанным с *умом*, стал холод: таким образом, теплому неразумию противопоставляется холодный — беспощадный — ум.

Пушкинскую позицию («ум» и у него чаще всего появляется в сопровождении того же эпитета) никак нельзя назвать простым и однозначным противостоянием такому взгляду на вещи. Пушкин не отказывает скептицизму (и фатализму, второму лицу «просвещенного времени») в их правде. В некоторых моментах он полностью присоединяется к нему: особенно в том, что касается человека социального; на этого человека он смотрит достаточно безнадежно:

О люди, жалкий род, достойный слез и смеха,
Жрецы минутного, поклонники успеха...

«Слепой и буйный век» всегда останется «слепым и буйным», и этим обоснованы политические взгляды зрелого Пушкина.

Такой взгляд на «людей», «детей ничтожных мира» был бы обыкновенной мизантропией, если бы Пушкин не знал другого, не социального человека — человека, «забывшего мир» и заботы о «презренной пользе», человека, возвращающегося к себе, к пенатам, к «часам неизъяснимых наслаждений», к «силе гармонии». Человека, погруженного в «чудный сон» или чудесным образом «пробужденного» (у Пушкина это два описания того же состояния забытья-сосредоточенности: ср.

Душа поэта встрепенется,
Как пробудившийся орел. —

и

И забываю мир, и в сладкой тишине
Я сладко усыплен моим воображеньем.

Человека, проходящего странную школу, где его

любить, лелеять учат
Не смертные, таинственные чувства⁵.

Пушкин, в отличие от скептиков, не только знал такое несоциальное состояние человека, но его-то имел смелость почитать истинным, родным домом человека, его «сердечной глубиью» (в первую очередь, конечно, собственным родным домом, пенатами). Несомненно, он скептически относится к возможности того, чтобы такое состояние было доступно каждому: как говорит его Моцарт,

тогда б не мог
И мир существовать.

Мир («заботы суетные света») существует как отвлечение от гармонии, от пенатов, от вешего сна, от глубины сердца. Но кто-кто, а не Пушкин пожелал бы этому миру скорейшего конца! Он любит представлять продолжение обычной жизни и в собственном отсутствии — той же, в сущности, где его внук

⁵ Удивительным образом «первая наука» Пушкина («И нас они науке первой учат — Чтить самого себя») совпадает с аскетическим учением Антония Великого: «Я пишу вам как разумным людям, способным узнать себя. Ибо тот, кто знает себя, знает Бога» (Послание 4); «Ибо тот, кто знает себя, знает всех. ... И тот, кто может любить себя, любит всех» (Послание 6). Знать себя, по Антонию, значит знать в себе то самое «не смертное чувство», вложенное от создания: «Все, кто знают себя, знают, что они причастны бессмертному началу». Итак, «Отцы-пустынники», о которых Пушкин писал в последний год своей жизни, каким-то образом оказались ему знакомы ближе, чем историкам пустынножительству! Послания Антония Великого — недавняя находка, и я цитирую ее по английскому переводу: «The Letters of St. Antony the Great». Transl. by Derwas J. Chitty. SLG Press, Oxford 1995.

С приятельской беседы возвращаясь,
Веселых и приятных мыслей полон...

Отметим, однако: «мыслей полон»! Обыденный мир вовсе не глуп, у обыденного человека — каждого — «есть свой ум»⁶. Художнический труд (я имею в виду, конечно, зрелого Пушкина) состоит в том, чтобы обнаружить в этих светлых заботах «смирненную прозу» — то есть, инобытие поэзии.

Далее, Пушкин в споре с «веком» не говорит, что истина высока (как это говорил Данте). Он говорит только, что возвышающий обман *ему дороже*. Он соглашается, таким образом, на репутацию «глупца» в глазах века (и в собственных глазах тоже, ибо и он «дитя света»):

Но я любя был глуп и нем.

Вообще, безнадежная любовь, в верности которой провансальские поэты видели высочайшую мудрость, для Пушкина — «глупость несчастная». Социальная лицензия на подобное поведение кончилась; тем не менее, от этой «глупости несчастной» Пушкин не может и не хочет отказаться.

Такой же *глупостью* он мог бы, вероятно, назвать собственную неспособность разочароваться — по-баратынски — до конца, перестать надеяться на какое-то чудесное оживление, пробуждение от «хладного сна» («Я думал, сердце позабыло»). [...]

Итак, Пушкин не опровергает открыто скептического представления о глупости, он только вносит в него коррективы. Например, он требует разрешения «глупости» («глуповатости») для поэзии и поэта.

Но существеннее другое. Пушкин отчетливо видит асимметричность скептического представления — и напоминает о другой, полярной стороне *глупости*, которую скептик совершенно упускает. Пушкин напоминает о том, что можно назвать *глупостью негативизма*, или неприятия, или неверия, или тотальной критичности. Словами Пушкина: о «*глупости осуждения, которая менее заметна, чем глупость хвалы*».

Прибегая к известному евангельскому совету, можно сказать, что Пушкин напоминает о том, что глупо не только не *быть мудрыми, как змеи*, — но и не *быть простыми, как голуби*. Это глупо, потому что не отвечает положению вещей в мире — и, значит, обречено на неудачу (пушкинские сюжеты часто показывают, как права и в конечном счете удачлива оказывается благородная простота, а расчет и коварство проваливаются — хотя бы в «Выстреле» или в отношениях «хитрого» Савельича и простодушного Гринева с Пугачевым, который, как и Петр у Пушкина, представляет собой род стихии, «Божией грозы»).

Глупо бездумно очаровываться — но еще глупее не поддаваться очарованию, не прийти «в восторг и умиленье». Два этих вида глупости можно про-

⁶ По воспоминаниям А. О. Смирновой-Россет, Пушкин, признаваясь ей, что читать «терпеть не может», потому что «чужой ум гнетет», завершает свою мысль так: «Я такого мнения, что на свете дураков нет. У всякого есть ум, мне не скучно ни с кем, начиная с будочника и до царя».

иллюстрировать беседой Онегина и Ленского о сестрах Лариных: Ленский совершает первую глупость, очаровываясь Ольгой; Онегин, отстраненно понимающий цену Татьяне и остающийся бесчувственным, — вторую.

Глупо бездумно доверять — но еще глупее быть «тонким», то есть расчетливым и недоверчивым (примеры этому можно найти в сюжете Пушкина); такая тонкость, говорит он, несовместима с великой душой.

Глупо бездумно принимать — но еще глупее необдуманно отвергать. Вопрос *вкуса*, то есть отбора и установления иерархии, важнейший для Пушкина, решается им как вопрос ума, «соображения понятий», а не безотчетных предпочтений. И здесь его суждение необыкновенно оригинально не только на фоне привычек его времени — но и нашего, не в меньшей мере. [...]

Занимательный пример характерно пушкинского, не спорящего опровержения скептицизма мы обнаружим в следующей записи из «Table-Talks»: «Человек по природе своей склонен более к осуждению, нежели к похвале (говорит Макиавелли, сей великий знаток природы человеческой).

Глупость осуждения не столь заметна, как глупая похвала; глупец не видит никакого достоинства в Шекспире, и это приписано разборчивости его вкуса, странности и т. п. Тот же глупец восхищается романом Дюкре-Дюмениля или “Историей” г. Полевого, и на него смотрят с презрением, хотя в первом случае глупость его выразилась яснее для человека мыслящего».

Заметим: не для человека добродушного — но для человека мыслящего! По видимости продолжая скептическое суждение Макиавелли, Пушкин кончает по существу выпадам против «великого знатока природы человеческой». Причем оружие, которым Пушкин поражает скептицизм, — мысль, то, чем тот более всего гордится! Мысль, которая знает о человеке одно — его немощь, — неглубокая, неполная мысль. Полная мысль знает другое:

Они дают мне знать сердечну глубь
В могуществе и немощах его.

Скептицизм — в данном случае, антропологический скептицизм — выглядит недомыслием, то есть глупостью. Он ничего не узнал о «могуществе» сердца. Понимание *ума* как исключительно критического, негативного начала выставляется как *недостаточно умное*, непродуманное! Что же до знания «природы человеческой», то Пушкин, как обычно, невзначай и мимоходом сообщает нам собственное знание (под покровом антологической стилизации):

Должно бессмертных молить, да сподобят нас чистою душою
Правду блюсти: ведь *оно ж и легче*⁷.

⁷ Невозможно удержаться от еще одной ссылки на послания Антония Великого: «Воистину, дети мои, если бы мы и всей силой своей отдали себя стремлению к Богу, какой благодарности мы заслуживаем? ... ведь мы стремимся всего лишь к тому, что природно нашей сущности. Ибо каждый человек, который ищет Бога или служит

Легче, поскольку соприроднее! Но при этом: такой соприродности можно только «сподобиться» и об этом «должно молить».

Именно поэтому зло у Пушкина глупо, порок глуп, и своей глупостью, в сущности, они исчерпываются⁸. С особенной наглядностью это изображено в сказках: ненасытная Старуха в «Сказке о рыбаке и рыбке», скупой Поп в «Сказке о попе и работнике его Балде». Глупо и недальновидно так себя вести. Признак глупости — самочувствие хозяина положения, и настоящего, и будущего. Я решаю, я сужу, ход вещей в моих руках. *Глупость* не понимает, где кончается область, с которой можно иметь дело, где начинается иррациональное, с которым не согласишься (уж это Пушкин, назвавший себя «усталым рабом», знает отлично).

Данте, говорящий о душах «Ада», что они утратили *il ben dell' intelletto*, не шел против своего времени. Он просто следовал Фоме и всей той огромной традиции понимания «безумия» (дурости), библейской и античной, которая стояла за ним. Когда же Пушкин *глупым* и *слепым* представляет, как в Библии, ум утилитарный и циничный, он идет против основного движения своего времени. Опирается он при этом, вероятно, только на собственный опыт *самостояния*, на опыт уединенных бесед с собою:

Дабы стеречь ваш огонь уединенный,
Беседея с самим собою,

на те самые «*не смертные таинственные чувства*». Своего Аквината у Пушкина явно не было. Его духовное знание получено экспериментальным путем: опытом на себе.

Они меня любить, лелеять учат
Не смертные, таинственные чувства...

Здесь нам необходимо отказаться от привычного для современного языка понимания «чувства» как эмоции, как чего-то постороннего разуму и психологического. В пушкинском употреблении еще живет более старое, церковнославянское и древнерусское значение. «Чувство» — общая способность воспринимать («*чувять*»), одновременно и интеллектуальная, и эмоциональная открытость. [...]

Поразительным образом пушкинское представление об «уме» или «здравомыслии» как о правильном или чистом «чувстве» сближается с аскетическим учением о *sophrosyne*, «здравомыслии», которое переводится также и как «целомудрие». Впрочем, быть может, это сближение и не так странно, если представлять себе, что опыт аскетики его знатоки сближают с «художеством», «умным художеством». Здравомыслие, иначе — чуткость, иначе —

Ему, делает то, что природно его существу. Но всякий грех, в котором мы повинны, чужд и неприроден нашему существу.

⁸ Ср. в воспоминаниях А. П. Керн: «Тут кстати заметить, что Пушкин говорил часто: “Злы только дураки и дети”».

чувство: прямое и живое, *чистое*⁹ отношение со своим предметом. «*Расположение души... к быстрому соображению понятней...*» Умник, или глупец у Пушкина — человек нечувствующего, то есть закрытого, не входящего в отношения, не знающего вдохновения ума (которое, как заботливо отмечено, «До слуха *чуткого* коснется»). [...]

Бесчувственна, то есть глупа в пушкинском мире любая декларация, любое окончательное решение. Заменяем, например, в нашем стихе «не смертные чувства» на более решительное «бессмертные»: стало явно *глупее*. Почему? Ушел труд называния и постижения, ушло возражение себе — или чему-то еще. Ушла «беседа с самим собой». Говорящий как бы вглядывается в то, что перед ним: смертные? нет, не смертные. То же движение — возвращение к высказанному прежде и возражение ему — звучит в утверждении: «Нет, весь я не умру» (ответе на раннее: «Я скоро весь умру»). Таким образом расширяется *время* высказывания, смысл предстает не как изречение, мгновенное и вечное, а как реплика в беседе с собой, в разговоре настоящего с прошлым. Обобщающий характер высказывания у Пушкина всегда мерцает: никогда нельзя сказать, универсальное перед нами суждение — или частное мнение:

На свете счастья нет, но есть покой и воля

(ср. в письме Онегина:

Я думал: воля и покой
Замена счастью. Боже мой,
Как я ошибся, как наказан!

Ср. с этим безусловно универсальную амбицию подобных высказываний у других поэтов:

Есть в близости людей заветная черта...
Есть бытие, но именем каким...
Есть три эпохи у воспоминаний...

В глубине пушкинских «таинственных чувств» (которых он никогда не называет и не описывает) и его знания «сердечной глубины» мы можем различить *почтение к свободе*.

Никто из лириков так мирно не воображал себе мир в собственном отсутствии. Без тоски, без желания вновь явиться (как Лермонтов): с единственной надеждой быть помянутым. Примеры этого — вероятно самого уникально пушкинского мотива — приветствия миру, в котором его давно нет, можно вспоминать и вспоминать. Пушкин оставляет мир свободным от себя. Пушкин оставляет от себя свободной любовь:

⁹ Любимые эпитеты Пушкина — *живой* и *чистый*. Это самое похвальное, что он может сказать о чем-нибудь в мире. Слишком многим две эти вещи — живость и чистота — представляются несовместимыми и противоположными. Но врозь и в противопоставлении друг другу они просто неинтересны!

Как дай вам Бог любимой быть другим.

В своем письме, антидидактичном и неуловимом, Пушкин оставляет нас свободными от себя. Он оставляет свободными от себя собственное слово, композицию, сюжет своих вещей и их «мораль». Нет, не оставляет: он дарит всему этому свободу, которой они прежде не обладали. Пушкин нашел самый редкостный аргумент теодицеи:

За что на Бога мне роптать,
Когда хоть одному творенью
Я мог свободу даровать!

Это почти декларация. Но само вещество, самая словесная и ритмическая плоть его сочинений (зрелых сочинений) и представляет собой это «дарование свободы».

Чтобы даровать свободу другим (или другому), нужно обладать каким-то ее избытком. Этот избыток в случае Пушкина обеспечен здоровьем, гибкостью, быстротой ума и чувства. Пушкин менее всего страстный из русских поэтов — в старинном смысле «страсти». Над ним не тяготеет инерция одного ощущения, одного настроения, стиля, идеи — он проходит по ним быстрым шагом, как по воде, не проваливаясь. Другие российские авторы кажутся рядом с ним обуянными каждым своим: кто меланхолией, кто раздраженностью, мечтой или разочарованием. Они в плену своего стиля — Пушкин ускользает из всех своих стилей.

Многие сочинения в мире (Пастернак считал, что все), кроме своего непосредственного, «сюжетного» предмета, одновременно и неявным образом излагают второй и главный: «Науку поэзии». Пушкин несомненно предполагал, что задает некоторые законы русской словесности, дает образцы. Возможно, он и остался единственным, кто смог их исполнить.

Средневековые латинские учения о поэзии часто именовались не *Ars poetica*, а *Ars amandi*, «Наука любви». Пушкинскую «Науку поэзии» можно было бы назвать «Наукой чтить свободу».

И если никто из наших поэтов с таким совершенством не исполнил преподанную Пушкиным науку, сам этот «закон свободы» навсегда остался непререкаемым и интимно любимым для всех, кто писал после Пушкина по-русски. Потомки вносили в этот закон некоторые уточнения: Блок сказал о «тайной свободе», Мария Петровых — о ее «тишине»:

Не шум газетной оды,
Журнальной болтовни,
Лишь тишина свободы
Прославит наши дни.

Мандельштаму принадлежит осмысление этой таинственной свободы — пушкинского *не смертного чувства* — как особого дара России, ее религиозного дара, который стоит созидательного и исторического дара

Запада¹⁰: «Туда, где всё — необходимость, где каждый камень, покрытый папиной времени, дремлет, замурованный в своде, Чаадаев принес нравственную свободу, дар русской земли, лучший цветок, ею возвращенный» («Петр Чаадаев», 1914).

2003, № 1 (115)

¹⁰ Многие склоняют видеть в Пушкине не представителя русского гения, а скорее преодоление этого духа. В зарубежной пушкинистике нередко можно встретить замечания об исключительности пушкинского письма в русской словесности: «самый нерусский из русских писателей». Изящество пушкинского гения может показаться совершенно чужеродным российским пространствам, «косности русской», тяжести, лихости и сентиментальности «таинственной русской души», если не помнить о предыдущих веках нашей культуры, о раннем зодчестве и иконном письме, о древнерусском языке, в котором *грубость* означала «все дурное», «грех» (*сотворил грубость*), а *изящный* значило «превосходный».

3. ГРИГОРИЙ ПОМЕРАНЦ

Любовь небесная и земная

Центростремительное и центробежное

Одно из лучших стихотворений Пастернака написано от имени Магдалины. Меня всегда потрясает его вторая половина. И особенно — последняя строфа:

Но пройдут такие трое суток
И столкнут в такую пустоту,
Что за этот страшный промежуток
Я до воскресенья дорасту.

Покойный о. Сергей Желудков считал последние слова профанацией, подстановкой себя на место Христа. Я не соглашался. По-моему, чудо требует соучастия. В Назарете, где Иисуса знали босоногим мальчишкой, никто не мог поверить в Его преображение — и чудес не было. Недаром сказано было: «Нет пророка в своем отечестве»; и еще: «Вера твоя спасла тебя». Я думаю, это относится и к чуду воскресения. Чудо увидели те, кто поверили, и в меру своей веры. Первая — Мария Магдалина. [...]

Об этом чуде написал Пастернак — за Магдалину: «...*И столкнут в такую пустоту*» — в мистическую смерть — «*Что за этот страшный промежуток / Я до воскресенья дорасту*». Именно с этого, со смерти-воскресенья Магдалины, Павла и других, — началось христианство, и не случайно Воскресший первым явился Магдалине, через ее страстное ожидание чуда. Женщины намного превосходят мужчин силой чувства. От этого и чудеса с женщинами случаются чаще. Статистика показывает, что стигматичек в несколько раз больше, чем стигматиков. Женщины — большинство среди первых христиан и большинство оставшихся верными Христу в годы советских гонений. Это как-то связано со всей полнотой женской душевной жизни, женской неразделенности плоти и духа.

Магдалина у Пастернака любит Христа как Бога и — как женщина — идеальный образ, заложенный в глубине ее души. Магдалина склоняется во прахе перед обоими, соединенными — по церковному же учению — *неслиянно и нераздельно*. Христос — по этому учению — вполне Бог и вполне человек. Как вполне человек он также вполне еврей, вполне мужчина и т. п., как

это ни противно монофизитам, явным и тайным. Магдалина вполне православна (и кафолична), не умея отделить порыв веры от платонического эроса. Это не более противоречиво, чем догматическая формула о двух природах, человеческой и божеской, соединенных неслиянно и нераздельно. И именно слитность общей религиозной и особенной женской душевной страсти сделали Марию Магдалину первой свидетельницей Воскресения.

Вот это просвечивание божеского сквозь человеческое не всегда дается комментаторам. Либо они вовсе отрицают эротический обертон стихотворения, либо решительно преувеличивают его. Первое можно сказать о комментарии Евгения Борисовича и Елены Владимировны Пастернак к Избранному в двух томах (М., 1985. Т. I.): *«Форма обращения Магдалины к Христу использована была в стихотворении Р.-М. Рильке «Пиета».[...] Пастернаку также был знаком цикл стихов Цветаевой под названием «Магдалина», представляющих собой диалог... Пастернак, трактуя тот же сюжет, освобождает его от эротики».*

И. Бродский цитирует это (в своей статье «Вершины великого треугольника»¹) и пытается доказать прямо противоположное: что стихотворение Пастернака насквозь эротично. В конце статьи даются полностью три стихотворения: пусть читатель, захваченный аргументацией Бродского, сравнит ее с текстом. Мне кажется, надо дать читателю возможность войти в тексты до захваченности поэтической силой Бродского и моих контраргументов:

Пиета

Твои ль это стопы, Иисус, твои ли?
И все же, о Иисус, как я их знаю:
Не я ль их обмывала, вся в слезах.
Как в терн забившаяся дичь лесная,
Они в моих белели волосах.
Их до сих пор ни разу не любили,
Я в ночь любви их вижу в первый раз.
С тобой мы лежа так и не делили.
И вот сижу и не смыкаю глаз.
О, эти раны на руках Иисуса!
Возлюбленный, то не мои укусы.
И сердце настезь всем отворено,
Но мне в него войти не суждено.
Ты так устал, и твой усталый рот
Не тянется к моим устам скорбящим.
Когда мы наш с тобою час обрящем?
Уже — ты слышишь? — смертный час нам бьет.
(1907; перевод К. Богатырева)

¹ См. журнал «Звезда» (№ 1, 1996) со ссылкой на первоисточник: Marina Tsvetaeva. One Hundred years. «Modern Russian literature and culture. Studies and Texts». Vol. 32. Berkeley, 1994. Далее цитаты приводятся по этому изданию.

* * *

О путях твоих пытаться не буду.
Милая! — ведь все сбылось.
Я был бос, а ты меня обула
Ливнями волос —

И — слез.

Не спрошу тебя, какой ценою
Эти куплены масла.
Я был наг, а ты меня волною
Тела — как стеною

Обнесла.

Наготу твою перстами трону
Тише вод и тише трав.
Я был прям, а ты меня наклону
Нежности наставила, припав.

В волосах своих мне яму вырой,
Спеленай меня без льна.
— Мироносица! К чему мне миро?
Ты меня омыла,

Как волна.

(1923)

* * *

У людей пред праздником уборка.
В стороне от этой толчеи
Омываю миром из ведерка
Я стопы пречистые твои.

Шарю и не нахожу сандалий.
Ничего не вижу из-за слез.
На глаза мне пеленой упали
Пряди распустившихся волос.

Ноги я твои в подол уперла,
Их слезами облила, Иус.
Ниткой бус их обмотала с горла,
В волосы зарыла, как в бурнус.

Будущее вижу так подробно,
Словно ты его остановил.
Я сейчас предсказывать способна
Вещим ясновиденьем сивилл.

Завтра упадет завеса в храме,
Мы в кружок собьемся в стороне,
И земля качнется под ногами,
Может быть, из жалости ко мне.

Перестроятся ряды конвоя,
И начнется всадников разъезд.
Словно в бурю смерч, над головою
Будет к небу рваться этот крест.

Брошусь на землю у ног распятия.
Обомру и закушу уста.
Слишком многим руки для объятья
Ты раскинешь по концам креста.

Для кого на свете столько шири,
Столько муки и такая мощь?
Есть ли столько душ и жизней в мире?
Столько поселений, рек и роц?

Но пройдут такие трое суток
И столкнут в такую пустоту,
Что за этот страшный промежуток
Я до Воскресенья дорасту.

(1949)

Бросается в глаза, что стихотворения Рильке и Цветаевой продолжают очень давнюю традицию трубадуров, сблизивших культ любви небесной с любовью земной. В русской поэзии эту линию первым подхватил Пушкин — в двух вариантах стихотворения о бедном рыцаре: сперва с иронией («не путем-де волочился он за матушкой Христа»), а потом со всей поэтической серьезностью. Можно вспомнить в этой связи и «Благовещение» Блока. Новшество Рильке и Цветаевой в том, что в процессе обмирщения-освящения (обмирщения церковного образа и освящения образа любви) втягивается не Богородица, а Христос, через целостное чувство Магдалины. Кошунство здесь возможно (как в первом пушкинском «Рыцаре»), но совершенно не обязательно (доказывает тот же поэт своим вторым «Рыцарем»). Мистика всегда пользовалась эротическими метафорами. В широком историческом контексте пастернаковская «Магдалина» сравнима со вторым пушкинским «Рыцарем» (тем самым, который цитирует Аглая Епанчина в «Идиоте»).

Стихотворение Пастернака явно перекликается со стихами Рильке и Цветаевой, почти так же, как два стихотворения одного поэта, Пушкина. На этой интимной связи настаивает Бродский, и, по-моему, он прав. Но затем Бродский, подчиняясь велению своей собственной музыки, в упор не ви-

дит то, что, по-моему, очевидно, и убеждает нас, что Пастернак не отвечает Цветаевой, а пассивно повторяет ее, что он побежден, поглощен Цветаевой. Между тем, в стихотворении Пастернака происходит перипетия, смена направления процесса, победа противоречия, открытие заново сакрального смысла *сквозь* подчеркнутую обыденность. И аргументация Бродского, убедительная при анализе первых строф, все больше и больше повисает в воздухе.

Впрочем, Бродский не столько аргументирует, сколько завораживает, вытягивает в свое поэтическое чувство, пробудившееся от чтения чужих стихов, и это его эссе — своего рода художественный вымысел, временами захватывающий, покоряющий, и все же остающийся вымыслом. Спорить с этим вымыслом трудно. Поэтическая сила — не на моей стороне. Бродский то убеждает, доказывает, то — с обезоруживающей откровенностью — признается, что доказательства здесь не стоят ломаного гроша и не в доказательствах дело: *«То, что я вам собираюсь изложить, вернее, прочесть, носит крайне субъективный характер, ни на какие объективные данные не опирается. [...] Это исключительно умозаключения на основании двух стихотворений, в которых я увидел определенное сходство. <...> Я не очень хорошо представляю себе, почему я вообще за это берусь. Скорее всего потому, что нечто в этих двух стихотворениях, помимо очевидной общности их размера и тематики, заставляет меня соединить их воедино, и мне хочется определить это нечто»*. Таким образом, речь идет не собственно о Цветаевой и Пастернаке, а о лирической волне, поднятой ими в Бродском. С точки зрения строгой науки, это его частное дело. Но дело поэта всегда важно для исследователя поэзии. Лирика вся субъективна — и в то же время транссубъективна, то есть через субъективное достигает глубинной реальности. В чем-то, в каких-то частных утверждениях, с Бродским хочется согласиться. Сопереживание Бродского позволяет нам лучше понять глубину и силу лирической связи Цветаевой и Пастернака — связи, которую Е. Б. и Е. В. Пастернак стремятся скорее ограничить. Можно подумать над возражением Бродского: *«Наготу твою перстами трону / Тише вод и ниже трав»*. Не от этой ли вершины целомудрия авторы комментария поздравляют своего родственника с освобождением, квалифицируя его как эротика». Стихи, действительно, целомудренные. Это не пошлая эротика. Но это эротика, целомудренная эротика, целомудрие в воплощенной близости, в «любви вплотную», по выражению Марины Цветаевой. Это великая поэтическая тема, но не христианская тема, и, во всяком случае, не *тема Христа*; любовь Христа не знает половой избирательности, не поддерживается пламенем страсти, обращена ко всем. То, что так бывает трудно постичь. Легче реализовать метафору «жениха небесного», превратить небесного жениха в идеального земного жениха, вымечтанной женщиной, в мужчину без мужской грубости, превратить оттенок, намек на эротику (свойственный христианству) в мистическую эротику бхакти.

Князя Мышкина называли «отсылкой к Христу» (выражение Е. Б. Рашковского); Христос Цветаевой — отсылка к идеальному любовнику Криш-

не, трансформация христианства в кришнаизм «Гитаговинды»². Здесь дело в оттенках, в превращении второстепенного в главное и главного во второстепенное, даже вовсе не значащее. Тема захватывает Бродского, потому что она ему самому близка, потому что он страстно вжился в современную цивилизацию, где для Бога, для «пламени без дыма» не осталось места, но не может обойтись без религиозного наследства. Остается рассматривать икону или литургию как маски для чисто человеческих порывов. Стих Гёте выворачивается наизнанку, не «*преходящее — только подобие*», напротив: образы вечного суть только подобия земных страстей. Вокруг этого бьется мысль Бродского, временами противореча себе. Так, он пишет: «*Я хотел бы подчеркнуть следующее. Обращение Цветаевой с Магдалиной в данном случае — вольное. Вольность эта — естественная не только для любовной лирики, но и для человека, воспитанного в христианской вере вообще. Магдалина для Цветаевой по существу лишь еще одна маска, метафорический материал, мало чем отличающийся от Федры или Ариадны, или от Лилит. Речь идет не столько о вере, сколько о женском архетипе и его чувственном потенциале, то есть о самопроекции. Самопроекция? Вряд ли. Скорей — проекция Христа на себя. При всей ее нецерковности Цветаева — христианка, и степень чувственности для нее — иллюстрация степени любви: чувства глубоко христианского. Вполне возможно, что главная заслуга христианства именно в том, что оно сообщило этому чувству метафизическое измерение*» (я выделил толкование, в котором Христос становится Кришной. — Г. П.). И далее: «*Тональность этого стихотворения — тональность, совмещающая прощение, любовь и благодарность за любовь. Это и есть, боюсь, формула христианской любви. <...>*

Примем во внимание также, что любой читатель, а в особенности мужчина, легко узнает свой голос в — “Милая! Ведь все сбылось”; Строчка эта — житейский выдох, повторяемый многократно, ибо в течение жизни «воскресать» приходится неоднократно, написанное сбывается неоднократно. И приняв сказанное во внимание, представим себе, что этот мужчина — вы, и что вы — Пастернак или, по крайней мере, поэт, то есть — человек, легко впадающий в зависимость от порядка чужих слов, от чужих размеров...».

Так, следуя по тропкам ассоциаций, мимо большой дороги рассудка, мы приходим к тому, что Магдалина — Цветаева, Христос — Пастернак и Воскресение — не событие в духовной истории человечества (и каждого христианина), а нечто вроде «воскресения» Нехлюдова, увидевшего на скамье подсудимых Катюшу. И пастернаковская «Магдалина» — ответ женщины на любовное письмо женщины. Правда — ответ через четверть века. Но мало ли что всплывает из глубин памяти — даже через тридцать, сорок лет...

Доказательства Бродского интересны сами по себе как образец мышления поэта: «*Думаю также, что самое имя Мария Магдалина анаграмматиче-*

² Кришнаизм имеет очень много вариантов: Кришна «Бхагават Гиты» (песни Господа) — суровый учитель, Кришна «Гитаговинды» (песни пастуха) — идеальный любовник.

ски содержит в себе имя Марина — тем более, что для русского слуха “Мария” и “Марина” не слишком дифференцируются. Анаграмматичность только усиливается от повторяющихся гласных — а/и/я и а/и/а и идиосинкратическим эхом в “мироносица, зачем мне миро” еще закрепляется».

Хочется возразить на это, что слово — это не только звук, не только волна смутных ассоциаций. В слове есть прямой смысл, а этот прямой смысл не исчезает в стихах. Прямой смысл стихотворения — разговор с Христом, а через Христа — со всей традицией пророков, слушавших Бога мужским слухом и понимавших Бога мужским умом. Это фемининный бунт против маскулинной редакции откровения — один из многих голосов в современной цивилизации. Это фемининное утверждение святости зачатия — а не только рождения (ибо для женщины зачатие и рождение физические нераздельны). Но говорить это Пастернаку — значило бы ломиться в открытую дверь. Он и без уговоров считал всякое зачатие непорочным. И нелепо обвинять его в чрезмерной «прямоте», в ригоризме; судя по переписке, Марина Цветаева упрекала его скорее в неразборчивой влюбчивости.

На уровне слов и логических связей между словами стихотворение имеет вполне определенный смысл, и никуда от него не деться. В то же время, на уровне ассоциативных полей, звуковых и смысловых наплывов основной смысл перекликается с другими смыслами, и Бродский выносит на авансцену, под свет рампы, подтекст, обращенный к Пастернаку, наплыв, которому Цветаева, по-видимому, не придавала большого значения (если вообще знавала его). Ошибка здесь не в плане «да или нет», а скорее в плане «больше—меньше». Выслушав Бродского и согласившись, что иррациональный наплыв любовного чувства к Пастернаку в стихотворении Цветаевой был (или мог быть), я все же склонен вернуться к основному смыслу с большим пониманием целого. Чем больше мы чувствуем и сознаем все наплывы, тем больше очарование текста.

Однако попытка рассматривать два стихотворения, Цветаевой и Пастернака, как одно — становится неубедительной, как только мы проходим через первые бытовые строфы пастернаковской «Магдалины» и доходим до перипетии: «*Будущее вижу так подробно...*» Ибо это перипетия не только в развитии характера Магдалины³, но и в развитии России. Очередная волна гордыни обрушилась в пропасть. И захлебываясь в пучинах, люди чувствуют, что своим умом, без опоры на Бога, они из этой пропасти не выберутся. Волна гордыни сменяется волной покаяния, обмирщение — поисками новой сакрализации. Бродский был вырван из этого процесса эмиграцией. Он оказался на Западе, опьяненным своим пафосом нарастающей технической сложности, и потерял понимание русского похмелья.

Каждый раз, когда человечество съедало запретный плод, оно чувствовало тяжесть первородного греха. После слов Протагора: «Человек — это

³ «Сивилла выжжена...» Цветаевская сивилла подобна Савлу, ставшему Павлом. В нее «Бог вошел».

мера всех вещей» — мерой стал Нерон. После «Панегирика человеку» Пико делла Мирандолы — мерой стал Цезаре Борджиа. После тезиса: «Человек добр» — разнузданная воля сентябрьских убийств 1792 года. После слов Маркса о бесконечном развитии богатства человеческой природы был создан ГУЛаг. И каждый раз за осознанием бездны греха следовал порыв покаяния и веры: христианство после Афинской академии, барокко после Возрождения, романтизм после Просвещения — и стихи к роману «Доктор Живаго» после поэмы «1905 год». Бродский остается на уровне атеистического экзистенциализма, не далее порога веры, и пытается отрицать порыв к чуду, продолжить бытовой зачин, довести его до конца. Ему кажется, что *«образу Магдалины сообщено цветаевское отчаянье, цветаевская беспощадная интенсивность мышления, цветаевская жажда бесконечности, равно как и некоторые элементы ее поэтики. То есть, уными словами, Цветаева подчиняет себе Пастернака, поэта центростремительного, порождая этот отход от центростремительной практики. Пастернак в этом стихотворении становится поэтом центрбежным»* (то есть, насколько я понимаю метафоры Бродского, перестает стремиться к гармонической целостности веры и утверждает разорванность и абсурд. — Г. П.). Бродскому кажется, что стихи

Слишком многим руки для объятья
Ты раскинешь по концам креста. —

«вне сюжета и вне доктрины и пришло из “После России”, из “дай мне руку на весь тот свет! Здесь мои обе заняты” — куда в свою очередь пришло из цветаевской жизни, из ее быта, из ее отождествления себя с Магдалиной, с бабой, раскидывающей руки для слишком многих, — равно как и из раннего “Через Летейски воды протягиваю две руки”».

Сходное толкование можно найти в воспоминаниях Андрея Вознесенского о Пастернаке. Есть что-то общее во всех попытках атеизма — атеизма благодушного и атеизма страдающего, трагического — приземлить веру. Впрочем, Бродский чувствует натянутость своих аргументов и сам пишет: *«...убежденный, что хватаю через край, и не желая этому противиться...»* и все же продолжает; и в последней строфе (с которой начал) ничего не замечает, кроме звуков: *«Автор возвращается в стихотворение только в последней строфе, в его антиразвязке, или квазиразвязке, звучащей благодаря избыточности “у” в “пройдут”, “суток”, “столкнут”, “такую”, “пустоту”, “промежуток”, “дорасту” как не приносящий никакого разрешения выход».* Больше ничего поэт не смог сказать о стихах, которые я позволю себе повторить:

Но пройдут такие трое суток
И столкнут в такую пустоту,
Что за этот страшный промежуток
Я до воскресенья дорасту.

Видимо, в опыте поэта не нашлось решительно ничего, что позволило бы ему понять преображение Магдалины — и Пастернака.

С моей точки зрения, Е. Б. и Е. В. Пастернаки правильнее поняли стихотворение, они утверждают основной, религиозный смысл, и просто отбрасывая все наплывы. Бродский, напротив, не видит в вере веры, топтит основной смысл в наплывах. Так можно увидеть эротику и в «Троице» Рублева.

Я постоянно живу с этой иконой и много раз вглядывался в нее в поисках новых и новых смысловых наплывов. Однажды (в 70-е годы) я проделал такой эксперимент: мысленно закрыл среднего ангела, освободил правого от крыльев и одел его в мафорий. Этот ангел весь погружен в созерцание, в слушание-вбирание. Руки бессильно упали. Глаза смотрят внутрь. Он слушает весть из Царствия, которое внутри нас... Левый ангел, напротив, весь в напряжении, в готовности протянуть руку к чаше, в готовности сказать слово, принести весть. Помимо основного смысла (ясного из того, что он сидит — в пространстве иконы — одесную среднего, который чуть выше других), в нем можно увидеть архангела Гавриила и в правом ангеле — при таком взгляде — Марию. То есть в «Троице», как один из второстепенных наплывов, можно увидеть и Благовещенье. А Благовещенье, во многих прекрасных картинах итальянских и испанских мастеров, приобретает характер встречи влюбленных (Бродский ссылается на живописные трактовки Магдалины; я могу сослаться на не менее частые трактовки Благовещенья). А от итальянской картины родилось стихотворение Блока:

...Всем лицом склонилась над шелками,
Но везде — сквозь золото ресниц —
Вихрь ли с многоцветными крылами,
Или ангел, распростертый ниц...

Темноликий ангел с дерзкой ветвью
Молвит: «Здравствуй! Ты полна красоты!»
И она дрожит пред страстной вестью,
С плеч упали тяжких две косы...

Некоторые западные версии Благовещенья допускают такую трактовку; но икона Рублева, взятая в целом, исключает ее. Есть некая власть целого, в рамках которого возможны бесчисленные наплывы, оттенки смысла — но не все. Трактовка где-то переходит в пародию. Рублевская «Троица» имеет основной смысл, связанный с учением вселенской Церкви о Троице. Кисть гения, которая умнее его самого, окружила основной смысл целым хором дополнительных смыслов, и можно перенести акцент, сделать дополнительное основным и основное дополнительным. Но хоровод в целом кружится вокруг вечного, стремится к вечному, и его стремление не допускает поворота к преходящему, превращения эротической метафоры Благовещенья в образ земной любви. Есть основания считать, что композиция «Троицы» была заимствована из буддийского круга (где она возникла на 500 лет раньше). И можно перетолковать «Троицу» Рублева на суперэкумениче-

ский лад, как образ встречи всех высоких религий. Но нельзя, не разрушая целого, перетолковывать ее обмирщено как любовную сцену или объятия нежной дружбы. Так же нельзя перетолковывать пастернаковскую «Магдалину». Сюжетно она связана и с цветаевской «Магдалиной», и с «Пиетой» Рильке. Но по духу она ближе к таким стихам Рильке, как «Импровизация на тему каприйской зимы», «Сонеты к Орфею»... И у Марины Цветаевой есть «центростремительные» порывы...

Иногда и ее, и Блока, и раннего Пастернака несла волна обмирщения святых, начавшаяся в эпоху Ренессанса. Но поздний Пастернак — свидетель катастроф XX века — подхвачен волной покаяния. И Христос в его стихотворении — по ту сторону чисто эротической, избирательной нежности, доступной каждому человеку с музыкальным чувством прикосновения. Он раскрывает руки поселениям и рощам, рекам и морям. Он каждый камешек чувствует своей плотью. Он — целостность, в которой наше духовное возрождение.

Впрочем, я не хочу пересказывать стихи Пастернака. Они сами за себя говорят. Требуется объяснения другое: какая сила мешает понять то, что ясно сказано. Видимо, прямой смысл пастернаковской «Магдалины» несовместим с мировоззрением атеиста, и поэты-атеисты вынуждены придумывать другой смысл, согласный с их собственным мировоззрением. Захватив Бродского поэтически, Пастернак заставил его ум сопротивляться, отстаивать свои предубеждения, и сопротивление ума продиктовало эссе, в котором страстно, талантливо доказывается нечто прямо противоположное стихам Пастернака.

Можно спросить, зачем спорить с мертвым? Но спор центростремительным не умер. Он продолжается. Центробежное — это безудерж человеческой воли, не признающей над собою Творца. Центростремительное — смирение перед бессмертным Духом, наполняющим жизнь смыслом. Смирение по самой своей природе тихо. В нем не сразу видна внутренняя сила. Но без центростремительного противовеса центробежное уносит в тартарары. Бродский в своем разговоре с Кудровой⁴ отчасти прав: Цветаева действительно первая на этом пути. Я не знаю равного ей

⁴ В кулуарах конференции в Амхерсте (Массачусетс, 1992 г.), «Бродский высказался так категорично, как (насколько я (т. е. Ирма Кудрова. — Г. П.) знаю) он никогда не формулировал свою позицию в печати. Он назвал Цветаеву самым крупным поэтом XX столетия. Я попробовала уточнить: “Среди русских поэтов?” — Он повторил, раздражаясь: “Среди поэтов XX века”... — “А Рильке?” — И еще назвала чье-то имя, сейчас уже не помню чье. Бродский повторил, сердясь все более: “Крупнее Цветаевой в нашем столетии нет поэта”».

О полемике Бродского с Е. Б. и Е. В. Пастернаками Ирма Кудрова пишет: «Смелое и одновременно изящное сопоставление “Магдалины” со стихотворением Цветаевой (из цикла, носящего то же название, но созданного на двадцать шесть лет ранее) доставит истинное наслаждение ценителям поэзии» («Бродский о Цветаевой». М., 1997).

в XX веке по силе страсти. Но, в отличие от Бродского, она выросла не в атеистическом обществе и сохранила сознание, что Творец выше твари.

Цветаевский синоним центробежного — «огнь-синь». Цветаева от него не отказывается, и все же выше ставит «огнь-бел»: «*Борис, я не знаю, что такое кощунство. Грех против grandeur какого бы то ни было, потому что многих нет, есть одна. Все остальные — степени силы. Любовь! Может быть, степени огня? Огнь-ал (та, с розами, постельная), огнь-синь, огнь-бел. Белый (Бог) может быть силой бел, чистотой сгорания? Чистота. Которую я неизменно вижу черной линией (просто линией).*

То, что сгорает без пепла, — Бог.

А от этих — моих — в пространствах огромные лоскутья пепла. Это-то и есть Молодец» (Цветаева—Пастернаку, 22 мая. В книге «Письма 1926 года». М., 1990).

Цветаева преклонялась перед равновесием смирения и дерзновения в Рильке, перед его уникальным сочетанием «высоты» и «величия» (духовной высоты и поэтической мощи). Рильке был высшей точкой в ее шкале ценностей. Себя она ставила ниже. Бродский расшатывает «ценностей незыблемую ска́лу». Он делает это с ослепительным блеском. Тем важнее спор.

Сейчас много мелкого своеволия; оно и без спора потонет в Лете. Но безумство знатных, сказал персонаж Шекспира, не должно ходить без стражи. Дерзновение требует противовеса. И значение пастернаковской «Магдалины» не в том, что поэт поддался, уступил «центробежной» силе, а в том, что выдержал ее напор и противостал ей.

1997, № 1 (91)

4. РОБЕРТ ЛУИС ДЖЕКСОН

Сон Дмитрия Карамазова про «дитё»: прорыв

Depend upon it, the first universal characteristic of all great art is Tenderness, as the second is Truth.... An infinitude of tenderness is the chief gift and inheritance of all truly great men.

*John Ruskin*¹

В «Братьях Карамазовых» есть три речи, отправной точкой которых становятся страдания ребенка: «Бунт» Ивана в конце главы под тем же названием, сон Дмитрия про «дитё» и речь Алеши у камня в эпилоге.

Основное движение в романе идет от исполненной муки, полубезумного монолога Ивана о страданиях детей к эмоционально приглушенной, но нравственно и духовно ободряющей речи Алеши. В этом движении эмоционально и этически заряженный «хороший сон» Дмитрия, как он сам его называет, является как фигурально, так и буквально, ключевым моментом.

В свое время, анализируя речь Алеши у камня, я опирался на замечание рассказчика о том, что в памяти Алеши возникла «целая картина» того, что Снегирев рассказывал когда-то об Илюшечке, как тот, плача и обнимая отца, восклицал: «*Папочка, папочка, как он унизил тебя!*» И я пытался показать, что в этом замечании можно видеть, каким именно образом речь Алеши вводится Достоевским в контекст прямой полемики с монологом Ивана о страдающем ребенке, с монологом, в котором Иван постоянно подносит к глазам Алеши и читателя «картинку», увековечивающую физическую пытку ребенка и страдания его матери. И, увековечивая ее, заодно постоянно обращает внимание на собственное мучительство.

Но Достоевский полемизирует с Иваном также и с помощью сна Дмитрия о страдающем ребенке и его матери. Однако было бы неточно говорить, что сон Дмитрия дает «целую картину» подхода Достоевского к челове-

¹ «*Будьте уверены, первая универсальная черта великого искусства — Умиление, а вторая — Истина. Бесконечность умиления — главный дар и наследие всех истинно великих людей.*» Джон Раскин.

ским страданиям². Скорее я готов использовать здесь слово *прорыв* — для описания того, как Дмитрий открывает в себе неэгоцентричное сострадание, наполняющее его силой, или, употребляя особый термин из самого сна, — *умилением*.

Сон Дмитрия — важный шаг из болота эгоцентрического бунта Ивана, возмущения, превращающего законное и глубокое чувство в постоянную и смертоносную подпольную ярость. Сон Дмитрия — шаг в направлении чего-то совершенно иного: в направлении состояния ума и существа, в котором страдание может превратиться в исцеляющее воспоминание.

Мы помним, что Иван сам не видел мучений детей, которые описывает. Он совсем не имел дела с детьми. Его «картинки», словно разрозненные фотографии, позаимствованы из газет. Дмитрий, если мы оставим в стороне его важный, хотя и мимолетный, контакт с Илюшей, когда он унижает отца мальчика, также не соприкасается со страдающими детьми. И все же в своем сне в конце предварительного следствия в главе под названием «Показание свидетелей. Дитё» Дмитрий оказывается свидетелем страдания ребенка и матери или матерей.

Название главы не только несет в себе определенную информацию, но и со-противопоставляет показание свидетелей — все против Дмитрия, как мы знаем, — с показаниями самого Дмитрия, который оказался не просто очевидцем страданий ребенка и матери, но их *свидетелем* защиты. Здесь свидетельствует, «показание» Дмитрия, словно бы подносимое к глазам читателя, указывает на такой отклик на эти страдания, который хотя и похож по теме на отклик Ивана, тем не менее глубоко отличается от него по своим выводам.

«Приснился ему какой-то странный сон, как-то совсем не к месту и не ко времени»...

Сон, может быть, и не ко времени, но он очень даже к месту в смысле внутреннего содержания или внутреннего потока сознания, возникающего из предшествующих глав. В предыдущей главе «Великая тайна Мити. Освистали» Дмитрий выглядывает из окна, и это дает нам мостик к мрачной деревне, появляющейся во сне Дмитрия. Рассказчик пишет: *«Митя встал и подошел к окну. Дождь так и сек в маленькие зеленоватые стекла окошек. Виднелась прямо под окном грязная дорога, а там дальше, в дождливой мгле, черные, бедные, неприглядные ряды изб, еще более, казалось, почерневших и победневших от дождя».*

Затем Дмитрий вспоминает «Феба златокудрого» и как он, Дмитрий, хотел застрелиться *«с первым лучом его»*. Глядя на утро, представшее его глазам, он думает, что оно может быть еще лучше для самоубийства. Здесь невольное вспоминается мрачная ночь, когда Смешной человек решает покончить

² Интересно, что именно Дмитрий впервые говорит о «всей картине». Более того, он употребляет этот термин подобно тому, как позже рассказчик использует термин «целая картина». *«Богу известно мое сердце, — говорит Дмитрий Алеше, — Он видит все мое отчаяние. Он всю эту картину видит»* (кн. 1, ч. 3, гл. 5).

жизнь самоубийством, но в последний момент ему мешает ночная встреча с девочкой-попрошайкой. Однако в этот момент в «Братьях Карамазовых» Дмитрий обращается к своим «истязателям» с заверениями, что Грушенька невиновна.

Деревенский пейзаж, который Дмитрий видит из окна, вновь возникает в его сне в виде мрачной деревни, полной *«изб черных-пречерных, а половина изб погорела, торчат только одни обгорелые бревна»*, — сибирской деревни, на которую он смотрит, проносясь мимо на санях. Деревня населена бедными, изможденными крестьянками, среди которых одна плачущая женщина, и на руках у нее голодный и плачущий ребенок.

Сон Дмитрия оказывается психологически верным слиянием отдельных элементов его переживаний: поездка в Мокрое, ямщик Андрей, пейзаж за окном, невиновность Грушеньки и, возможно, воспоминание о самом ребенке-Дмитрии: в этой связи мы вспоминаем, как ямщик Андрей назвал Дмитрия во время поездки в Мокрое «малым ребенком». Во сне Дмитрия несомненно есть и реминисценции из его «Исповеди горячего сердца. В стихах», не говоря уже о его плачевных словах, обращенных к Алеше в той же главе: *«Страшно много человеку на земле терпеть, страшно много ему бед!»*

Эти различные элементы, включая наверняка и воспоминания об ужасном детстве самого Дмитрия — детстве, которое столь красноречиво описывает доктор Герценштубе на суде, — словно бы складываются в сознании Мити в новую картину, новый, более связный порядок нравственного осознания. Увиденное во сне «дитё» приведет, как привела у Смешного человека встреча с девочкой-попрошайкой, к началу внутреннего преобразования.

Сон Дмитрия — поразительно сжатый, напряженный и нравственно-духовно насыщенный — становится своего рода катарсисом после многочасового мучительного и давящего допроса по поводу его возможной — а для его мучителей несомненной — виновности в убийстве отца. Однако во сне сам Дмитрий задает вопросы, пытаясь понять, почему и отчего эта страшная, апокалиптическая сцена погорелой деревни. В нескольких полубезумных строчках — строчках, четырнадцать раз пересыпанных полными муки вопросительными словами: *«что? чего? отчего? почему?»* — Дмитрий находит путь к порогу — не безумного бунта, как у его брата Ивана, но безумного сострадания.

Дмитрий, вихрем проносясь мимо деревни³, видит высокую костлявую женщину с худым лицом и высохшими грудями; она держит ребенка, который *«плачет, плачет... и ручки протягивает, голенькие, с кулачонками, от холоду совсем какие-то сизые»*.

На первый вопрос Дмитрия: *«Что они плачут? Чего они плачут?»* — ямщик отвечает: *«Дитё ... дитё плачет»*. Господствующая нота сна — нота жа-

³ Возможно, этот элемент скорости, вытесняющей реальность, — один из самых пророческих моментов в его сне: мы не очерствели сердцем, мы просто движемся слишком быстро, чтобы замечать страдания.

лости — звучит в самом начале сна: нам говорят, что Дмитрию понравилось, как крестьянин сказал «дитё», а не «дитя»: *«жалости как будто большие»*.

Мы уже подчеркнули поразительное повторение слова *почему?* в устах Дмитрия. Ответы, которые он получает, словно бы влетают в неслышащие уши. [...] *«Да отчего оно плачет?»* — настойчиво домогается, *«как глупый»*, Дмитрий. — *«Почему ручки голенькие, почему его не закутают? <...> Да почему это так? Почему?»* — *«все не отстаёт глупый Митя... — А бедные, погорелые, хлебушка нетути, на погорелое место просят»*. Заметим вкратце, что использование прилагательного «глупый» для характеристики Дмитрия снова связывает его со Смешным человеком.

«Нет, нет, — все будто еще не понимает Митя, — ты скажи: почему это стоят погорелые матери, почему бедны люди, почему бедно дитё, почему голая степь, почему они не обнимаются, не целуются, почему не поют песен радостных, почему они почернели так от черной беды, почему не кормят дитё?»

Ивану *«не надобно миллионов, — говорят нам, — а надобно мысль разрешить»*. Так и Дмитрий, раздраженный поверхностными ответами и доискивающийся до сути проблемы, с болью срывает один за другим ответы, как можно срывать с луковицы кожицу за кожицей в поисках сердцевины.

Вкратце отметим органическую связь между полубезумными вопросами Дмитрия и мучительными вопросами Девушкина по поводу несчастий его подруги Вареньки: Девушкин у Достоевского — первый свидетель страданий детей и чужих людей; Девушкин — первый зачаточный бунтарь у Достоевского; Девушкин, который принимает к сердцу несчастья всех и вся и который поэтому, как предупреждает его Варвара, рискует стать самым несчастным человеком (*«вы всегда будете несчастнейшим человеком»*), — этот Девушкин восклицает: *«Ах, голубчик мой, родная моя! как вспомню теперь про вас, так все сердце изнывает! Отчего вы, Варенька, такая несчастная? Ангельчик мой! да чем же вы-то хуже их всех? Вы у меня добрая, прекрасная, ученая; отчего ж вам такая злая судьба выпадает на долю? Отчего так все случается, что вот хороший-то человек в запустении находится, а к другому кому счастье само напрашивается? Знаю, знаю, маточка, что нехорошо это думать, что это вольнодумство; но по искренности, по правде-истине, зачем одному еще во чреве матери прокаркнула счастье ворона-судьба, а другой из воспитательного дома на свет Божий выходит? <...> Грешно, маточка, оно грешно так думать, да тут поневоле как-то грех в душу лезет»*.

Здесь мы у начала начал. От нежного, слишком нежного, Девушкина с его потенциально богоборческими «почему» и с его «вольнодумством» идет прямая линия к Ивану и Дмитрию: к бунту Ивана, с одной стороны, и к состраданию Дмитрия, с другой. Дмитрий, подобно Девушкину, но в отличие от Ивана, откликается на страдания не гневом и возмущением — «бунтом», но мукой и состраданием, диким, иррациональным желанием помочь страдающему миру.

Вопросы Дмитрия, говоря его собственными словами, «безумны» и «без толку», они действительно наивны и утопичны, даже нелепы в своем лихо-

рабочном выражении ошеломленности по поводу положения человека и в тех нереальных надеждах, что кроются за ними.

И все же, как говорит Алексе Иван, — «Знай, послушник, что нелепости слишком нужны на земле. На нелепостях мир стоит, и без них, быть может, в нем совсем ничего бы не произошло».

Зрелище страданий приводит Дмитрия обратно к прямым и непосредственным чувствам.

Каков закон идеала Христа — идеала человечества, спрашивает Достоевский в записной книжке: «В чем закон этого идеала? Возвращение в непосредственность, в массу, но свободное и даже не по воле, не по разуму, не по сознанию, а по непосредственному ужасно сильному, непобедимому ощущению, что это ужасно хорошо».

«Я хороший сон видел», — заявляет Дмитрий, проснувшись. Самые слова, используемые в описании того, что происходит в его душе в это мгновение, определяет внутренний переворот в нем: «И чувствует он про себя, что хоть и безумно спрашивает и без толку, но непременно хочется ему именно так спросить и что именно так и надо спросить. И чувствует он еще, что подымается в сердце его какое-то никогда еще не бывалое в нем умиление, что плакать ему хочется, что хочет он всем сделать что-то такое, чтобы не плакало больше дитё, не плакала бы и черная иссохшая мать дити, чтоб не было вовсе слез от сей минуты ни у кого и чтобы сейчас же, сейчас же это сделать, не отлагая и несмотря ни на что, со всем безудержием карамазовским» (подчеркнуто мною. — Р. Л. Дж.).

Дмитрий, как и Смешной человек, готов действовать глупо и задавать «глупые» вопросы. И в процессе он переходит через мир боли в мир личной ответственности, чувства, умиления, жалости, сострадания. «Что такое христианство? — спросил как-то Достоевский и ответил. — Сострадание — всё христианство».

Сон Дмитрия есть сложное сплетение христианских и мифопоэтических элементов. Несомненно, его страстное и сострадательное излияние слов, чувств и слез являет собой своего рода пьету. В своем «литературном предисловии» к «Легенде о Великом инквизиторе» Иван вспоминает византийский апокриф «Хождение Богородицы по мукам», переведенный на старославянский в Средние века. Это легенда, в которой, как мы хорошо знаем, Богородица, Mater Dolorosa, Матерь Скорбящая, спускается к грешникам в ад. Пораженная и рыдающая, она припадает к трону Божьему и просит прощения для всех в аду. «Ну вот и моя поэмка была бы в том же роде, если б явилась в то время». Сон Дмитрия об «умилении», или словесная пьета, — а именно таков его сон — и есть в том же роде поэмка, написанная, однако, не в Средние века, а в конце XIX века, и речь в ней не о муках людей в аду, но о муках людей в аду земной жизни. И образ, о котором напоминает сон Мити — это, несомненно, «Богоматерь Умиление».

Пользуясь мифопоэтическим, шиллеровским языком и образностью, которые нравятся Мите, можно сказать, что в самом широком фокусе его

сна — иссохшая Мать-Земля, иссохшая Россия, иссохшее Материнство и, прежде всего, иссохшее Детство. Неудивительно, что в этом сне-картинке «отцы» блистают своим отсутствием: их отсутствие — рассматриваемое в контексте мучительной романной темы отцов — значительным образом связано с человеческой катастрофой матери и ребенка.

Переворот «умиления», происходящий в душе Дмитрия — и здесь мы в самом сердце его «хорошего сна», — во всех отношениях есть возвращение к *материнскому элементу*; но это не просто возвращение к матери или к питающей Матери-Земле — в этой связи вспоминается Митино шиллеровское отождествление в «Исповеди горячего сердца. В стихах» с шиллеровским «человеком» — с человеком, который поднимется из «низости» и «с древней Матерью-Землю он вступит в союз навек»; это не просто возвращение к матерям, но это более радикальное принятие на себя *роли* русской «Богоматери Умиление». [...]

Присутствие Дмитрия во сне словно бы говорит об отождествлении не только с матерью, но с ребенком; и слезы, которые Дмитрий проливает по матери и ребенку, — это также слезы «малого ребенка», ищущего свою утраченную мать.

Именно в этой связи меня поразило — при перепечатывании сна — то, что сон-воспоминание Дмитрия о Грушеньке и о ее словах поддержки — «*Я теперь тебя не оставляю!*» — следует непосредственно за поднявшейся в нем волной умиления. Словно бы «мысль семейная», говоря словами Толстого, зашифрована в этом мгновении: в мгновении переворота, или, лучше сказать, взаимного принятия традиционных ролей матери-кормилицы и отца-защитника. В любом случае, крик Грушеньки: «*Я тебя не оставляю!*» — отзвучившийся в охватившем Дмитрия приливе умиления и решимости «*всем сделать что-то такое, чтобы не плакало больше дитё*» — сигнализирует великий переворот трагических мотивов отвержения, покидания и раздробления, характерных для темы ребенка и семьи в «Братьях Карамазовых».

И все же тема «умиления» выходит далеко за пределы заботы о «дитяте» и его ближайшей семье. В важных и откровенно символических словах, обращенных к Алеше перед судом («Гимн и секрет»), где Дмитрий провозглашает свою готовность отправиться в Сибирь, в ссылку, на каторгу, слово *дитё* означает уже не просто униженных и оскорбленных в России, но всех людей. Разумеется, неслучайно и то, что Дмитрий особенно подчеркивает мысль о воскресении. В нем родился, заявляет он, новый человек. «*Воскрес во мне новый человек! Был заключен во мне... <...> Мне страшно теперь только чтобы не отошел от меня воскресший человек!*» Хотя Дмитрий и невиновен, он желает принять наказание и отправиться в рудники с остальными каторжниками «*жить и любить и страдать! Можно возродить и воскресить в этом каторжном человеке замершее сердце... воскресить героя. А их ведь много, их сотни, и все мы за них виноваты! Зачем мне тогда приснилось “дитё” в такую минуту! “Отчего бедно дитё?” Это пророчество мне было в ту минуту! За “дитё” и пойду. Потому что все за всех виноваты. За всех “дитё”, потому*

что есть малые дети и большие дети. Все — “дítě”. За всех и пойду, потому что надобно же кому-нибудь и за всех пойти» (подчеркнуто мою. — Р. Л. Дж.).

Таким образом, в своей материнско-отцовской заботливости Дмитрий косвенно говорит о воскресении общечеловеческой семьи, о материнской заботе о падшем человеке, о «*малых детях и больших детях*». Как он говорит, «*все — дитё*». Наконец, Дмитрий хочет «пойти», то есть пострадать за всех, «*потому что надобно же кому-нибудь и за всех пойти*». Категорический императив для каждого человека есть императив этический: самопожертвование в помощь другому человеку.

Таким образом, Дмитрий, как и его брат Иван, пламенно жаждет подражать Христу, но не так, чтобы отделить детей от всего остального человечества, а человека — от Бога; не так, чтобы превратить сострадание в отщепенство, самопожертвование — в самонадрыв. Модель, или идеальное воплощение самопожертвования Дмитрия, — не *бунт страдания*, но *переворот умиления*.

«*Итак, — пишет в своем дневнике Достоевский, — человек непрерывно должен чувствовать страдание, которое уравнивается райским наслаждением исполнения закона, то есть жертвой. Тут-то и равновесие земное. Иначе земля была бы бессмысленна*».

Перед тем как завершить наш разбор, давайте вернемся к тому заключительному мгновению сна Дмитрия, когда он вспоминает этически значимые слова Грушеньки: «*А и я с тобою, я теперь тебя не оставлю*». Когда Дмитрий вспомнил эти слова, «*загорелось все сердце его и устремилось к какому-то свету, и хочется ему жить и жить, идти и идти в какой-то путь, к новому зовущему свету, и скорее, скорее, теперь же, сейчас!*»

Что? Куда? — восклицает он, открывая глаза и садясь...»

Манящий свет — это точка, к которой стремится Дмитрий: это переворот умиления, произошедший в душе Мити, во всех своих религиозных смыслах. Резкие и ошеломленные слова: «*Что? Куда?*», однако, не только отмечают завершение сна, но также отчасти говорят о пробуждении от мира типичного у Достоевского *мечтателя*, пробуждение от невыносимого восторга и от типичного карамазовского нетерпения по отношению к реальности: желание Дмитрия сделать что-то «*сейчас же, .. не отлагая и несмотря ни на что*».

Огульная и напыщенная манера Дмитрия говорить и думать не изменилась. Гораздо важнее то, что Дмитрию еще надо научиться тому, чему учит Зосима: уразуметь, что «*любовь деятельная сравнительно с мечтательною дело жестокое и устрашающее*» и что деятельная любовь есть «*работа и выдержка*».

И все же на символическом уровне романа сон Дмитрия, как мы предположили, отмечает возрождение соединенного материнско-отцовского элемента в «погорелой» России — как называл деревню из сна Дмитрия Вячеслав Иванов⁴. Окончательным конкретным выражением и воплощением

⁴ Ivanov W. Dostojewskij. Tragodie — Mythos — Mystik. Autorisierte Übersetzung von Alexander Kresling (J.C.B. Mohr [Paul Siebeck]. Tübingen, 1932.

этого материнско-отцовского элемента будет воскрешение мысли семейной, и, по аналогии, проекция идеи религиозного воскресения в эпилоге романа. Сон Дмитрия отмечает некий порог в его развитии: это не только результат слияния в его подсознании различных обрывков и элементов пережитого: его сон — это также отшатывание от трех мучительных, унижительных допросов, отклик на *«хождение души по мытарствам»*.

Чтобы понять, какой путь Дмитрий прошел во время этих допросов, надо только сравнить его слова в самом начале третьей главы девятой книги “с его первыми словами в главе девятой в конце книги девятой. В начале третьей главы рассказчик пишет: *«...Митя сидел и диким взглядом озирал присутствующих, не понимая, что ему говорят. Вдруг он поднялся, вскинул вверх руки и громко прокричал:*

— Не повинен! В этой крови не повинен! В крови отца моего не повинен... Хотел убить, но не повинен! Не я!»

Окончательный акцент в этом отрывке — на «Не я!»; это уклончивые и трагические слова отрицания, эхом откликающиеся в веках. Однако к концу допросов Дмитрий, не прекращая настаивать на своей технической невиновности в крови отца, не только заново утверждает, что виновен в том, что «хотел убить», но и приходит к более глубокому осознанию, к сердцу всего романа: к пониманию того, что центральные нравственные вопросы жизни — не вопросы технической вины или невиновности («Не я!»), но тот факт, что мы, говоря словами старца Зосимы, *«ответчики за весь грех людской, за всех и вся виноваты»*.

Дмитрий, с типичным карамазовским «неудержимым чувством», выражает это новое прочувствованное ощущение всеобщей вины и ответственности как раз перед тем, как его увозят (конец книги девятой). Он восклицает: *«Господа, все мы жестоки, все мы изверги, все плакать заставляем людей, матерей и грудных детей, но из всех — пусть уж так будет решено — из всех я самый подлый гад! Пусть! Каждый день моей жизни я, бия себя в грудь, обещал исправиться и каждый день творил все те же пакости. Понимаю теперь, что на таких, как я, нужен удар, удар судьбы, чтоб захватить его как в аркан и скрутить внешнею силой. Никогда, никогда не поднялся бы я сам над собой! Но гром грянул. Принимаю муку обвинения и всенародного позора моего, пострадать хочу и страданием очищусь! Ведь, может быть, и очищусь, господа, а?»*

В этом весь Дмитрий. И, основываясь на том, что мы знаем о предыдущей нравственной амбивалентности Дмитрия, мы могли бы даже ожидать после слов: *«Ведь, может быть, и очищусь, господа, а?»* — слова противоположной природы: *«Ведь, может быть, и не очищусь, господа, а?»* Но важно то, что эти слова не произносятся. Конечно же, если их нет, то это не значит, что Дмитрий очистится, это значит, что его стремление или жажда очищения страданием по крайней мере стали господствующим элементом в его характере и мышлении. Разумеется, вопрос о том, как Дмитрий исполнит обещание своего сна, остается открытым. Алешины слова, что простого воспоминания, что он хотел возродиться через страдание, с него «и доволь-

но» (*«не для тебя такой крест»*), наводят нас, как и самый характер Дмитрия, на мысль о том, что он не движется к святому самопожертвованию. Но то, что после его сна в нем произошла *подвижка в отношении к жизни*, перемена, усиливающая в нем уже мощное стремление к идеалу, — в этом сомнения быть не может.

«Удар судьбы», о котором Дмитрий говорит после своего сна, — это *внешний* удар обвинения в убийстве, однако его сон — образ страдающей матери и ребенка — одновременно наносит ему *внутренний* удар, который потрясает его до самого основания, открывая для него новые нравственно-духовные перспективы.

Конечно, это был только сон. Но здесь я оставляю вас с заключительными словами Смешного человека — словами, которые, как я уже указывал в своей книге «Искусство Достоевского. Бреды и ноктюрны», выражают взгляды самого Достоевского и восходят по крайней мере к годам в Мертвом доме, где сон и воображение кроются в сердце его воскресения из мертвых. Смешной человек говорит о своих критиках, которые смеются над его видением Истины, над его настойчивым желанием говорить всем, несмотря на всю ограниченность слов, о том, что он видел своими собственными глазами: *«Но вот этого насмешники и не понимают: “Сон, дескать, видел, бред, галлюцинацию”. Эх! Неужто это премудро? А они так гордятся! Сон? Что такое сон? А наша-то жизнь не сон?»*

*Перевод с английского Т. Бузиной
1999, №101*

5. МИХАИЛ КУРАЕВ

Памятник Гоголю...

Я почитаюсь загадкой для всех, никто не разгадает меня совершенно.

Гоголь

[...] Мысль о том, чтобы соорудить памятник Гоголю в Москве, родилась в день торжественного открытия на Тверском бульваре памятника Александру Сергеевичу Пушкину. Это был счастливый день народного торжества, единения, взлет национального самосознания — такое хотелось пережить еще раз, и как можно скорее.

Из глубины 1880 года казалось, что времени достаточно, чтобы в 1902 году пятидесятилетие со дня кончины писателя отметить открытием достойного монумента. Но едва-едва успели к столетию со дня рождения в 1909 году.

Ну как не восхититься ни с чем не сравнимой российской неспешностью!

Обществу любителей российской словесности, тому самому Обществу, где на публичном заседании, посвященном открытию памятника Пушкину, произнес свою речь-завещание Достоевский, давший определение всечеловеческой отзывчивости русской души, понадобилось всего лишь десять (!) лет, чтобы учредить Комитет по сооружению памятника.

Прошло всего-навсего три года, и государь сподобился своей монаршей милостью повелеть Комитету «открыть действия». Ровно через три года Комитет собрался на свое первое заседание, то есть *открыл действия*.

Наконец-то была оглашена и фамилия члена Комитета, к которому следовало обращаться по вопросам, касавшимся до сооружения задуманного памятника. Фамилия члена Комитета была — Нос! А. Е. Нос. [...]

Промелькнул двадцать один год со дня рождения счастливой идеи, и как раз накануне пятидесятилетия со дня смерти Гоголя Комитет объявил «условия на составление памятника».

Без проволочек, всего лишь за шесть лет был проведен конкурс. Поданные скульпторами проекты были отмечены почетными местами, наградами, премиями и... к исполнению не приняты.

Неукротимо приближалось 100-летие со дня рождения, а вместе с ним и необходимость дать отчет в потраченном времени и деньгах.

Тут же родилась новая счастливая идея — поручить памятник только одному скульптору, а конкурс — ну, *как бы конкурс* — сделать из мнений участников Комитета. А что?.. [...]

Для важности и ответственности каждого члена Комитета наделили правом «вето», чтобы будущий проект, если и будет принят, так только единогласно. Да как же быть ему не принятым, если неизбежное единодушие было гарантировано надвигающейся датой, отступить за которую некуда?!

Выбор Николая Андреевича Андреева для исполнения памятника был в высшем смысле провидческим: именно из рук этого скульптора выйдут и будут как бы руками этого скульптора соединены два самых фантастических и до нынешних времен до конца не разгаданных героя нашей отечественной истории — Гоголь и Ленин.

Вершиной творчества Николая Андреевича Андреева будет признаны памятник основоположнику фантастического реализма, Гоголю, и лениниана — серия скульптурных изображений человека, сумевшего самые, казалось бы, невероятные свои фантазии обратить в плоть и кровь.

Гоголь, не обидевший в жизни мухи, будет сидеть на постаменте сгорбленный то ли от боли, то ли от стыда. Владимир же Ильич в исполнении Н. А. Андреева с натуры во множестве ракурсов предстанет перед зрителями благостно задумчивым и умудренно мечтательным. [...]

К своим тридцати годам Андреев был уже скульптором известным, даже баллотировавшимся по рекомендации Репина и Опекушина в действительные члены Академии художеств. К этому времени уже и бюст Гоголя работы Андреева украшал железнодорожный вокзал в Миргороде, однако, всезнающая пресса решительно возражала против поручения памятника «малоизвестному скульптору».

Памятник, предъявленный Андреевым Комитету в законченном виде, как и следовало ожидать, был одобрен единодушно, поскольку возражение хотя бы одного из членов могло обернуться катастрофой для всего Комитета.

А что публика?

Одни сочли памятник оскорблением и писателя и публики, другие столь же убежденно объявили сгорбленную, утонувшую в кресле, закутанную в шинель и обращенную носом к земле фигуру, поднятую на высоком прямоугольном постаменте, — шедевром.

Андреев изваял фигуру человека, если не сломленного, то придавленно-го, согнутого незримой для нас тяжестью. Это несомненно Гоголь, фигура трагическая, не спешащая посвятить нас в свою заботу, в свою печаль, а потому мы почти не видим лицо, опрокинувшееся вниз...

Да, одни находили памятник замечательным, другие отвратительным. [...]

Нет согласия, нет единомыслия, как было с памятником Пушкину, да и могло ли быть иначе, речь-то идет о Гоголе! О Гоголе, которого читать необычайно интересно и легко до радости, но так трудно проникнуть и понять его загадочную душу, спрятанную за множеством выставленных им самим

завес... В попытках угадать и рассчитать движения этой души исписаны сотни, тысячи страниц, превышающие числом все им самим написанное, но какие тут могут быть отгадки, если под одной оболочкой догадал Бог соединиться несоединимому?

Кто загнал Гоголя в пост и молитву, в самоуничужение, в страх жизни и в страх смерти?

Кто подталкивал его всю жизнь объясняться с публикой, оправдываться, просить быть верно понятым?

Кто от имени Гоголя, чьи сочинения вызывали восторг и поклонение современников, давал несбыточные обещания, раздавал векселя, суля превзойти все прежде сделанное и возвыситься до тех вершин, где творческая сила художественного гения сравняется с силой чуть ли не самого творца небесного?..

Кто отказал гениальному Гоголю в праве быть свободным, верить лишь своему внутреннему непревзойденной тонкости слуху, верить своему и только своему проникающему и вещи и души глазу, и не поверять каждый свой шаг и каждое свое слово меркой рассудочного практицизма?..

Кто непрестанно сыпал яд сомнений в чашу жизни, из которой пил себе на погибель Гоголь, Николай Васильевич?..

...Так как же можно одним портретом, одной фигурой соединить Моцарта и Сальери, сходных лишь париками, чулками да камзолами? Именно эти два пушкинских образа, два характера, два способа жить и сознавать искусство соединились в одной оболочке под именем

ГОГОЛЬ

Именно так, без имени, без отчества, без дат и титулов обозначен вдавленный в кресло, погребенный в себя человек, кутающийся в просторную дорожную шинель, прячущийся от мира, где у него не было ни дома, ни семьи, ни любви...

Пожалуй, так и есть — «моцарт» и «сальери».

Это же «сальери», трудолюбивый, начитанный, с юности воспаленный тщеславием, дотошно изучал примеры и образцы, а после в тишине и тайне изготвил «Ганса Кюхельгартена», поэму громоздкую и выпренную, местами напоминающую перевод с чужого языка. Впрочем, сходство это автор, надо думать, видел, стремился к нему и почитал достоинством, поскольку с первого шага намеревался войти в мировую поэзию, где царили в ту пору немецкие романтики. Метил на мировую арену, а попал на задний двор русской литературы, уже обретшей свое достоинство и самосознание.

Это «сальери» в трагическом осознании неудачи послал слугу скупить непроданные экземпляры поэмы и предал их огню...

Два факела, два костра, словно задуманные кем-то для симметрии, испепеляющие первое и последнее творение Гоголя, осветят его художническую судьбу с двух сторон.

Вкусив восторг и слезы вдохновенья,
Я жег мой труд и холодно смотрел,
Как мысль моя и звуки, мной рожденны,
Пылая, с легким дымом исчезали!..

Это «моцарт» отобрал у растерянного «сальери» перо и, дав волю своему воображению, разгоняя припадки тоски, стал выдумывать смешные лица и характеры, ставить их в смешные положения, вовсе не заботясь о том, зачем это и для чего и кому от этого выйдет какая польза.

В одночасье, сидя в промозглом Петербурге, никому не нужный и не интересный провинциал написал блестящие всеми красками благоуханной Украины веселые, загадочные и таинственные истории, названные с под- сказки нового питерского знакомца «Вечерами на хуторе близ Диканьки». Написал первую часть, а с разбегу и вторую — и стал знаменит!

Это «моцарт», обожженный изморозью петербургских камней, напишет «Невский проспект», «Портрет», «Записки сумасшедшего», открывающие новую эпоху в отечественной литературе, а пекущийся о понятности и поль- зе «сальери» оснастит «Арабески» статьями, где будет просить снисхожде- ния за молодость и незрелость, и даже немножко сжульничает, «омолажи- вая» даты некоторых сочинений.

Дальше так и пойдет. «Моцарт» напишет бессмертного «Ревизора», а обеспокоенный тем, чтобы все было верно и в пользу автора понято, «салье- ри» станет писать «Театральный разъезд», не успокоится и напишет еще и «Развязку “Ревизора”» и даже в двух редакциях. Все это из опасения, чтобы моцартовский смех, смех свободного человека, не был принят за клевету, за насмешку и не повредил во мнениях, с которыми необходимо считаться.

Каков Сальери!?!..

Вот паспорт, выданный ему самим Белинским: *«Человек действительно с талантом, а главное — с замечательным умом, способностью глубоко чувствовать, понимать и ценить искусство».*

Это «сальери» склонял «моцарта» к *трудам, усердию и самоотвержению* и вовсе не бесплодно заставлял без конца возвращаться к своим сочинениям, переписывая и «Тараса Бульбу», и «Портрет», и «Ревизора», казалось бы уже снискавших автору славу.

«Моцарт» создаст «Мертвые души», ставшие величайшим праздником отечественной словесности, славой нашей литературы, а опьяненный успе- хом хлопотливый «сальери» пообещает блестящее и несбыточное продол- жение, для чего немедленно возьмется за воспитание и публики и автора... В иступленном стремлении к пользе явятся миру «Выбранные места...» из выдуманной переписки с несуществующими друзьями. И вместо обещан- ного шедевра появится книга болезненная, чуждая «моцарту» духом несво- боды, приторным слогом, назойливой нравоучительностью и трагическим отсутствием того спасительного юмора, которым были полны сочинения, питающие читателя живительной силой и по сей день.

Книга, призванная пояснить деятельность автора и пользу от его труда, породила лишь вопросы, обиды и недоумения, потребовавшие новых объяснений в «авторской исповеди», так и не увидевшей света при жизни автора, хотя и содержащей на немногих своих страницах двадцать шесть упоминаний слова *польза*.

Разумеется «моцарт» и «сальери» — не больше чем персонажи трагической коллизии, метафорическое обозначение двух начал, в разной мере, но непременно сосуществующих в творческой натуре. Когда гармония этих двух начал нарушается, происходит трагическое самоубийство Гоголя, бунт Льва Толстого, творческий кризис Зощенко... Непосредственная творческая стихия, повелительно-безотчетная, вдруг ощущает свое бессилие перед рефлектирующим сознанием, испытывающим неодолимое желание, потребность осмыслить не столько процесс творчества, сколько судьбу своих созданий, их место и роль в жизни, их пользу...

И вот, непосредственная творческая сила, та, что сродни любовному смятению, та, что не ищет себе ни оправдания, ни объяснения, вдруг цепенеет, замирает перед судом рассудка, здравого смысла и умирает, угасает в рассуждениях практического ряда, прямо как у Подколесина... «*Однако ж что ни говори, а как-то даже делается страшно, как хорошенько подумаешь об этом...*» [...]

* * *

На барельефе, опоясывающем постамент, — герои гоголевских сочинений. Может показаться, что Гоголь опустил голову вниз как раз для того, чтобы самому вновь разглядеть свои создания, укрепиться или усомниться в своих симпатиях и отвращении.

Отношение Гоголя к своим героям, к чертам, в них воплощенным, не раз публично объявленное, чрезвычайно интересно в своих глубинных, не на поверхности лежащих мотивах.

Сколько бы ни радовались обличению *существователей*, нежность и ласковость, с которой говорится о добродушных, беззлых, чистосердечных Пульхерии Ивановне и Афанасий Ивановиче, искренна и несомненна. «Неизъяснимая прелесть» низменной буколической жизни обнаруживает себя в сравнении с той жизнью, где «*страсти, желанья и беспокойные порождения злого духа*» возмущают мир, где воруют, блудят, хищничают.

Но если симпатия к старосветской жизни и сострадательная печаль, смеяющаяся ироническую улыбку во взгляде на миргородских обывателей, объяснимы мирным характером этой жизни и беззлостью нрава главных героев, то откуда же любование *лицарями* Сечи Запорожской, запросто забивающими насмерть провинившегося товарища или снимающими кожу с живых пленников? Откуда, из каких душевных запасов взяты торжественные звуки и праздничные краски для песен в честь сыноубийцы Бульбы и славных его казаков, поддевающих младенцев концом копья и закидывающих в окна полыхающих домов прямо в простертые руки заживо горящих матерей?

«Это вам, вражды ляхи, поминки по Остапе!» — приговаривал только Тарас. И такие поминки по Остапе отправлял он в каждом селении...»

Почему симпатии автора на стороне героев, чьи поступки «*побольше, чем обыкновенное разбойничество*»?

Надо думать, не сами по себе эти герои и эта жизнь, лишенная сколько-нибудь развитого самосознания и взгляда на себя со стороны, не душевная узость и неспособность к взрослому размышлению делают привлекательными для автора и безобидных старичков с глухого подворья, и мечущихся от Варшавы до Константинополя неугомонных *лицарей*, вершащих дела, превосходящие обыкновенное разбойничество. Не поворачивается душа увидеть обличение и в живописнейшем портрете Ноздрева с непропорционально ободранными бакенбардами; бесконечно смешны вора и взяточники вместе со своим предводителем, который если и брал с иного, то, право, без всякой ненависти; смешон и фитюлька Хлестаков, которого можно принять за *персону* только со страха великого да от убеждения, что дым с шапок на головах воров виден аж в Петербурге...

Власть и богатство, два главных искуителя, два главных извратителя человеческих душ, — не ваше царство во всей своей разъявляющей бесчеловечности приковало к себе взгляд автора, эти-то смешны, а те — страшны, а потому этим и простится, простится не ведающим, что творят.

Иное дело власть — не та, что дана вместе с атаманской булавой на казачьем круге, и богатство — не то, что служит минутным знаком доблести и бесстрашия...

К власти, служащей для возвышения над другими, к богатству, ставшее целью жизни, не стремятся, не ведая той цены и платы, которую приходится отдать за вожденное благо. Власть всегда идет об руку с унижением и насилием. А богатство и приобретательство лишь для безукоризненного Костанжогло не сопряжены с преступлением. Чичиков, поэт и подвижник приобретательства и накопительства, стяжательства и обирательства, не верит ни минуты в возможность честно разбогатеть.

Гоголь еще в давнюю пору, когда власть над крепостными передавалась по наследству и не подлежала сомнению, уже чуял тлетворный запах беспощадной и бесконтрольной власти денег, чье царство будет подольше рабовладения, и здесь-то его печаль и сознание бессилия приобретают настоящего трагические тона.

«Дело в том, что пришло нам спасать нашу землю; что гибнет уже земля наша не от нашествия двадцати иноплеменных языков, а от нас самих, что уже мимо законного управления образовалось другое правление, гораздо сильнее всякого законного. Установились свои условия, все оценено, и цены даже приведены во всеобщую известность».

Мы знаем эти *условия*, когда во всеобщую известность приведены цены на место в парламенте, когда во всеобщую известность приведены цены на убийство, на подкуп, на шантаж... А еще он заметил *«то мелкое сословие, ныне увеличивающееся, которое вышло из земледельцев, которое занимает раз-*

ные мелкие места и, не имея никакой нравственности, несмотря на небольшую грамотность, вредит всем, затем чтобы жить на счет бедных».

С той же прямотой, как и о старосветских помещиках, говорит Гоголь о геросе, занявшем его воображение так надолго. «Кто же он? стало быть, подлец? Почему же подлец, зачем же быть так строгу к другим? Теперь у нас подлецов не бывает... Справедливее всего назвать его: хозяин, приобретатель». Слово сказано!

«Приобретение всего; из-за него позавелись дела, которым свет дает название не очень чистых».

«Больше всего береги и копи копейку: эта вещь надежнее всего на свете... Копейка не выдаст... Все сделаешь и все пробынешь на свете копейкой...» Этот завет отца поможет Павлуше Чичикову стать скотиной Чичиковым, определит идеологию, психологию и жизненное поведение огромного числа людей в надвигающуюся эпоху.

Дворовый человек Плюшкина, Попов, откроет в отечественных летописях бесконечную череду лиц, проворовавшихся благороднейшим образом.

Николай Васильевич Гоголь предвосхитит паразитические гримасы наступающей эпохи: «Обокрадет, обворует казну, да еще, каналья, наград просят! Нельзя, говорит, без поощрения, трудился»...

Вот она эпоха кипящей меркантильности, вот он век, обретающий физиономию банкира. [...]

* * *

Надвинувшаяся и набравшая силу эпоха в утверждении своих прав на все лучшее, что дала жизнь, воздвигла своему обличителю памятник.

Несусветица, вздор, торжественное головотяпство, помпезная глупость, сопутствовавшие открытию памятника, служили как бы живой иллюстрацией и подтверждением тому, что взгляд художника на свое не постижимое здравым умом отечество был верным и, к сожалению, дальнозорким. Не то что десятки лет, но и целое столетие мало что поменяло в нравах, поведенческих приемах соотечественников.

Если дом Собакевича, как и вещи в доме, казалось, кричали: «*И я тоже Собакевич!*», благодаря своему сходству с характером и статью хозяина, то и подробности тридцатилетней истории сооружения, водружения, открытия, а затем и последующего «закрытия» памятника Гоголю каждой своей подробностью кричали: «*И я из Гоголя! И мы из Гоголя!*»

Первоначально памятнику было отведено почетное место на самой Арбатской площади, знаменитой, многолюдной и просторной. Однако поставлен монумент был в начале Пречистенского бульвара, как бы и на площади, но и в сторонке. Кто же одолел, у кого поднялась рука и хватило сил и власти потеснить самого Гоголя? Да Селифан и потеснил, вернее — «селифаны». Извозчичья биржа. Вот оно, увиденное, названное и предсказанное на годы управление, гораздо сильнее всякого законного.

Автору «птицы-тройки», бесприютному путешественнику, проведенному в дороге чуть ли не полжизни, именно «селифанами» было указано место, где стоять, вернее, сидеть. И все равно, место оказалось не окончательным, может и здесь взяла верх неведомая сила, всю жизнь перемещавшая бездомного из края в край?

Когда новые «селифаны», всевластные и безотчетные, воздвиглись на облучке, стали править Русью и «пустились вскачь, мало помышляя о том, куда приведет взятая дорога», видно генеральному «селифану», ежедневно проезжавшему через Арбатскую площадь, мозолил глаза и заставлял думать о постороннем сторбленный человек, не пожелавший ни разу встать перед лицом отца народов. И монумент, напоминание о Гоголе, угнетенном великой мыслью и великой скорбью, вовсе уберут с глаз подальше, хотя и недалеко, во двор дома недоброй памяти графа А. П. Толстого, где в муках и бреде прекратилась жизнь великого писателя.

* * *

...Но пока на дворе лишь 1909 год, Россия еще не знает ни своей судьбы, ни судьбы монумента. Гоголевский юбилей широковещательно отмечали рестораны, соревнуясь в составлении меню, пестревших яствами со стола Коробочки, Собакевича, Городничего и, конечно, Пульхерии Ивановны и Афанасия Ивановича. Скородумки, шанишки, пряглы, *припеки со сняточками*, ну, разумеется, и бараний бок с кашей, и пудря с молоком, сами того не ожидая, оказались возведенными в яства сакральные, в средство причащений к великому художнику и страдальцу.

Профиль Гоголя, узнаваемый легко даже в самых скверных и неряшливых исполнениях, запестрел черт знает на чем, добро бы только на школьных тетрадках и календарях, но и аптечные товары украсились острым силуэтом. И карамельки были с «гоголем», и шоколадки были с «гоголем», а уж печенье «Гоголь. С. Сиу и К^о» трудно превзойти и нынешним пошлякам.

Готовились все, в газетах можно было прочесть приватные приглашения на официальный праздник: «*Окна на торжество Гоголя сдаются, открытый вид. Арбатская площадь, трактир Григорьевой...*» Вот оно — торжество Гоголя!

Поставив соображения утилитарные выше эстетических, Собакевич, как известно, двигал колонны на фасаде своего жилища; бессмертные его наследники, опять же для удобства, поставив интересы практические выше исторических, сдвинули дату открытия монумента с конца марта, где размещается день рождения героя, в конец апреля, где больше надежд на благоприятную для публики погоду.

Но черт, надо думать, не оставил своими заботами давнего своего врага: накануне торжества, 25 апреля, что для Москвы редкость невиданная, зима бросила в город все свои нерастраченные запасы. Снега навалило пропасть, тяжелого, сырого, улицы покрылись снежной жижей, в воздухе повисла промозглая сырость.

А может быть, всю эту дрянь принесло на торжества из Петербурга, так и не дождавшегося своего памятника лучшему из его портретистов?..

К открытию монумента готовились основательно, вокруг памятника, еще покрытого материей, на живую нитку были выстроены трибуны для участников торжеств. Трибуны расположили в виде буквы «П», заняв чуть ли не все свободное пространство на подходах. Несколько рядов скамеек были воздвигнуты народом не только бойким, но и вороватым; накануне праздника разнесся слух, что трибуны хлипкие и под тяжестью гостей непременно рухнут.

Однако, сам городской голова Гучков, убежденный в умеренной вороватости подрядчиков, лично требовал заполнить трибуны публикой. И хотя голова, по Гоголю, в мирской сходке всегда должен брать верх, но Москва не Диканька, и верх здесь берут частенько пронырливые и крикливые. Да и слишком свежи были еще воспоминания о раздавленных на Ходыньском поле участниках другого праздника, так что страх был велик.

В последний час, в последнюю минуту правители Москвы родили решение, которому мог бы позавидовать и сам Сквозник-Дмухановский: *«Трибуны укрепить — публику на трибуны не пускать!»* Да, такая действительность любого выдумщика изумит, хотя бы и самого Николая Васильевича! *«Трибуны укрепить — публику не пускать»* — вот это наш, российский фантастический натурализм.

Праздник начался ранним утром молебствием в храме Христа Спасителя, внизу Пречистенского бульвара, а двадцатитысячная толпа, жмущаяся около пустых трибун, охраняемых городовыми, в промозглом холоде ждала несколько часов, пока служба закончится и молящиеся с клиром поднимутся к Арбатской площади. Вместе со взрослой публикой на деревянной эстраде три часа томился и мерз детский хор в три тысячи голосов, прежде чем возгласил сочиненную к случаю сладенькую кантату.

Венки, возлагаемые к монументу во множестве, были несколько помяты, поскольку доставить их по назначению сквозь стиснутую толпу было не так-то просто...

Где-то на площади затерялся забытый всеми, никому не нужный депутат из Сорочинцев...

Праздник национального единения не вышел. Ярких речей, как при открытии памятника Пушкину, не прозвучало, но и не яркие речи расслышать можно было лишь с великим трудом, даже стоя рядом...

Предупреждая тех, которые пожелали бы как следует сыграть «Ревизора», Тоголь будто бы впрок описал и тех, кто разыграл представление с открытием ему памятника: *«Все они заняты хлопотливо, суетливо, даже жарко своим делом, как бы важнейшею задачею своей жизни. Зрителю только со стороны виден пустяк их заботы. Но сами они не шутят и уж никак не думают о том, что над ними кто-нибудь смеется».*

Сдернули покрывало...

Гоголь сидел, опустив голову вниз, ни на кого не глядя, ему было не до смеха... Легкий поворот головы влево и слегка накинутая на левое плечо шинель, потоком спадающая на колени и дальше направо вниз, выглядывающая из-под правого борта шинели рука с открытыми пальцами, то ли выронившими перо, то ли готовыми его взять снова — все делало памятник живым...

Многим памятник не понравился и даже резко: вскоре появятся предложения его взорвать.

В общем, что удалось, так это выдержать «гоголевский» стиль праздника; все здесь было — и комедия, и фарс, и лубок, не хватало лишь завершающей неожиданной черты, окончательной точки, замыкающей гармоническое в своей гротескной остроте торжество.

[Но пришел срок] — явилась и необходимая точка.

Проницательный патриот, Василий Васильевич Розанов, в своей статье, обозревавшей только что установленный памятник, назвал свой отклик со всей определенностью: «Отчего не удался памятник Гоголю?» Морально низвергнув едва воздвигнутый долгожданный монумент, автор с пророческой категоричностью объявил: *«Памятника, по крайней мере в Москве, второго Гоголю не будет: и то, что испорчено «на этом месте и в этот год», естественно, никогда не исправится. Это конечно, безмерно печально».*

Нет, не зря писал юный Николай Васильевич своей матушке: *«никто не разгадает меня совершенно».*

Не разгадали при жизни, но и после смерти все, что связано с Гоголем, ни угадать, ни предвидеть все так же невозможно. Приключения с памятниками — тому свидетельство. И чтобы понять, вернее, отказаться что-нибудь понимать, надо коснуться хотя бы и вскользь необъяснимого в самих сочинениях Гоголя.

Ну почему, к примеру, майор Ковалев, отказываясь жениться на дочке штаб-офицерши Подточиной, ссылается на свою молодость — дескать, послужить надо еще лет пяток, *«чтобы уже ровно было сорок два года».* Смешно — *«ровно сорок два!»* Что за вздор, начинать новую жизнь «ровно в сорок два»? Ковалев решительно смешон. Но вот и Поприщин внесет эту даты в свои «Записки»: *«Ноябрь б... Я дворянин. Что ж, и я могу дослужиться. Мне еще сорок два года — время такое, в которое, по-настоящему, только что начинается служба».* Грех смеяться над сумасшедшим, но только в безумную голову придет дожидаться до начала службы по-настоящему сорока двух лет. Но в тридцать восемь лет уже не от имени Поприщина, а от своего собственного Гоголь скажет: *«Мне захотелось служить — в какой бы ни было, хотя на самой мелкой и незаметной должности... я помышлял, как только кончу большое сочинение, вступить, по примеру других, в службу и взять место».*

Можно было бы и не заметить эти сорок два года, если бы они не означали число лет, прожитых Николаем Васильевичем Гоголем... [...]

Счастлив читающий Гоголя в первый раз, но и перечитывающего ждут впечатления новые; например, ни с чем не сравнимое чувство открытия,

заглядывания в судьбу писателя, ему самому еще неизвестную. Вот у Тараса Бульбы вдруг мелькнуло ноздревское словечко *бабиться*, а оброненная в майскую ночь под Диканькой люлька еще не предвещает ни плена, ни страшной казни, а только упрек, дескать, *«не козак, да и только»*, а чтение комиссаровой записки, адресованной отцу влюбленного в Ганну Левко, лишь напомнит о том, как будут читать выуженное почтмейстером Шпекиным безжалостное письмо Хлестакова...

Гофман в «Невском проспекте» схватит Шиллера за нос, пригрозит его отрезать, а мы уже знаем, что впереди хождения этого странного органа...

А когда Башмачкин, упрятавшись от всех невзгод в новую шинель, будет вдыхать и впитывать в себя неизвестные до той поры ароматы счастливой, блестящей многоцветьем жизни, мы вспомним, что у витрины, где какая-то красавица так ловко скинула башмак, что обнажила всю ногу, мы уже оставались вместе с одним заслуженным полковником, явившимся на Невский проспект посмотреть прогулки носа, отделившегося от коллежского ассессора...

Да и в «Мертвых душах» мелькнет сольвычегодский купец, вышедший из драки с устьысольскими купцами безусловным победителем, но без носа... [...]

Эти зеркальные отблески, эти дальние рифмы не хочется считать случайными, они создают ощущение эха, отзвучия, переключки, соединяющей в единое целое гоголевские тексты. Это малая из примет, подводящих к мысли о единстве и цельности творческого наследия писателя. Быть может противоречивость личности Гоголя, о чем так много и разнообразно было сказано, вовсе не нарушила художественной цельности его творческого наследия, а то, что противоречило, он сам сжег.

Он сжег «Ганса Кюхельгартена», собрание своих сочинений открыл «Сорочинской ярмаркой», написанной вовсе не первой даже среди повестей «Вечеров на хуторе близ Диканьки».

Он сжег и второй том «Мертвых душ», завершив собрание сочинений ликующим гимном России, которым обрывался том первый.

Все сделано прочно, основательно, навсегда.

Но кто водил его рукой, когда в последней сцене «Сорочинской ярмарки» он написал пляску полумертвых старух? В финале первого сочинения мелькнули мертвые души. Станный финал забавной и вроде бы непритязательной истории приобретает значимость, требует осмысления, порождает вопросы, на которые навряд ли удастся когда-нибудь найти ответ.

«Никто не разгадает меня совершенно»!

И вот так же неожиданно и так же несогласно со всем предшествовавшим повествованием завершит Гоголь и последнее свое творение, увенчав хождения афериста восторженным акафистом земле, по которой летит, унося ноги, предприимчивый подлец.

Эти странные, загадочные рифмы магнетически притягивают к себе, требуют разрешения.

На полях «Сорочинской ярмарки», в книге, принадлежащей кинорежиссеру Г. М. Козинцеву, готовившемуся к постановке фильма «Гоголиада», отчеркнута финальная сцена, где пляшут старухи, «*на ветхих лицах которых веяло равнодушием могилы*», и сделана пометка: «Ср. «Птица тройка»». Ну конечно, эта переключка двух как бы несообразных финалов первого и последнего сочинений Гоголя знаменательна.

Вряд ли автор сам видел эту странную рифму. Скорее всего, нет. Но эта рифма как бы замыкает, как бы окольцовывает все написанное Гоголем в прозе, она же наводит на мысль о том, что все тексты, лежащие между первым и последним произведениями собрания сочинений, составленного самим автором, как бы единое создание.

Скорее всего связь между финалом «Сорочинской ярмарки» и «Мертвых душ» глубоко укоренена не только в художественный стиль, присущий Гоголю, но и в его мироощущение. И не случайно со смелостью музыканта, убежденного в том, что слух ему не изменяет, Гоголь завершает оба произведения как бы резким введением контртем:

— Звенит и плещет веселая свадьба Параски и Грицько... на краю бездны небытия...

— Бежит разоблаченный авантюрист из города, а тройка выносит его на такой простор, в такую даль, в такое море жизни, где и тысячи мутных, нечистых ручьев, и сотни извилистых тропок, натоптанных всевозможными пронырами и мазуриками, смешавшись и растворившись в могучей и вольной стихии, становятся ничтожной, неразличимой малостью перед лицом неизбывной силы и необъятного простора...

То, что так и не удалось Гоголю сказать в несбывшемся втором и лишь мерещившемся третьем томах «Мертвых душ», он сказал музыкой финала первого тома...

Откуда же возникает, чем порождается эта неотвратимая и по здравому как бы рассуждению алогичная контртема, позволяющая совершенно неожиданно и по-новому увидеть все рассказанное?

Для русского художника, для русского писателя, мне кажется, потребность творчества всегда сопряжена с полной ощущением жизни, с готовностью выразить, назвать, запечатлеть ее загадочное существо. И вот, когда вещь завершена, сюжет исчерпан, с обжигающей очевидностью надвигается печаль от неисполненного замысла, от невыраженности того — важнейшего — ощущения, для раскрытия которого и понадобилось рассказать историю. Автор поднимает глаза от последней страницы и видит, как огромна, как необъятна жизнь, ускользнувшая, оставшаяся за пределами уже завершенного сочинения.

Вот здесь-то, свободный от пут и обязательств сюжета, автор волен сказать свое последнее слово до того, как читатель вынесет свой приговор.

И эта минута была предчувствована и предсказана в разгар поэмы, в самой ее середине: «*И далеко еще то время, когда иным ключом грозная вьюга вдохновенья подыметя из облаченной в святой ужас и блистанье главы, и почу-*

ют в смущенном трепете величавый гром других речей...» И вот на последней странице грянул *величавый гром других речей*, выплеснулось одушевляющее автора чувство, с которого все, быть может, и началось и с которым еще жить до последней страницы последнего тома, — выплеснулось с блеском и полнотой, на какую способен лишь гений, разом озирающий всю громадно-несущуюся жизнь!..

* * *

Говорят, неинтересно читать, когда знаешь, чем кончится. Верно, но это только тогда, когда содержание сочинения адекватно рассказанному анекдоту. Зная загодя, что «Мертвые души» закончатся «птицей тройкой», необычайно интересно наблюдать, как сам автор, быть может того еще и не подозревая, лишь доверяя своей гениальной интуиции, готовится к прямо-диалогу с Русью.

На протяжении сравнительно небольшого повествования, каким оказался первый том «Мертвых душ», Гоголь чуть ли не сорок раз впрямую адресуется к чертам и повадкам русского человека, рассуждает и комментирует с необычайной полнотой предьявленные нравы, укоренившиеся на Руси. Ирония, восторг, горькая усмешка, недоумение, восхищение, скорбь — сколько чувств, сколько мыслей пробуждает в авторе вид отечества! И уж никак не ждешь, что вся пестрая мозаика мелодий, тем, мотивов, иронических и насмешливых пассажей вдруг сольется в финальном апофеозе и станет гимном России...

Существует целая традиция рассмотрения творчества Гоголя как бы в противоположении вещей, созданных в разные периоды... Периоды! Да когда им случиться, и сколько их надо считать, если от «Вечеров на хуторе...» до выхода первого тома «Мертвых душ» пройдет всего-то двенадцать лет! Загляните в первые письма из Петербурга, в них вы найдете «цитаты» из «Выбранных мест», а в неопубликованном при жизни раннем критическом опыте уже читаем описание Петербурга, которым восхитимся в «Невском проспекте»: «...чудный город гремит и блещет, мосты дрожат, толпы людей и теней мелькают по улицам и по палевым стенам домов-гигантов» — это написано до «Ночи перед Рождеством», до «Страшной мести». Стало быть, в какой период?

Мысль о внутренней художественной цельности замечательно аргументирована Андреем Синявским в его глубоком и увлекательном исследовании «В тени Гоголя»: «...в своем литературном развитии он не так развивался, как открывался новыми сторонами души, не столько наследуя себе, сколько переходя от одной книги к другой, от одного своего облика к другому».

Но разве на Гоголя может быть один взгляд, одна точка зрения?

«В период создания «Диканьки» и «Тараса Бульбы» Гоголь стоял на краю опаснейшей пропасти... Он чуть было не стал автором украинских фольклорных повестей и красочных романтических историй. Когда я хочу, чтобы мне приснился настоящий кошмар, я представляю себе Гоголя, строчащего на мало-

российском том за томом «Диканьки» и «Миргороды» о призраках, которые бродят по берегу Днепра, водевильных евреяx и лихих казаках». Это мнение В. Набокова, писателя значительного и проницательного комментатора судьбы и творчества Гоголя.

Страхи Набокова, как мне кажется, напрасны, Гоголю не грозило стать автором «украинских фольклорных повестей и красочных романтических историй», поскольку он не был таким автором ни в «Вечерах на хуторе близ Диканьки», ни в «Миргороде», которые читал Набоков с невыносимой скукой.

Здесь есть смысл чуть отступить в сторону, или приподняться, чтобы увидеть и «Вечера» и «Миргород» в широком пространстве отечественной литературы.

Десятилетие с 1830-й по 1840-й — время в русской литературе фантастическое.

Это время, когда родилась наша проза!

Именно в эти десять лет Пушкиным созданы повести Белкина, «Дубровский», «Капитанская дочка», именно в эти десять лет Гоголем написано практически все, что создало бессмертие имени писателя, в это же время новым и блистательным словом русской литературы явился «Герой нашего времени».

Это десятилетие можно сравнить со Среднерусской возвышенностью, где зародились, взяли исток, набрали неиссякаемую силу все главные европейские реки нашего отечества, соединившие разбросанные по дебрям и степям народцы в единую и весьма интересную нацию. Не так ли и литература, именно проза, всего лишь на пространстве одного десятилетия образовала столь значительную возвышенность, таящую в недрах живительную силу, способную и по сей день питать три главных направления — эпическое, гротескное и психологическое.

Энергия этих источников определяется вовсе не значительностью сообщенных нам историй о станционных смотрителях, днепровских русалках или кавказских дуэлянтах, энергия этих источников определяется языком прозы, фундаментальным словарем русской прозы, созданной гением Пушкина, Гоголя и Лермонтова. Не боясь ошибиться, можно сказать, что во всем сколько-нибудь значительном, что будет создано в отечественной литературе за последующие полтора века, в разной мере, но можно обнаружить «проценты на капитал», принятый от Пушкина, Гоголя и Лермонтова.

В «Старосветских помещиках», читая про Афанасия Ивановича, взирающего на бездыханную свою Пульхерию Ивановну, «как бы не понимая значения трупа», мы понимаем, что из этой фразы, как из зерна разрастается дивное поле прозаического языка Андрея Платонова.

Без труда можно показать, как уже в первых своих прозаических опытах Гоголь явился как новое слово отечественной литературы, и то, как он рассказал свои истории, стоит едва ли не больше того, о чем он нам поведал.

Первые же слова Рудого Панька о «господах в ливреях» и о «великом лакействе», первые же слова «Сорочинской ярмарки» о горшках на возу,

закутанных в сено и *скупающих своим заключением и темнотою*, возвещают появление в литературе нового языка, что естественно бывает реже, чем появление новых сюжетов.

Это у какого же *фольклорного писателя* найдешь такое странное, почти страшное завершение чудных, красочных, забавных и насмешливых водевильных картин, чем в сущности и предстает перед нами ярмарка в Сорочинцах до последних страниц. И вот, страница последняя: *«Все несло. Все танцевало. Но еще страннее, еще неразгаданнее чувство пробудилось бы в глубине души при взгляде на старушек, на ветхих лицах которых веяло равнодушием могилы, толкавшихся между новым, смеющимся, живым человеком. Беспечные! даже без детской радости, без искры сочувствия, которых один хмель только, как механик своего безжизненного автомата, заставляет делать что-то подобное человеческому, они тихо покачивали охмелевшими головами, подплясывая за веселящимся народом, не обращая даже глаз на молдую чету...»*

Зачем же последние аккорды этой веселой пасторали полны трагическо-го предчувствия?

«Не так ли и радость, прекрасная и непостоянная гостья, улетает от нас, и напрасно одинокий звук думает выразить веселье? В собственном эхе слышит уже он грусть и пустыню и дико внемлет ему. Не так ли резвые други бурной и вольной юности, поодиночке, один за другим, теряются по свету и оставляют, наконец, одного старинного брата их? Скучно оставленному! И тяжело и грустно становится сердцу, и нечем помочь ему». Точка. Веселый водевиль окончен.

Но может быть это случайность, как бы оговорка? Тогда и в «Майской ночи» с первых же слов оговорка: *«...парубки и девушки шумно собрались в кружок, в блеске чистого вечера, выливать свое веселье в звуки, всегда неразрывные с унынием».*

И в каких это романтических повестях, нагоняющих скуку на изощренного читателя, сдирали с живых людей кожу и бросали в окна к горящим заживо матерям поддетых на копые младенцев?

Нет, оговорки были в подражательном «Кюхельгартене», а в «Диканьке» и «Миргороде» уже заговорил Гоголь, и каждый, кто захочет это услышать, услышит.

* * *

...А вот сам Николай Васильевич не может больше сказать ни слова в свое оправдание, он пригнул голову, обреченный покорно слушать.

Что же он слышит сегодня? Может быть с противоположной стороны бульвара, из Центрального дома журналистов до его слуха доносится речь сегодняшних газет, сегодняшних политиков и публицистов... Каково ему, верившему в магическую, преобразующую силу искреннего, чистого, неожиданного слова, слушать полузаморскую тарабаршину, на которой привыкла выказывать себя на Руси торжествующая пошлость и глупость? Не

Пушкин ли заметил: *«Леность наша охотнее выражается на языке чужом, коего механические формы давно готовы и всем известны»*.

А не сегодня ли произнесены эти слова Гоголем: *«Умнейшие люди завираются и набалтывают кучи глупостей, так что едва ли не должен теперь всякий истинный поэт и мыслитель думать прежде всего о воздержании, произнося: “Господи, положи хранение устам моим”»*...

Слово, язык творений Гоголя — сами по себе величайший памятник национальной культуры, ее богатство. Его гротескное письмо с поразительной естественностью вбирает в себя широту и беспристрастие эпоса, точность и строгость психологического письма, остроту иронии, пафос лирики и горечь сатиры.

Русский прозаический язык Пушкина и Гоголя появился как неправильный!

Пушкин сам пишет о том, что за шестнадцать лет публикаций критики нашли у него в стихах лишь пять погрешностей в грамматике, которые он признал и с благодарностью поправил: *«Прозой пишу я гораздо неправильнее, а говорю еще хуже, почти так, как пишет Гоголь»*. Признание дорогого стоит. Стало быть, Гоголь пишет... как говорит Пушкин! То есть языком живым, свободным, заряженным энергией гения!

Читатели, а главным образом писатели, ревнители правил, были не готовы к явлению Гоголя. Его обвиняли, упрекали, высмеивали, а Булгарин, Сенковский и Полевой даже по выходе первого тома *«Мертвых душ»* призывали автора прежде *«поучиться русской грамоте, а потом уже писать»*!

Но упрямо хохлу было тесно в узаконенном пространстве, как юному Гвидону, не по дням растущему, в засмоленной бочке. *«Правильный язык»* не охватывал и не выражал всех чувств, мыслей, наблюдений, оттенков человеческой природы и повадки, вот и приходилось искать слова особенные и ставить их в непривычные сочетания.

Рассказывая о художнике, он скажет и про себя: *«Высоким внутренним инстинктом почуял он присутствие мысли в каждом предмете»*.

И вот — пожалуйста: *«Стенным часам пришла охота бить»*.

Скольким неодушевленным предметам и самым неожиданным вещам Гоголь дал жизнь, оторвав их от привязи правил и норм, показал нам привычный предмет с необычайной стороны. И конечно прав был Набоков, когда говорил, что до Пушкина и Гоголя русская проза была подслеповата. [...]

Что выуживать, выбирать и выписывать слова и фразы, изумляясь свободе и гениальному чутью на слово, если читателя ожидает — на каждой странице! — возможность самому пережить радость от встречи с метко сказанным русским словом!

...Так почему же Гоголь, сделавший нас зрячими, открывший нам глаза на самих себя, на жизнь нас окружающую, позволивший увидеть и услышать то, что без него навсегда осталось бы для нас неизреченной тайной, — сидит, опустив голову, не поднимая глаз?

Эта зоркость далась ему великим трудом, далась напряжением души и верой в своей предназначение. На пьедестал возведен великий труженик в утомлении труда и мысли, обративший загадочную энергию своего гения в живую кровь отечественной речи, попираемой и предаваемой повсеместно и ежечасно!

Здесь, посреди Москвы, сегодня он один из немногих, кто знает, что *«до сих пор остаются так же пустынно, грустны и безлюдны наши пространства; так же бесприютно и неприветливо вокруг нас, точно, как будто бы мы до сих пор не у себя дома, не под родной крышей, но где-то остановились бесприютно на проезжей дороге, и дышит нам от России не радушным, родным приемом братьев, но какой-то холодной, занесенной вьюгой почтовой станцией, где видится один ко всему равнодушный станционный смотритель с черствым ответом: “Нет лошадей”»*.

«Давно остывши и угаснув для всех волнений и страстей, я живу своим внутренним миром, и тревога в этом мире может нанести мне несчастье, выше всех мирских несчастий».

Эти ли строки вставали в цепкой и злой памяти «корифея всех наук», проезжавшего через Арбатскую площадь в Кремль для управления Россией? Неуместный ли трагизм памятника, согнутая ли в вопросительный знак фигура, нежелание ли поднять голову и увидеть преображенное отечество, — трудно сказать, что раздражало устроителей всеобщего счастья, повелевших памятник убрать.

Безмерная печаль Василия Васильевича Розанова и всех, кто разделял его авторитетное мнение, была утешена, трагические прогнозы не подтвердились, и ровно через сорок два года, через срок длиной в жизнь Николая Васильевича Гоголя, в начале Пречистенского бульвара, ставшего отныне Гоголевским, вознесся новый монумент..

В день рождения Гоголя был открыт памятник надломленному, скорбному, но живому, страдающему человеку, столь непохожему ни на кого на свете, каким и является в мир гений. В столетнюю годовщину со дня смерти на пьедестал взошел благообразный, узнаваемый по тетрадным обложкам, карамельным оберткам и аптечным упаковкам двойник писателя, быть может, и похожий на него, но не больше, чем призраки, населяющие его волшебные создания, похожи на живых людей.

Если на цоколе андреевского памятника значилось одно слово: *ГОГОЛЬ*, и этим было сказано много, то на пьедестале, поддерживающем стоящего в рост молодого и милovidного человека с книжечкой в руке, золотом по черному мрамору была начертана как бы выписка из трудовой книжки о вынесении благодарности: *«Великому мастеру русского слова от Советского правительства»*. Число. Месяц. Год.

Кто же был у нас тогда в советском-то правительстве, в марте 1952 года? Сталин. Берия. Молотов. Каганович. Маленков. Георгий Максимилианович... Какие имена!

И даже сам Гоголь на пьедестале кажется чуть-чуть смущенным той честью, на которую он от этого правительства уж никак не рассчитывал, хотя к славе был чрезвычайно ревнив.

Знаменательно то, что автора этой работы, и по сей день украшающей одну из центральных площадей преобразившейся столицы, не помнят даже те, кто предлагает этот памятник обязательно уничтожить, — взорвать, например. Да, да, точно так же как и андреевскую работу, вызывающую ярость и раздражение, призывали «взорвать и уничтожить» вовсе не пустые люди (*«тогда по крайней мере когда-нибудь, кто-нибудь воздвигнет достойное Гоголя и Москвы»*), ну вот, воздвигли достойное, и опять же люди серьезные и не пустые призывают сокрушить.

Времена меняются, а мы остаемся все те же, то есть сами собой; то-то нам хочется во все времена доказать свою правоту обязательно динамитом!

А вот сам-то Николай Васильевич Гоголь может быть как раз и хотел бы видеть себя перед лицом потомков в полный рост, на высоком постаменте, в хорошо отглаженной шинели и с приветливым выражением на лице, а в руке томик с «Выбранными местами...»

Стоит вспомнить, как осерчал он, чуть не до ссоры, на одного из самых близких ему людей, на превосходного человека и великолепного живописца А. А. Иванова за то, что тот пустил в свет портрет Гоголя, не одобренный Николаем Васильевичем.

Современники находили много схожего с оригиналом, сам же оригинал был недоволен и некоторой растрепанностью усов, присутствием халата и отсутствием того самого выражения на лице, известного нам по его повести «Портрет», — *«всегда стоял за правду»*.

И почему это Гоголю должен быть один памятник? И почему это столь многоликий и неуловимый в самых разных своих чертах человек вдруг оскорбляет своим бронзовым благообразием души, жаждущие всей правды разом?

Гоголю, как минимум, необходимо иметь три памятника, и он их обрел.

Один — андреевский, во дворе на Суворовском бульваре, второй, «от Советского правительства», на Гоголевском бульваре, и третий... ну, не то чтобы в прямом смысле памятник, но как бы напоминание о памятнике, монумент монументум, в общем, красного камня невысокий такой кукиш, красующийся вот уже сорок два года (все те же сорок два!) на одной из площадей города, обретшего в нетерпении «возрождения» имя Санкт-Петербург и утратившего улицу, носившую имя Гоголя.

Петербург — открытый для русского сознания так, как открывают новые земли, Николаем Васильевичем Гоголем, Петербург, предьявленный соотечественникам фантастической своей сущностью, Петербург, приманчивый, прельстительный, всесильный, чем отплатил ты, чем воздал своему выдающемуся первооткрывателю и великому портретисту?

В мелкотравчатом педантизме «возрождения» отнял имя у улицы, забыл про обещание воздвигнуть памятник...

В тот самый день и час, когда упало полотнище, скрывавшее подарок советского правительства «великому мастеру русского слова», тогда еще в Ленинграде, на Манежной площади, рядом с Невским проспектом, в скверике, захватившем середину довольно обширной площади, установили красного камня урезанную призму в полметра высотой, с надписью, уверявшей отдыхающих в сквере старушек в том, что «Здесь будет сооружен памятник Н. В. Гоголю». И дата — «4 марта 1952 года».

Долговечность обещания служит наглядным указанием на то, что «гоголевский период» в русской литературе быть может и закончили, а в русской истории — нет.

Пусть Москва, о которой Гоголь Николай Васильевич не написал ни одного сочинения, украсилась двумя памятниками, но все-таки именно с Петербургом малороссийского насмешника и остроумца связывают особые, неизъяснимые нити.

Он ли не воздал должное всей этой куче «наброшенных один на другой домов, гремящих улиц, кипящей меркантильности, этой безотрадной куче мод, нарядов, чиновников, диких северных ночей, блеску и низкой бесцветности»?..

Если андреевский памятник насмешники называли памятником «носу», то закладной камень на Манежной площади не что иное как сам по себе уже памятник «преглупому, ровному и гладкому месту», на котором у каждого порядочного человека должно быть что-нибудь осязаемое.

Стало быть, не дошел этот город еще до порядочного состояния, если продолжает уже чуть не полвека терпеть это «преглупое и пустое» место.

Нет, что ни говори, а Николай Васильевич Гоголь во всем равен сам себе, и предугадать, что с ним или вокруг него может случиться, просто нет никакой возможности.

* * *

Так что же это за явление такое — Гоголь, если любовь к нему выворачивается фарсом, если и сам он ускользает от дотошного внимания комментаторов и не дает возможности сказать о нем окончательное слово, если не только жизнь его, самим же Николаем Васильевичем изрядно мистифицированная, но и сама смерть и события после смерти последовавшие, — все та же «гоголиада»?

«Как странно, как непостижимо играет судьба наша! Получали мы когда-нибудь то, чего желаем? Достигаем ли... Все происходит наоборот».

Ну что ж, понять хоть что-нибудь в Гоголе можно лишь вчитавшись в его сочинения, лишь взглядевшись после этого в ту жизнь, которая породила его, которую он так замечательно зорко увидел и подлинную ее суть запечатлел. И жизнь эта не осталась в девятнадцатом веке, как не в девятнадцатом веке и началась.

«Мы в Гоголе видим более важное значение для русского общества, чем в Пушкине: ибо Гоголь более поэт социальный, следовательно, более поэт в духе времени...» Это Виссарион Григорьевич Белинский.

«Он пробудил в нас сознание о нас самих — вот его истинная заслуга, важность которой не зависит от того, первым или десятым из наших великих писателей должны мы считать его в хронологическом порядке». Это Чернышевский, Николай Гаврилович.

А что же памятник, нельзя же без памятника!?

Одна из самых обширных и подробных глав «Завещания», составленного и широчайше обнародованного тридцатилетним Николаем Васильевичем Гоголем, касается его портрета и хлопот вокруг портрета, который был без его ведома кем-то опубликован, в то время, как *«сделан дурно и без схода»*. Купивших портрет автор просит покупку тут же уничтожить, а покупать тот, *«на котором будет выставлено: Гравировал Йорданов»*.

Что же касается памятника, то здесь воля автора не требует от нас, потомков и почитателей, ни поисков, ни затрат, ничего, кроме душевного усилия:

«Завещаю не ставить надо мною никакого памятника и не помышлять о таком пустяке, христианина недостойном. Кому же из близких моих я был действительно дорог, тот воздвигнет мне памятник иначе: воздвигнет он его в себе самом своей неколебимой твердостью в жизненном деле, бодреньем и освеженьем вокруг себя».

1995, № 1 (83)

6. ВИТТОРИО СТРАДА

Театр у Маяковского

Две премьеры

Второго и четвертого декабря 1913 года в театре Луна Парк в Петербурге была представлена трагедия Маяковского «Владимир Маяковский». Это была первая драматическая работа Маяковского, но одновременно и театральный дебют русских футуристов. Значение спектаклей в Луна Парке заключалось и в том, что они проходили в здании драматического театра Веры Комиссаржевской и Всеволода Мейерхольда — в святилище духовной жизни символизма. Именно там за семь лет до этого, 30 декабря 1906 года, состоялась другая памятная премьера: «Балаганчик» Александра Блока. (Символично, что Блок был на премьере трагедии «Владимир Маяковский».)

Существует свидетельство, проясняющее связь обоих событий в этом петербургском театре — символического и футуристического спектаклей. Им мы обязаны актеру и режиссеру Александру Мгеброву. Театр Комиссаржевской, бывший некогда элитным и утонченным, после ее смерти деградировал и стал плебейским, что выразилось уже в его новом названии «Луна Парк». Мгебров вспоминает: *«Зал опустел. Я остался один. Боже, как изменился театр! Прекрасный белый театр Комиссаржевской. Кто-то размалевал его золотом и голыми вульгарными женщинами, букетами опереточных цветов; повсюду бутафорские, ресторанные люстры. [...] Не стыжусь признаться, что футуристы сегодня не оскорбили во мне памяти о Вере Федоровне, — напротив, мне казалось, они сорвали опереточные цветы, заслонили вульгарность стен и очистили, хотя бы на мгновение, этот театр от всей его ненужности, с такой удивительной быстротой пришедшей в него после Комиссаржевской, в этот зал, где когда-то звучал и трепетал ее нежный голос»¹...*

Маяковский и Вера Комиссаржевская! Сопоставление, сбивающее с толку, — особенно, если вспомнить о скандальном и пошлом приеме, который оказала премьере в Луна Парке широкая журналистская критика. Однако сопоставление это полно значимости, так как в этом спектакле было нечто, что приближало Маяковского к символистскому театру — и не столько из-

¹ Мгебров А. Жизнь в театре. М.-Л., 1932. Т. 2.

за «влиятельный» и «преемственности», сколько из-за более глубокой духовной общности, позволившей соратнику несравненной Комиссаржевской сказать, что футуристы «очистили» этот когда-то священный зал.

Есть у театрального события 2 декабря 1913 года еще одно значение — более сокровенное и существенное. Когда Маяковский работал над своей трагедией летом 1913 года, он дал ей два заголовка: «Железная дорога» и «Восстание вещей». Однако текст, посланный для цензуры, заголовок не имел, а на первой странице было написано:

ВЛАДИМИР МАЯКОВСКИЙ ТРАГЕДИЯ

Цензор воспринял имя автора как название произведения и дал разрешение на представление трагедии «Владимир Маяковский». Чтобы не повторять всю бюрократическую волокиту, Маяковский принял новый заголовок, который к тому же отвечал содержанию произведения, главным действующим лицом которого был именно Владимир Маяковский. Так, по счастливой случайности, название возникло само собой, вызвав позже удивление и восторг Бориса Пастернака².

Действительно, есть что-то удивительное в этом отождествлении, символично закрепленном уже на титульном листе. Между пишущим и тем, что написано, возникло тождество, в дальнейшем усилившееся для самых чутких зрителей, присутствовавших на двух памятных вечерах в декабре 1913 года, так как «Владимир Маяковский» оказался также актером и режиссером. [...]

Тело Слова и слово Тела становятся двумя принципами футуристического театра Маяковского — принципами, которые он и осуществил в своей трагедии.

Футуристическая трагедия

О спектакле 2 декабря 1913 года в петербургском Луна-парке Бенедикт Лившиц оставил ценное, пусть и не во всем убедительное свидетельство: *«Центром драматического спектакля был, конечно, автор пьесы, превративший свою вещь в монодраму. К этому приводила не только литературная концепция трагедии, но и форма ее воплощения на сцене: единственным, подлинно действующим лицом следовало признать самого Маяковского. Остальные персонажи — Старик с кошками, Человек без глаза и ноги, Человек без уха, Человек с двумя поцелуями — были вполне картонны: не потому, что укрывались за картонажными аксессуарами и казались существами двух измерений, а пото-*

² В «Охранной Грамоте», Пастернак пишет: *«Искусство называлось трагедией. Так и следует ему называться. Трагедия называлась “Владимир Маяковский”. Заглавье скрывало гениально простое открытие, что поэт не автор, но — предмет лирики, от первого лица обращающийся к миру. Заглавье было не именем сочинителя, а фамилией содержания».*

му, что, по замыслу автора, являлись только облеченными в зрительные образы интонациями его собственного голоса. Маяковский дробился, плодился и умножался в демургическом иступлении... При таком подходе, естественно, ни о какой коллизии не могло быть и речи. Это был сплошной монолог, искусственно разбитый на отдельные части... Прояви Маяковский большее внимание к сущности драматического спектакля или большой режиссерский талант, он как-нибудь постарался бы индивидуализировать своих картонажных партнеров, безликие порождения собственной фантазии. Но наивный эгоцентризм становился поперек его поэтического замысла. На сцене двигался, танцевал, декламировал только сам Маяковский, не желавший поступиться ни одним выигранным жестом, затушевать хотя бы одну ноту в своем роскошном голосе: он, как Кронос, поглощал свои малокровные детища»³.

К этому критическому описанию Лившиц добавляет весьма многозначительное наблюдение: «Впрочем, именно в этом заключалась “футуристичность” спектакля, стиравшего — пускай бессознательно! — грань между двумя жанрами, между лирикой и драмой, оставлявшего далеко позади робкое новаторство “Балаганчика” и “Незнакомки”. Играя самого себя, вешая на гвоздь гороховое пальто, оправляя на себе полосатую блузу, закуривая папиросу, читая свои стихи, Маяковский перебрасывал незримый мост от одного вида искусства к другому и делал это в единственно мыслимой форме, на глазах у публики, не догадывающейся ни о чем».

Почему же футуризм перечеркнул границы между жанрами?

Ответ мы можем найти у самого Лившица. Лившиц признает, что требование «свободы творчества» является общим для всех художественно-литературных тенденций, противопоставляющих себя — как новаторские — уже сложившимся и господствующим. Но если «свобода творчества» касается «области автономного слова», тогда понятно, что «наша поэзия... за исключением своей отправной точки не ставит себя ни в какие отношения к миру, не координируется с ним, и все остальные точки ее возможного с ним пересечения заранее должны быть признаны незаконными».

Однако теория «автономного слова» имеет логические последствия и для литературных жанров: «Отрицая всякую координацию нашей поэзии с миром, мы не боимся идти в своих выводах до конца и говорим: она неделима. В ней нет места ни лирике, ни эпосу, ни драме... Спросим: может ли поэт, безразличный ко всему, кроме творимого слова, быть лириком? [...] Может ли драматическое действие, развертывающееся по своим исключительным законам, подчиняться индукционному влиянию слова или хотя бы только согласоваться с ним? Не является ли отрицанием самого понятия драмы разрешение коллизии не по законам психической жизни, а иным? На все эти вопросы есть только один ответ: конечно, отрицательный»⁴.

³ Лившиц Б. Полупораглазый стрелец. Л., 1933.

⁴ Лившиц В. Освобождение слова. — «Манифесты и программы русских футуристов». Мюнхен, 1976.

Поэт-футурист, которого интересует только «автономное слово», будет вне литературных жанров, поскольку он не будет ни в одном из них, но в то же время будет сразу во всех: в эпиколиродраматическом, в результате слияния или преодоления жанров, типичного для поэзии и Хлебникова, и Маяковского.

Но даже если, как это пояснял Лившиц, футуристическая поэзия полагает себя вне литературных жанров в состоянии полной слитности, отказ от литературно-жанрового мышления невозможен. [...]

Вся поэзия Маяковского в ее жанровой смешанности строится на основной оппозиции Я и анти-Я, поэта и анти-Поэта, Героя и анти-Героя. И полностью эта диада проявляется в трагедии «Владимир Маяковский», поэтому справедливо, как отметил Лившиц, что большая часть действующих лиц в трагедии являются проекциями главного героя. Но справедливо также, что «коллизия» существует — существует между главным героем и его ипостасями и тем *Обыкновенным молодым человеком*, как воплощением анти-Я, анти-Поэта и анти-Героя, который потом будет именоваться мещанином, буржуем или бюрократом. В трагедии эта антитетическая фигура только предугадана, намечена в общих чертах и реализована в фарсово-комическом плане. [...]

Центральная же «коллизия» возникает между Поэтом и миром, и «монодрама» ведет к открытию, что Поэт бессилен и терпит поражение перед лицом враждебной косности существующей социально-экономической системы. Трагедия освещает объективную несостоятельность субъективного лирического порыва. В рамках трагедии «Владимир Маяковский» получает завершение первый из главных мифов Маяковского: миф Поэта — и зарождается связанный с ним миф Будущего. В этой трагедии создается и образ Поэта как искупительной жертвы (позднее как бунтаря-мстителя). Маяковский, строя и представляя этот образ на сцене в трагедии, которую он сам написал, сыграл и озаглавил собственным именем, всего лишь выявлял и доводил до крайности тенденцию, уже наметившуюся в предшествующей поэзии, в частности — у Александра Блока.

Борис Эйхенбаум с чуткостью проницательного современника и тонкого историка писал сразу после смерти Блока, что автор «Балаганчика» *«стал для нас трагическим актером, играющим самого себя. Вместо подлинного (и невозможного, конечно) слияния жизни и искусства явилась жуткая, разрушающая и жизнь, и искусство сценическая иллюзия. Мы перестали видеть и поэта, и человека. Мы видели маску трагического актера и отдавались гипнозу его игры... Поэзия Блока стала для нас эмоциональным монологом трагического актера, а сам Блок — этим загримированным под самого себя актером»*⁵.

Здесь у Эйхенбаума явно метафорическое употребление театральных терминов, несущих, однако, заряд огромной моральной и интеллектуальной силы, между тем Маяковский в своей *трагедии*, почти ощущая «трагедию» Блока в тех же терминах, реализует метафору, сделав себя главным ге-

⁵ Эйхенбаум Б. Сквозь литературу. Л., 1924.

роем (и актером) собственной трагедии... Удивительно близко Блоку также и ощущение поэта, приносимого в жертву и предстающего перед публикой в высшем акте искренности. [...]

Трагедия «Владимир Маяковский» развивается по канве, которая может быть пересказана следующим образом: в первом акте мы присутствуем при хаотическом бунте, когда вещи становятся независимыми от людей; во втором, преодолев начальный конфликт, Поэт провозглашен князем и господином, но возникает новый конфликт между Поэтом и толпой, разочарованной в своих надеждах. Однако эта сюжетная канва не передает сути и смысла трагедии, потому что на нее накладывается вторая, пронизанная целым рядом метафор. Система значений трагедии возникает только из взаимодействия этих двух сюжетных линий: событийной и построенной на метафорах. Поскольку действующие лица трагедии — по большей части проекции главного героя, образуется ряд «двойников», зеркально отражающих моменты и аспекты центра «монодрамы». Центром, конечно, является Владимир Маяковский, главный герой трагедии, но в глубине — это Человек как таковой. Маяковский же — его, так сказать, представитель, и вокруг этого Человека образуется целый комплекс противопоставлений: человек и Бог, человек и вещи, человек и человек, мужчина и женщина, душа и тело, поэзия и проза (поэтический разум и прозаический здравый смысл), настоящее и будущее, жертва и освобождение, поэт и поэт. Центральная тема трагедии — нависшая над городом боль:

Легло на город громадное горе
и сотни махоньких горь, —

а Поэт — это тот, кто говорит о горе и переживает горе всех и приносит себя в жертву, даже если этой жертвы не понимают. В прологе звучат голоса измученного и разъеденного скукой мира. Перед ним — Поэт, говорящий о себе:

...я
спокойный,
насмешек грозою
душу на блюде несу
к обеду идущих лет.
С небритой щеки площадей
стекая ненужной слезою,
я,
быть может,
последний поэт...

Его поза спасителя разбавлена позой клоуна, и в конце пролога он предвидит собственное поражение и конец в терминах самопародирующего самоубийства:

Лягу,
светлый,
в одеждах из лени
на мягкое ложе из настоящего навоза,
и тихим,
целующим шпал колени,
обнимет мне шею колесо паровоза.

Между начальным провозглашением «спокойствия» и финальной перспективой смерти развернут целый ряд ярких, выразительных самоопределений. Однако Поэт — носитель нового спасительного света — находит себе наиболее подлинное определение в центральной части пролога, где он представляет себя, используя евангельское «*Придите все ко мне*», как человека, который «*словами простыми, как мычанье*» откроет

новые души,
гудящие, как фонарные дуги...

[...] В мире, лишенном души и подчиненном безумному, шутовскому Богу, среди не поддающихся контролю вещей, Поэт — один и, может быть, как сказано в прологе, это «*последний поэт*». Мир без души превратился в «*человечью орду*», в физиологическое кишение тел, расчлененных на отдельные органы, принимающие формы овеществленных метонимий. [...] Рот и Глаз представлены здесь со своими «продуктами» — поцелуями и слезами, которые в свою очередь являются овеществленными метонимиями. В этом овеществлении следует видеть не простой риторический прием, а введение в трагедию такого «низкого» зрелищного жанра, как цирковое искусство. В слезах-вещах трагедии «Владимир Маяковский» проявляется элемент клоунады.

Телесность мира Маяковского не только физиологична, но и предметна. Это два аспекта одной и той же материальности, достигающие синтеза там, где говорится о женщине как «фабрике поцелуев». И как амбивалентен и ненадежен мир предметов, так лишена радости, коварна и даже угрожающая чувственность. Здесь начинается любовная мука Маяковского — в ее двойном смысле: любви к женщине и любви к человечеству. Поэт один в мире, молящем о спасении; в его лице

на кресте из смеха
распят замученный крик.

Поэту, синтезирующему в себе спасителя и клоуна, недвусмысленно противопоставлен Обыкновенный молодой человек, «*счастливый обладатель здравого смысла*»⁶, которому неведомы беспокойство и тревога окру-

⁶ Пользуясь выражением одной из статей Маяковского, где к этой характеристике прибавлено также, что таким удастся быть всегда понятными благодаря двум качествам: «ограниченности уровня знаний теми же рамками, как и знания ближнего»,

жающего мира. Он уверен, что живет в устойчивой, подчиненной ему реальности и хвастает, что «*придумал машинку для рубки котлет*»... [...]

В этом комплексе значений и ценностей «бунт вещей», который мы встречаем уже у Хлебникова, не занимает в трагедии Маяковского центрального места. Бунт вещей тоже приобретает характер пародии, несмотря на взрывчатую силу некоторых образов, наравне с мотивами души, Бога и жертвоприношения Поэта. Пародийна также и Вечная женственность, изображенная в бессловесном образе *Знакомой Владимира Маяковского*. Нигилистическая самоирония блоковского «Балаганчика» доведена здесь до предела трагического гротеска, но в пустоте этой убийственной игры чудесным образом находит спасение миф Поэта, который, страдая больше всех, представляет всех и ради всех жертвует собой в качестве универсальной искупительной жертвы.

Однако уже внутри трагедии этот миф обнаруживает свою слабость, и в дальнейшем он может сохраниться, только став частью нового мифа, мифа революции и будущего — спасительных сил, мессией которых является Поэт, уже не бессильный, защищенный лишь своим словом, а вооруженный реальной силой, силой масс и политики.

Второй акт трагедии — прямая противоположность первому. Поэт не сумел спасти мир. Терзаемый собственной болью, он хотел бы отказаться от слишком непомерного бремени, взятого им на себя. Но теперь уже самые его обещания обязывают его продолжать, и он, под угрозами толпы, должен собирать слезы, которые были ему принесены. «Бунт вещей» освободил место овеществлению чувств — «слезам» и «поцелуям», которые опредмечиваются и угнетают тех, кто хотел принести им освобождение. Эта новая ситуация проявляется и во «внутреннем сюжете» метафор.

Я вам только головы пальцами трону,
и у вас
вырастут губы
для огромных поцелуев, —

обещал в прологе Поэт. А во втором акте рассказывается:

...поцелуй лежит на диване,
громадный,
жирный,
вырос,
смеется,
бесится!

В пределах от «вырастут» до «вырос» имеет место переход от лучезарной мечты-обещания до убожества конкретной реальности — первая трагедия

и «способности при усидчиво-нудном занятии своим делом воспринимать усталым и слабым мозгом только самые режущие и случайные черты нового явления».

разочарования, которую здесь Маяковский может развернуть в самопародийном ключе, верный своей роли клоуна-бунтаря и мессии. Впоследствии, когда он будет выступать не с личными поэтическими пророчествами, а уйдет с головой в революционный политический проект, ему уже не удастся по-прежнему владеть этой ролью, которая окажется в его жизни трагической. Здесь Маяковский еще может играть и цирковым жестом собирает в чемодан картонные слезы, которые толпа принесла ему в качестве свидетельства и надежды. Восставший против Бога, ответственного за боль, Поэт не сумел на месте теодицеи построить антроподицею, и боль осталась во всей своей силе и весомости. [...]

Но трагедия здесь не заканчивается. Вернее, здесь заканчивается в собственном смысле трагедия, но не спектакль, у которого есть эпилог, где, как и в прологе, говорит Владимир Маяковский. Пролог и эпилог обращаются к некоему «вы» — зрителям, перед которыми в самом начале Поэт предстал как мессия. Теперь же, в эпилоге, после катастрофы, Поэт появляется как футурист Владимир Маяковский:

...А иногда
мне больше всего нравится
мой собственная фамилия
Владимир Маяковский.

Смысл своего уже заверщенного трагического переживания Маяковский выражает каламбуром:

Это я
попал пальцем в небо,
доказал,
он — вор!

Маяковский «доказал», что Бог обкрадывает человека, отнимая у него счастье, и, перевернув смысл идиоматического выражения, приписывает себе роль обличителя, противопоставляя себя, одинокого обвинителя, всем.

Четыре «театральных» поэмы

В своей автобиографии Маяковский пишет, что трагедией «Владимир Маяковский» завершился первый период его жизни как поэта. Однако эта трагедия в равной мере и завершение, и начало, ибо четыре последующих поэмы («Облако в штанах», «Флейта-позвоночник», «Война и мир» и «Человек») представляют собой развитие схемы, впервые воплотившейся в трагедии.

Если трагедия была «монодрамой», где «двойники» автора выступили как самостоятельные персонажи и голоса, а «коллизия» возникла между Я и анти-Я, то «Облако в штанах» — это чистый монолог; в то время как

монодрама, по крайней мере в намерении и первом осуществлении, была произведением театральным, монолог уже не нуждается в том, чтобы быть представленным на театре: ведь весь мир представляется огромной сценой, на которой Поэт играет самого себя и исповедуется во весь голос, предлагая публике, совпадающей со всем человечеством, нечто вроде «потока сознания» в стихах. «Театрализация» у Маяковского затрагивает разные пласты бессознательного и разворачивается на фоне космоса, под взглядом верховного зрителя и одновременно участника — Бога.

Первоначальное название поэмы — «Тринадцатый апостол», затем измененное по требованию цензуры, лучше передавало религиозное звучание этого произведения (разумеется, в форме кощунственной дерзости), тогда как последующее, окончательно закрепившееся название относится к любовно-эротической части поэмы, являющейся, несомненно, центральной, но, в свою очередь, подчиненной более глубинному центру, лежащему по ту сторону всякого частного переживания и, как в трагедии, затрагивающему конечные смыслы существования и судьбы человека. В 1918 году, публикуя полный текст «Облака» без цензурных купюр, в кратком предисловии Маяковский заявлял, что «привык» к новому названию и не хочет восстанавливать первоначальное. [...]

Называя «Облако в штанах» *«катехизисом сегодняшнего искусства»*, Маяковский в этом же предисловии расшифровывает «четыре крика четырех частей» четырьмя формулами:

- долой вашу любовь;
- долой ваше искусство;
- долой ваш строй;
- долой вашу религию, —

где *«ваше»*, естественно, означает буржуазное. К счастью, «Облако» намного сложнее этих четырех формул, как и более сложен его несомненно революционный дух по сравнению с господствовавшими в то время революционными идеологиями. И в этом случае реинтерпретации Маяковским самого себя следует усматривать противоречие, присущее всей его поэтико-политической эволюции — противоречие между революцией духа, не ограниченной никакими конъюнктурными схемами, и революцией как эмпирической реальностью: Маяковский стремится, пока это ему удастся, верить и уверять других, что обе революции совпадают.

Виктор Шкловский в рецензии на поэму исходит из того, что *«искусство, не спариваемое больше с жизнью, от постоянных браков между близкими родственниками — старыми поэтическими образами, мельчало и вымирало»*. Для Шкловского наибольшая новизна поэмы — в новом отношении к «улице», то есть к подлинной и обыденной городской реальности: *«В новом мастерстве Маяковского улица, прежде лишенная искусства, нашла свое слово, свою форму. Сегодня мы у истоков великой реки. Не из окна смотрел поэт на улицу. Он считает себя ее сыном, а мы по сыну узнаем красоту его матери, в*

лицо которой раньше смотреть не умели и боялись... Безголовая, безгласная и безглазая жизнь нашла сама свое слово»⁷.

Так друзьями Маяковского воспринималось своеобразие его поэмы: как расторжение «постоянных браков между близкими родственниками» и возвращение голоса современности, которая мучилась вынужденным молчанием, хотя очевидно, что Маяковский и здесь, как и в своей трагедии, «спаривался с жизнью» не прямо, а через литературное воздействие — от Уитмена до Лотремона, впервые сказавшееся в русской поэзии.

Однако не только литературные воздействия опосредовали связь Маяковского с «жизнью»; теперь уже действовало и кинематографическое восприятие реальности, как это ясно видно в первой части поэмы: герой, нетерпеливо ожидающий в гостиничном номере; движение стрелок на циферблате; приход женщины, комкающей замшевые перчатки; фраза, напоминающая титры немого кино: «Знаете — я выхожу замуж»; звонок матери; обе метафоры: пожара с пожарниками и проституткой, бросающейся голый из окна, и метафора потопления «Лузитании», — напоминающие кадры кинохроники, первые кадры кинодрам.

То, что можно назвать *театрализованным внутренним монологом*, тоже содержит кинематографический элемент. Кинематографична и природа параллелизма между двумя планами поэмы: истории безответной любви (на самом деле несчастных любовных историй две, с символическим повторением одного и того же женского имени — Мария⁸, с которым ассоциируется третья Мария — Богоматерь) и безотрадности жизни, то есть личной истории и универсального значения — сюжетных линий, которые, обоюдно накладываясь, просвечивают одна через другую. Единство поэмы возникает благодаря фигуре главного героя, сливающего воедино большую и маленькую боль, и от микрокосмоса индивидуального переживания естественно переходит к макрокосмосу переживания универсального, со своего рода негативным эгоцентризмом, как будто Поэту свое собственное «я» слишком тесно и он хотел бы отождествиться со Вселенной.

Из этого чувства удушья, стесненности, пленения «я» вытекают повторяющиеся образы выхода из себя, из собственной телесной реальности и стремления приобщиться к чему-то бесконечно более великому — к революции и человечеству в рамках истории и к космосу в его целостности в рамках метафизики. Система религиозных метафор (начиная с первоначального заглавия) — не показная мифология, а выражение той жажды универсальности и абсолюта, потребности любви и реакции бунта, когда чувствуют себя покинутыми и несчастными, не любимыми Богом и не любимыми женщиной. [...]

⁷ Взял. Барабан футуристов. Пг., 1915.

⁸ Мы оставляем в стороне реальные эпизоды, якобы послужившие прототипом для сюжета: для прочтения «Облака» они совсем не обязательны.

Поэт, как и в трагедии, окружен страданиями враждебного мира. Но миф Поэта в «Облаке» изменяется: это уже не поэт-жертва — страдающий за всех и жертвующий собой ради всех. После поражения в этой свое ипостаси Поэт становится полным бунтарем, провозглашающим уже не четыре «долбй», а анархическое «Долой мир!». Пасть под ножом гильотины этого «долой» суждено, как и некоторым другим социальным институтам, — литературе, которой Поэт произносит свой нигилистический приговор:

Я над всем, что сделано,
ставлю «nihil».

Создается миф антилитературы, в котором отразилась литературная полемика момента (главным образом в отношении поэтического «соперника» Северянина), но значение его, сконцентрированное в восклицании:

Я знаю —
гвоздь у меня в сапоге
кошмарней, чем фантазия у Гете! —

шире. Антилитературная направленность этого выражения напоминает эстетический (антипушкинский) нигилизм Писарева, но Маяковский универсализирует его до того, что применяет к самому себе:

...мельчайшая пылинка живого
ценнее всего, что я сделаю и сделал!

Это примат жизни над культурой, иллюзия контакта с жизнью без посредства культуры, присущая любому новаторскому движению, которое, однако, ведет к простой замене одной системы культурных ценностей на другую. У Маяковского эта иллюзия была чрезвычайно сильна, и желание «делать жизнь» и «быть в жизни» вне всяких интеллектуалистических схем приводило его к радикальному и полному обесцениванию литературы как таковой. Но сам он, как и все, был в литературе и в контакт с жизнью входил через нее.

Эта иллюзия придает поэзии Маяковского экстремистский и максималистский характер, но этот экстремизм и максимализм имеют трагическое звучание, в них нет ничего от игры, и с самого начала их отличает редкая подлинность: в отличие от клюквенного сока в «Балаганчике», у Маяковского кровь настоящая, и, прежде чем вытечь из его вен, она циркулировала по всей его поэзии — удивительному синтезу литературного вымысла и жизненной правды. И революция у Маяковского — тоже на грани правды и вымысла. «*В терновом венце революций грядет шестнадцатый год*» — читаем мы теперь в конце второй части «Облака», тогда как в первом издании было: «*...грядет тоторый-то год*». Дело не только в умелой поправке, сделанной постфактум, а в том, что настоящая революция у Маяковского происходила в «котором-то году», всегда *предстояла*, но от этого его принятие революций, которые произошли в действительности, не было менее искренним.

Трагедия Маяковского, не та, которая была написана, а та, что была пережита, символизируется этой поправкой, напряженностью между конкретной революцией и той, которая никогда окончательно не осуществляется и которая тем более не может совпасть с авторитарной и антилиберальной революцией, представляющей себя как абсолютную.

С «Флейтой-позвоночником» характер театральности Маяковского вновь меняется: синтез личного и общественного распадается, и верх берет лирическая субъективность, хотя и в присущей Маяковскому манере, то есть на фоне космоса и Вселенной. «Флейта» — это дар любимой, монолог, сыгранный для нее. Поэт обращается к ней, к Лиле, и ко всем женщинам:

За всех вас,
которые нравились или нравятся,
хранимых иконами у души в пещере,
как чашу вина в застольной здравнице,
подъемлю стихами наполненный череп.

Но любовь Маяковского, даже когда связь с социальной действительностью ослабевает, никогда не сужается до чисто индивидуального пространства: во «Флейте» универсальный момент присутствует, представленный Богом — другим, после Женщины, адресатом Поэта. Мотив антитеодицеи здесь даже усиливается, так как Бог считается ответственным за ту боль, которая — любовь, всегда терпящая крушение. Любовь во «Флейте» еще больше, чем в «Облаке» — мифический идеал, полнота бытия, обладающая ореолом сакральности, близкая и недостижимая, познаваемая негативно-мазохистски только в страдании, которое она приносит, маня и ускользя. Бог, придумавший эту танталову ситуацию, должен обладать фантазией чудовищного Гофмана и безжалостностью грозного Инквизитора, но в то же время для Поэта, его оскорбляющего и ниспровергающего, Он — необходимый собеседник, то высшее «Ты», к которому он должен обращаться, потому что мысль Поэта, мифическая и мифотворящая, не могла бы примириться с пустой Вселенной, лишенной возможности богохульного диалога для его «я». Это антропоцентрическое «я», которое антропоморфизирует всё и нуждается в личном Боге, чтобы отрицать его, нуждается и в образце поведения, каковым является Христос, чьи Страсти и Распятие Поэт пародирует слишком интенсивно, чтобы это можно было принять за литературную игру.

Маяковский — не «без Бога», он — *против Бога*, и это отчаянное богоборчество осуществляется во «Флейте», его самой совершенной лирической поэме.

Монолог, с которым Маяковский обращается к публике, состоящей из Женщины и Бога, — монолог гамлетовский, ставящий основополагающий вопрос о смысле бытия. Хотя автобиографические корни «Флейты» несомненны, она скорее метафизична, потому что жаждает любви, которой мучается Поэт, томимая его жаждой единения, сила, толкающая его к тому «другому», которое есть Женщина, — все это идет из самых таинственных

глубин существования. Только подняв любовь на высоту космического значения и экзистенциальной значимости, Маяковский мог ввести во «Флейту» в качестве персонажа и собеседника Бога, своего Бога, с которым обходится фамильярно и дерзко, — но в таком обращении куда больше теплоты, чем у стольких равнодушно благочестивых поэтов.

В поэме, где сцена пуста, а социальный фон если не совсем отсутствует, то отходит на второй план, образ Поэта тоже претерпевает изменения: по-прежнему это символ страдания, но его голос звучит по-иному. Любовь не отгораживает Поэта от космоса и человечества, но после горячечных приступов бреда дает ему спокойствие человека, который подошел к тому пределу, за которым смерть: отсюда, от этой крайней точки, начинается даль лирического пространства, а неистовство полемики и отрицания немного утихает.

Если подходить к последовательности поэм-трагедий Маяковского как к генеалогии, можно видеть, как «Облако», сложная и грандиозная разработка «Владимира Маяковского», в свою очередь рождает «Флейту» — подлинную миниатюру той своей части, что посвящена любви. Социальная же часть «Облака» разворачивается в поэме «Война и мир».

Конечно, дело не в механическом процессе членения и складывания частей, а в ритме, подчеркивающим то один, то другой момент, сосуществующие в единстве и напряжении в своеобразии поэтического мира Маяковского по крайней мере в первый период его творчества, когда не было никакой внешней силы, которая могла бы ограничить или изменить внутренний порыв поэта. Дореволюционный Маяковский рождается, формируется и развивается в богатой и разнообразной культурной среде, из которой он воспринял многочисленные более или менее созвучные его поискам импульсы. Так, период «Войны и мира» носит следы его близости к Максиму Горькому, писателю глубоко отличному от Маяковского, но, как и он, и как все большие русские писатели, открытому главнейшим проблемам своего времени, а в те годы в первую очередь проблеме чудовищной, бессмысленной войны.

Истины ради уточним: на первых порах бессмысленной и чудовищной война Маяковского не казалась. В ряде статей 1914 года мы обнаруживаем, что причины, толкнувшие Маяковского «принять» войну, аналогичны тем, которые побудят его «принять» революцию 1917 года: кто нигилистически смотрел на настоящее и отрицал все традиционные ценности и к тому же ощущал действительность как адский гнет, тот насилие войны воспринял как великую разрушительную и очищающую силу, как освобождение от мещанского застоя и как начало новой жизни, предвестие нового человека и новой общности. В статье «Будетляне (Рождение будетлян)» имя русских футуристов, *будетлян*, то есть, как он сам объясняет это слово, *людей, которые будут*, Маяковский связывает с новым человечеством, которое будет рождено в опыте войны, Уже близок день, патриотично заявляет он, когда *«немцы будут растерянно глядеть как русские флаги полощутся на небе*

в Берлине, а турецкий султан дождется дня, когда за жалобно померкшими полумесяцами русский щит заблестит над воротами Константинополя!»

В «Будетлянах» Маяковский превозносит воспитательное значение военной жестокости, которая освобождает русского от «тысячелетнего Обломова» и учит его быть «делателем собственной жизни и законодателем для жизни других». Война не только формирует новую психику, она создает новое чувство солидарности: «Сознание, что каждая душа открыта великому, создает в нас силу, гордость, самолюбие, чувство ответственности за каждый шаг, сознание, что каждая жизнь вливается равноценной кровью в общие вены толпы, — чувство солидарности, чувство бесконечного увеличения своей силы силами одинаковых других».

Эти и подобные филовоенные заявления Маяковского можно сделать объектом порицания, на самом же деле это индикатор душевного настроения поэта, ошибочно приписавшего войне то, что позднее ему представится более удачно осуществившимся в революции. Филовоенный период Маяковского, достаточно короткий, но весьма значимый, имеет и литературно-полюемический аспект, которым нельзя пренебречь. В статье «Будетляне» Маяковский иронизирует над Леонидом Андреевым, который в рассказе «Красный смех» обличал ужасы войны, как некоторое время спустя это будет делать сам Маяковский в своей поэме «Война и мир». А пока Маяковский упрекал Андреева в том, что тот, «выразительнейший сын своего времени», видит войну как «больной крик одного побитого человечка», не догадываясь, что «каждый может стать гигантом, удесяттерив себя силой единства». Это замечание остается справедливым для Маяковского и тогда, когда он изменит свою позицию в сторону пацифизма, потому что он никогда не встанет на точку зрения «побитого человечка», но всегда будет с гигантом, в которого превращается индивид, «удесяттерив себя силой единства».

Но еще более интересно и существенно для понимания строения и литературной позиции Маяковского то, что он пишет в статье «Поэты на фугасах». С одной стороны, здесь в иронических тонах дана картина русской литературной среды, где ему одиноко и не по себе: «Конечно, каждому приятно в розовенькой квартирке мудрой Бальмонта надуть дочьку, зачитать пару стихов Брюсова для гражданского разговора после обеда, иметь жену с подведенными глазами, светящимися грустью Ахматовой, но кому нужен я, неуклюжий, как дредноут, орущий, как ободранный шрапнелью!» А с другой, вот новая перспектива: «А вот теперь, когда каждое тихое семейство братом, мужем или разграбленным домом впутано в какофонию войны, можно над заревом горящих книгохранилищ зажечь проповедь новой красоты».

Для Маяковского война, конечно, «только предлог»; и действительно, для футуристической «новой красоты» скорее революция, чем война, — настоящая «гигиена» мира, в котором Поэт чувствует себя «неуклюжим, как дредноут», но у этого дредноута ранимая, надорванная душа.

Таким образом, довольно скоро первоначальная провоенная ориентация Маяковского сменится пацифистской. В свой пацифизм он вкладывает весь свой голос «*ободранного шрапнелью*». «Война и мир» и есть этот голос, который от вопля обличения переходит в конце поэмы к воспеванию утопии. Структура новой поэмы, в отличие от предыдущих, не эгоцентрична: «я» Поэта не отсутствует, но перед грандиозностью войны перемещается в основном на периферию. Театр превращается в арену, и на ней происходит фантастичнейший гладиаторский поединок, который в качестве зрителей собираются «седые океаны», а арбитром становится солнце. Поэт тоже зритель этой гигантской резни, но одновременно он и летописец, и после пролога и посвящения он растворяется в мировой скорби, чтобы в конце явиться в виде мечты об освобожденном и едином человечестве, обновившемся в результате страшного испытания войной. Но наиболее сильно «я» Поэта проявляется в момент принятия на себя вины за зло, воплощенное в войне:

...каюсь,
я
один виноват
в растущем хрусте ломаемых жизнью!
Слышите —
солнце первые лучи выдало,
еще не зная,
куда,
отработав, денется, —
это я,
Маяковский,
подножию идола
нес
обезглавленного младенца.
Простите!

Возрождается миф о Поэте — носителе мировой скорби, но уже в новом свете, излучаемом грандиозностью той скорби, которую исторически конкретно породила война. При всем изобилии в поэме библейских и евангельских образов подлинная ее религиозность в ином: вине и прощении, ответственности и искуплении. Может быть, здесь наиболее интенсивно выразилось душевное настроение, типичное для героев Достоевского, которое Пастернак уловил в Маяковском.

Поэма, особенно в первой части, полна инвектив и социальных карикатур, но наиболее новая и значимая часть — земной рай последней главы, где миф Поэта открывает пространство утопии Будущего, гармонии Золотого века, приобретающего в дальнейшем краски и формы будущего уже не лелеемого воображением, а революционно программируемого, что-бы наконец, в последние годы жизни Маяковского, превратиться в видение

антиутопии — будущего не лучезарной мечты, а ледящего кошмара. Пока же мир абсолютной любви и абсолютного братства —

...Земля,
откуда любовь такая нам?
Представь —
Там
под деревом
видели
с Каином
играющего в шашки Христа, —

держится на вере, скорее призываемой, чем утверждающей, что *свободный человек придет*.

В действительности же некоторое время спустя появился «Человек» — последняя из дореволюционных поэм Маяковского, представляющая собой органический синтез всех глубинных мотивов поэзии Маяковского, как она до того развивалась. [...]

«Человек» — это мистерия, в которой уже не может быть разницы между сценой и зрителями, потому что главный герой — все тот же Владимир Маяковский, но выросший до универсального Человека, а театральные подмостки расширились до масштаба Вселенной. Маяковский-Человек разыгрывает перед лицом вечности и бесконечности не свою жизнь, а новое Евангелие, символическим героем которого он становится. «Рождество Маяковского» — название первой части, затем речь идет о «страстях» и «вознесении» Маяковского; а по возвращении на землю, последняя часть — «Маяковский — векам». И, наконец, заключение, озаглавленное «Последнее», завершается «Со святыми упокой» зауспокойной молитвы. Тон поэмы всегда возвышенный, напряженный и суровый, а момент игры и иронии, звучащей даже в предсмертном письме, окрашивается в тона трагизма. Все исторические и бытовые элементы приобретают эмблематическую значимость, а то, что кажется социальной сатирой, на самом деле — метафизическая аллегория, потому что это экзистенциальная трагедия Маяковского и Человека.

Опять в центре поэмы несчастная любовь, но над сюжетом сплетается сеть более емких значений, затрагивающая самую суть человеческого существования. Несомненно, ссылки на капиталистическую действительность придают определенную окрашенность картине человеческой жизни, но критическое видение Маяковского настолько глубоко и масштабно, что определить его негативный мир как «буржуазный» значило бы обеднить поэму.

Маяковский превращает капитализм в метафизическую сущность, поэтому не просто проявление пессимизма, как иногда утверждают, то, что он опять сталкивается с той же самой давящей действительностью, когда, после вознесения на небо, по прошествии миллионов лет, возвращается на землю. То, что Маяковский ощущает как невыносимое ярмо и как удушаю-

щую тюрьму, — власть денег, дух расчетов, социальные институты, рутинность быта, вульгарность сплетен, невозможность общения людей друг с другом, подчинение порывов сердца корыстному интересу, ложь условностей, невозможность встретить любовь, способную возвыситься над убожеством коллективной жизни, неосуществимость настоящей жизни, чистой, свободной, непосредственной.

Своего «врага» и «соперника» Маяковский олицетворяет в *Повелителе Всего* — воплощении губительной экономической власти капитала, новом варианте дьявола, которому, однако, актуально противостоит не Бог, но лишь пустота и отсутствие. Повелитель Всего — это не только капитализм, в другом обществе это тем более может быть Партия, поистине абсолютный Повелитель, по сравнению с властью которого ничто даже те ограничения, которым подвергался Маяковский при капитализме, когда его поэзия не была под надзором какого-нибудь ЦК, а только частично притеснялась цензурой традиционного типа. Этот негативный миф Повелителя Всего потребовал создания контрмифа, равного по силе универсальности. Этот контрмиф будет создан революцией, но и его окажется недостаточно, и «аминь» произнесет сам Маяковский накануне самоубийства — и не в поэме, а в своем прощальном письме.

Но, как в письме сплелось желание смерти и ностальгии по жизни, так и в «Человеке» слилось отчаяние и сопротивление, отвращение к жизни и приверженность миру, осуждение одиночества и поиск общения. Бесплезно искать, как это часто делается, соседство этих двух моментов в образах поэмы, в нелепых подсчетах и уравнивании «пессимизма» и «оптимизма». Поэзия Маяковского жизненна в целом, даже когда пронизана тоской смерти. У Маяковского всегда есть антитрагедийная энергия, противостоящая трагедийному року. Дело не в борьбе двух абстрактных принципов, а в торжестве художественного воображения и в утверждении языка, двух сил, чудесным образом одержавших победу над чувством упадка и смерти. Маяковский свободен от мелкого и узкого реалистического рационализма и не боится самой рискованной фантазии и абсурда: в «Человеке» его не смущает посещение того света, где он совершенно спокойно проводит целую вечность, скучая, так как находит там «ужасный порядок». Совершив это разочаровавшее его путешествие в мир трансцендентности, он совершает еще одно, куда более разочаровывающее, — в будущее, вернувшись на землю миллионы лет спустя и обнаружив здесь еще более ужасающий порядок, засасывающий и невыносимый, лишенный легкости и грации потустороннего мира. Чем жить, лучше тогда умереть.

Трагедия Маяковского была трагедией поэта, более способного ненавидеть, чем любить, отвергать мир, чем создавать себе другой, даже если это ограниченный, но имеющий существенное значение мир отношений с женщиной. Вся жизнь Маяковского была мучительной попыткой установить позитивные отношения с женщиной, на которую он смотрел как на не-

что, чем нужно обладать и в чем можно найти прибежище, и с которой ему не удавалось установить подлинной и глубокой человеческой связи. Единственной прочной его связью была связь с Лилей Брик, которая сумела превратить временные любовные отношения в покровительственно-деловую дружбу, что давало Маяковскому хоть чуточку той душевной уверенности, без которой он не мог жить. В поэзии Маяковского до масштабов космоса разрастается эта потребность, этот поиск любви и это роковое поражение — до иллюзии, что революция может стать орудием той утверждающей любви, которой он был обделен в жизни, и всему миру станет доступно счастье социального и личного общения.

Но революция только предоставила новую и еще более грандиозную сцену для его драмы, отсрочив ее неизбежный конец. От трагедии «Владимир Маяковский» до мистерии «Человек» вычерчивается траектория, коренящаяся в русской театральной культуре начала XX века и продолжающаяся в новой атмосфере революции, чтобы завершиться в акте самоубийства — кульминации театрального действия в катастрофическом времени Истории и беспредельном пространстве Вселенной.

Авторизованный перевод Клары Страда и Евгении Егисерян

1993, № 4 (78)

II. ИСКУССТВО

I. ТЕАТР



1. СЕРГЕЙ ЮРСКИЙ

О современном театре¹

[...] Рассказ о театре — это невольно рассказ об общественном сознании, о переменах в этике и эстетике, о свободе слова и цензуре, о вкусах и власти. Потому что театр — как ни одно другое учреждение — похож на государство. В нем имеется некое правление. Будь то диктатура, если это сильный режиссер, как это было у нас в Большом Драматическом театре при Товстоногове, будь то демократия, почти всегда мнимая, как и всякая демократия, как, например, в том театре, где я работаю сейчас, в театре имени Моссовета. Имеются свои священники — это главные актеры, имеется свой штат чиновников, имеется сфера обслуживания и, наконец, имеется народ, от которого в конечном счете мы все зависим. Это зрители, которые, с одной стороны, подчинены, им место — всего-навсего сидеть в зале и смотреть, что покажут. С другой же стороны, они могут и взбунтоваться очень легко — просто перестать ходить, проголосовать, как говорится, «ногами»; они могут прийти, а могут уйти и не прийти больше, поощрить театр — или перестать его поощрять, и это одна из главных проблем. Словом, в театре существует все, что существует в государстве: и своя идеология — либо правильно выбранная и потому поддерживаемая, или неправильно выбранная — и тогда кризис; и своя эстетика, своя философия — в каждом театре своя. Поэтому о театре, мне кажется, всегда интересно говорить и людям, не причастным к театру. И именно так мы его рассмотрим.

В 1991 году я работал в Париже в театре Бобиньи и впервые столь долго отсутствовал и в своем городе (а живу я теперь в Москве), и в стране. За пять месяцев погружения во франкоязычную среду, в великую, но совершенно отличающуюся от нашей традицию французского театра я острее, чем когда-либо в жизни, ощутил, что у меня есть школа, что — так или иначе — мы, актеры России, обучены особым образом. У нас свое особенное понимание технологии театра, смысла театра, его цели. У нас особые, выработанные двумя без малого столетиями отношения со зрителями, и сами зрители особые. Все это не то чтобы лучше, чем везде, а — иначе.

¹ Из выступления в Женевском университете на собрании Русского кружка.

Важно подчеркнуть: работая во Франции, я осознал и оценил то, что оставил на родине. Не подумайте — не как идеал! Скорее наоборот, — осознал, как мало доверяем мы своему пути, как скверно, лениво служим нашему делу, как плохо изучаем нашу теорию. А изучать есть что — золотой клад.

Когда я вернулся в Россию, я застал, может быть, самую критическую точку в жизни театра за всю мою жизнь.

Мы избалованны — мы, артисты больших московских, ленинградских, ныне Санкт-Петербургских театров. Я никогда за первые двадцать лет своей жизни в театре не видел ни одного свободного места. Театр всегда был полон. Эта традиция вообще давно уже присуща хорошим русским театрам. Хорошие русские театры — а их было много всегда и в столицах, и в провинции — тоже не знали этой проблемы.

И вот случилось что-то непонятное: перестройка, свобода, открывшиеся изумительные возможности ставить всё, ставить так, как хотим, — все это очень быстро, за несколько лет, привело к тому, что театры потеряли зрителя почти полностью. Катастрофа казалась неминуемой — это была весна 91-го года. Некоторые театры (очень многие театры!) прекратили сезоны и сдали свои помещения для проведения конкурсов красоты, биржевых операций — для любых мероприятий, которые были более популярны. Выступления наших экономистов собирали громадные аудитории, а театры не могли собрать зрителя.

Этот период длился все лето 91-го, особенно осень 91-го — и тогда действительно казалось, что всё: Россия потеряла театр! А театр для России — это нечто другое, чем театр. Это что-то большее, потеря театра не может не стать у нас потерей какой-то части народной души. А так как душа наша за последние восемь лет очень ослабла, сморщилась, скукожилась и уже потеряла много своих частей, то потеря еще и этой части могла бы стать настоящей катастрофой...

Что случилось через примерно восемь месяцев? То есть зимой, в феврале 92-го года, год назад?

Я не знаю — что. Цены выросли чудовищно, в том числе и на театральные билеты. Чтобы поехать теперь на такси москвичу и ленинградцу, нужно быть очень богатым человеком. Города гигантские, транспорт ходит плохо, да и стоит дорого. В городе преступность, опасно ходить по улицам.

Но вдруг мы стали замечать, что зритель появился опять... У меня были гастроли в Израиле. Я собирался дать несколько концертов, а мне звонили организаторы моих концертов и причитали, что я не должен рассчитывать на успех, не просил бы много денег, ведь так мало зрителей, никто не придет, скорее всего никто! Я говорю: «Тогда не надо ехать». — «Нет, да там человек восемь все же есть, они хотят, зачем нам обижать людей, они такие люди хорошие! Можно ведь и для восьми человек пару слов сказать!»

Но когда я приехал, я увидел, что даже и большие залы битком набиты, и вместо одного концерта в одном городе я стал давать по три. А народу стало больше, причем я увидел не новых зрителей, а прежних своих зри-

телей, из всех городов, где я работал (а я работал в 85-ти городах Советского Союза). Я это понимал и по запискам, и по большим письмам, которые они присылали мне из аудитории. И тогда я подумал: вот они где, зрители! Я подумал, что они сбежали все, что просто все зрители уехали, и осталась страна без зрителей. А это ведь тоже катастрофа, это тоже очень страшно...

Особенно запомнился концерт в Институте Вейцмана. Я вошел в очень большую, битком набитую аудиторию, где была черная доска и не очень удобные условия. Это была научная аудитория. Я им сказал, что я прощаюсь со страной Израиль, я уезжаю и это последний концерт, и я бы хотел уйти от столь любимого мной академизма. Ведь я человек склада академического. Я воспитан в классической, или, как ее называют в театре, ленинградской манере — холодноватой, суховатой, не позволяющей бежать по залу, а действительно не очень люблю стиль, когда к зрителям сзади подходят актеры, бьют их или обливают водой. Но здесь было еще что-то особенное. Я сказал: «Мне не хотелось бы расставаться так, чтобы только я был предметом рассмотрения, только мое искусство и мои знания. Я хотел бы, чтобы и вы стали объектом моего внимания. Хочу узнать ваши вкусы, желания. Поэтому я вам прочту несколько стихотворений, которые сейчас у меня на душе, потом уйду на пять минут, а вы напишете на доске, каких авторов вы хотите сегодня слушать. Я читаю примерно тридцать авторов. И мой концерт целиком, подряд и в целом, занимает 24 часа. Так что у вас есть и время, и выбор».

И эти люди — москвичи, ленинградцы, томичи, свердловчане, хабаровцы, тбилисцы, литовцы бывшие, латыши — рижане, таллинцы — они мне записали всю доску фамилиями!

Тогда я из этого уже стал выбирать. Я назвал эту форму тогда для себя «Иерусалимский концерт». Свободный концерт, концерт по заявкам, в котором изначально есть доверие к зрителю, уверенность в том, что это вернувшийся зритель — или зритель, который позволил мне к нему вернуться. И не лично мне, а нашему театру.

Я приехал с этим чувством обратно в Москву и застал удивительную вещь: я-то думал, что зритель весь там, а здесь сейчас мы должны искать какие-то иные возможности, но залы стали наполняться! Не совсем все, по всей стране. Но те театры, которые достойны внимания — и старые, большие, и новые, маленькие — стали наполняться зрителями... Цены — ну, невероятные! Я не хочу начинать сейчас с цен и с цифр, но по ним можно действительно понять, что происходит сейчас в России. Цены на билеты стали просто чудовищными — не останавливало! Мы думали, что по этим ценам придут только богачи — и будут сидеть нога на ногу и жевать резинку... Нет! Молодежь тоже не отошла от театра, и сейчас поистине происходит самый настоящий новый театральный бум.

Сколько он продержится?

Не знаю.

Почему он?

Он вопреки смыслу. В нем нет никакой логики.

Но в нем для меня лично — единственная надежда, потому что других у меня нет.

Как ни затасканы, как ни противоречивы выражения «театр — второй университет», «театр — кафедра», «театр — храм», — для России они имели реальное содержание. Постоянное давление цензуры, многовековое ограничение свобод, слежка за словом — все это изощряло исполнительское искусство актеров. Интонация могла сказать больше, чем прямой смысл текста. Да, это тяжеловато, перегружало порой игру. Но зато зрители привыкли ждать от театра не только искусства, но откровения, проповеди, взлета духа. Так может быть отмена цензуры, возрождение церкви, свобода слова и театра — отменяют эту функцию театра?

Может быть. Не исключено! Хотя для моего поколения это было бы крушением самого смысла театра. И однако... не может, не может быть, чтобы столь традиционная существенная форма взаимоотношений рухнула в одночасье только потому, что появилось множество казино и стриптизов! Неужели свобода говорить обесценила недавно еще столь почитаемую сценическую речь?..

Но вернемся ближе к сюжету, мною обозначенному. Итак, зритель снова пошел в театр. Я еще раз повторю: почему зритель отхлынул, я понимаю. Почему он вернулся — абсолютно не понимаю. Я сам ведь тоже зритель, я ведь тоже хожу в театры и знаю, как это мне трудно: я себя заставляю ходить в театр. Не только потому, что на это нужно время и силы. Но еще и потому, что мне очень многое в театре сегодня не нравится, отталкивает. Зачем же ходить — и заставлять себя мучительно ощущать это? Поэтому когда я выхожу на сцену и вижу, что зрители сидят и их полно, я думаю: вот наступит конец спектакля, и я не просто поклонюсь, а низко поклонюсь — за то, что они ходят... не понимаю почему!

Сегодняшнему зрителю представляется очень большой выбор — причем далеко не всегда состоящий из доброкачественных вариантов.

В Москве еще совсем недавно было примерно 42 театра, включая маленькие коллективы. Больших театров еще в 85-м году было 23. Потом пришла свобода, экономическая и идеологическая — отсутствие цензуры и свобода организации разных учреждений. За один год в Москве стало 300 театров. Сейчас их количества не знает никто. Потому что они никому не подчинены, они просто вывешивают афиши, они находят спонсоров... Теперь это самое популярное слово. Так вот, благодаря спонсорам — спасибо им, разумеется, — возникли сотни театров — и не только в Москве, это произошло и в других городах, я это тоже наблюдаю. [...]

За это время успело выйти изнутри, из недр подпольное искусство. Как вышла подпольная живопись — и под гром фанфар поехала на Запад. Точно так же и театр: вышел из подполья и развился необыкновенно. Количество таких театров очень велико, среди них есть коллективы действительно талантливые. Иногда это не талантливый театр, а талантливый один спек-

такль, но и это уже что-нибудь да значит. Иногда это даже не талантливый спектакль, но интересные люди.

Есть и театры, которые привлекают не столько зрителей, сколько критиков. Но и критиков у нас в Москве тоже очень много. Их почти столько же, сколько актеров, т.е. примерно 8 тысяч. И если раньше наш нормальный театральный зал был 600 мест и более, то сейчас театральный зал может быть на 80 мест, на 50 мест. Это экономически невыгодно, но это не имеет значения — есть «мой спонсор», и можно жить. [...]

Свобода выявила в нашем театре не только доброе. Куда в большей мере — его пошлую и худшую часть. Наверное, это явление временное и даже естественное. Вода течет только вниз. Чтобы она била фонтаном, нужны очень большие средства и затраты. Но вот вода потекла вниз. Да, освобожденная от ограждений, от системы, от стоков, от жестокой системы, созданной нашим социалистическим государством. Но она просто потекла водопадом вниз, собирая все нечистоты. И зритель смотрит...

Есть очень много презентаций, есть очень много заменивших театр явлений. Недаром слово *театр* стало таким необыкновенно модным — «театром» называют себя все. Театр Аллы Пугачевой, где поют просто эстрадные песни, которые сами по себе были бы вроде и ничего, она очень талантливая... Но очень много дыма пускают. Наличие дыма уже есть начало театра. То есть там, где идет дым, мы уже знаем, что это театр, тем более, что в афише это называется театром. В результате — кризис актерского искусства. Несомненный и очень тяжелый. Победила режиссура.

Что я имею в виду?

Здесь нужно чуть-чуть отвлечься в историю, назад. У нас был великий, запрещенный и расстрелянный режиссер Мейерхольд. У нас был общепризнанный, превращенный в маршала театральных войск Константин Сергеевич Станиславский. Система Станиславского, действительно основополагающая, есть платформа русского драматического театра, на которой стоят и все его успехи в XX веке. Психологическая правда, органика — именно это ценилось всегда зрителем, прежде всего русским, именно это ценилось и за рубежом. От этого гастроли МХАТ, гастроли Малого театра (в лучшие его времена), гастроли Большого Драматического театра и проходили с таким успехом: в нашем театре видели особенную какую-то, стоящую на системе Станиславского органику, естественность. Мейерхольд делал, наоборот, вещи очень разные. Если в одной фразе, очень общо сформулировать, в чем разница между системой (в целом) Станиславского и системой (в целом) Мейерхольда, то она состоит в том, что Станиславский говорил: «Правда чувств в предлагаемых обстоятельствах». Это можно пояснить такой, например, формулой: испугался — и побежал. Что это значит?

Задача актера, если такова ситуация пьесы, сперва услышать опасность, почувствовать ее (там, за дверью, сейчас), вообразить ее, наполниться ею и передать ее зрителю.

Мы сидим и не знаем — если сейчас открыть эту дверь, что там? А я, актер, — испугался. И — побежал.

Теперь уже варианты: я могу побежать и в эту сторону от опасности, и в ту, и делать резкие движения, открывая дверь. Навстречу опасности или от нее. Это — система Станиславского.

Система Мейерхольда обратная. Побежал — и испугался. От физики, от внешнего. Сделай резкое движение, крикни... Просто надо бежать. Четыре раза по кругу, скажем. И у тебя возникает чувство, что ты бежишь от чего-то страшного — и ты передаешь его зрителю. Возможный вариант?

Возможный. Но он делает актера скорее механизмом. И система биомеханики, как ни говорят о ее психологических больших основаниях — все-таки это система, в которой существует какой-то примат механики, дающий возможность режиссеру быть царем.

Я не большой поклонник Мейерхольда, хотя почитаю этого великого человека. По возрасту я не мог видеть его спектакли, но много говорил с людьми, которые и видели, и играли... Я думаю, что в его системе был один порок, который у него, у гения (а он гений), мог превращаться в достоинство. Но уже при его жизни он выступал со своими докладами «Мейерхольд против мейерхольдовщины» и говорил о том, что почему-то его последователи делают ужасные вещи, которые ему, самому, Мейерхольду, очень не нравятся, невыносимы просто. Я бы назвал этот грех словом *своеволие*. А внутри этого лежит еще одно слово: *безбожие*. Никто мне не хозяин. Никто не Творец. Я сам хозяин. Я сам Творец. Потому он и позволял себе писать: «автор спектакля — Мейерхольд». Пьеса Гоголя, а автор спектакля — Мейерхольд: Пьеса Грибоедова, автор спектакля — Мейерхольд.

Еще раз говорю: он был гений, и недаром люди строго религиозные пожалуй скажут: если он — безбожник и если сам говорит «Я — Творец», так он антихрист. Ну что ж, это тоже высокое звание. А вот мелкие бесы — это страшнее, потому что это целая рать.

Мейерхольд победил в нашем театре. Победил режиссерский театр, победило своеволие. Мой главный упрек сегодняшнему театру — это игра не по нотам, когда автор является раздражающей нагрузкой, от которой нужно как-нибудь избавиться. Ведь мы-то выдумаем спектакль куда интересней!

Вот это своеволие, «игра не по нотам» и представляется мне одной из опасностей сегодняшнего театра и во многом меня раздражает в театре.

Конечно, все не так плохо. Что уж в самом деле — мне совсем ничего не нравится? И я просто брюзжу?

Нет, не все. Обидно немножко, что из чеховского фестиваля, который был в октябре в Москве, для меня самым «чеховским» спектаклем оказался спектакль Питера Штайна и театра Шаубюне из Германии, которые сыграли «Вишневый сад».

Это был немодный «натуралистический» спектакль, но это были хорошие, умелые актеры, и это был режиссер Питер Штайн, который, как мне кажется, почувствовал — он знает, он просто занимался этим, он любит

Чехова! — почувствовал ритмы Чехова. И несмотря на то, что это было на немецком языке, это вызвало у меня и сочувствие, и слезы, и смех — все, все те чувства, которые и должен каждый раз вызывать Чехов. Я написал статью, рецензию, в которой выразил свои чувства по отношению к спектаклю — и оказался в абсолютном одиночестве. Критика сказала про этот спектакль — и про мою статью заодно с ним — совершенно единое слово: «Боже мой, как это все давно уже было, так нельзя уже играть Чехова, это все уже анахронизм»... И показали нам румынский спектакль, прославленный в Соединенных Штатах, тоже «Вишневый сад», в котором, действительно «все как не было»...

Мой дорогой Большой Драматический театр, в котором я не служу уже 15 лет, предъявил на этом фестивале спектакль «Коварство и любовь» Шиллера. И это был — я не скажу, что потрясший меня спектакль — пожалуй, не потрясший: холодноватый, спокойный; в постановке режиссера Чхеидзе. Но это был спектакль высокой театральной культуры, это тоже редкость, и это я оценил.

Однако самая большая надежда, которую я испытываю, связана с последними моими впечатлениями, со школой-студией, с учениками. В декабре, желая понять, насколько мои мысли — вот, примерно те, что я вам высказываю — созвучны с настроениями молодежи, я провел семинар, который длился пять дней подряд. С небольшой группой в 25 человек мы работали над пьесами и обсуждали, как к ним приступить. Называлось это — «Технология дебюта». Как профессиональному актеру начинать работу, как вступать в роль.

Я, во-первых, убедился, что они, несмотря на то, что учатся уже третий год, мало чему научены, потому что они заморожены режиссурой. И, во-вторых, я услышал, к сожалению, те самые слова, о которых рассказывал вам. Я говорю ученику: «Почему вы выбираете такой способ хода? Он противоречит логике». Он говорит: «К сожалению, логический ход — это уже двадцать раз все было».

Меня ужасает это. Потому что только нелогичный ход, только опровержение готового, только аттракцион, только, в конце концов, ярмарочное, базарное предъявление женщины с бородой или человека со змеей, или глотанье шпаги, или выдыхание огня — вот что приблизительно происходит при такого рода эстетической ориентации. Я бы назвал это наркотизацией театра и общества. Потому что то, что я говорю о театре, мне кажется, касается и нашей прессы. Пресса, боясь быть пресной, непрерывно ищет все более острые не только сюжеты, но и формы. Я как читатель, как зритель привыкаю к этому — и мне уже скучно читать просто сообщение. Мне уже скучновато видеть просто диалог. Мне нужно что-нибудь остренькое, перченое. Постепенно — это переход к наркотизации, к желанию наркотика во все больших дозах. И мне кажется это крайне опасным.

Но я все-таки закончу этот пассаж выражением надежды. Потому что посмотрев несколько студенческих спектаклей, я вижу, что молодое, совсем

молодое поколение — двадцатилетние — вдруг начинает возвращаться к тому театру, который — еще недавно говорили — уже умер.

Актеры занимают сцену, актеры источают некую волну, которая летит, которая катится, которая заставляет людей смотреть, слушать и входить в пьесу. Актеры начинают играть по нотам — не режиссером придуманным, ломающим все — а им хватает нот великих авторов. И тогда я начинаю думать, что драматический театр еще не умер. [...]

Мы знаем, что некоторые великие научные открытия, родившиеся в XX веке, и, казалось бы, дающие возможность создать абсолютный рай для человечества, к концу XX века оказались отравой и смертельной опасностью, причем не только даже, скажем, атомная энергия, но даже и фармакология, которая открыла возможности подавления почти всех болезней и вдруг столкнулась с тем, что к концу XX века вылезли страшные мутанты, новые вирусы и микробы, которые сказали: «Вы ошиблись, это не была панацея, вы не спаслись. Мы — залог новых болезней, которые нависнут над человечеством, как Дамоклов меч».

Точно так же, мне кажется, и режиссура, которая претендовала на полное обновление театра, сейчас — в этом есть своя диалектика — обнаруживает свое отравляющее действие. И потому спасение театра лично для меня в особенной степени связано с одной конкретной фигурой, хотя я ее никому и не навязываю, потому что надо иметь склонность к этой теории — я имею в виду теорию Михаила Чехова, который обращается к душе актера, а не к его физике. К воображению зрителя, а не к его вниманию, потрясенному какими-либо внешними эффектами.

Я просто хочу сказать, что спасение театра, спасение кинематографа, в котором тоже происходит страшное падение актерского искусства и экран заполняют одни выдумки, одна технология, царство режиссеров, которые почему-то стали глупее (почему-то фильмы 20-летней давности, будь то французский или русский, умнее, нежнее, тоньше и более мастерские, чем нынешние, обладающие невероятными возможностями) — спасение в том, чтобы поднялось снова актерское искусство, чтобы не была больше стенкой между зрителями и сценой профессия режиссера... [...]

1993, № 3 (77)

2. ЕВГЕНИЙ КОЛОБОВ

Я не верю в конечное торжество добра, но делаю все, чтобы его стало больше

Из интервью Игорю Виноградову

От редакции — 2000

[...]

Общая задача рубрики «Беседы в редакции» — познакомить наших читателей с тем, как видят сложившуюся на рубеже тысячелетий ситуацию в русской и мировой культуре те, кто ее создает и собою олицетворяет; какие тенденции, сдвиги, разломы или обнадеживающие перспективы они чувствуют в ней сегодня и каким представляется им искусство грядущего XXI века; как изменились и изменились ли, с их точки зрения, фундаментальные критерии подхода к искусству по сравнению с XIX и XX веками и как сами они ощущают себя и свое искусство в резко изменившихся условиях современной российской действительности.

Другими словами, задача рубрики — представить читателю некое обобщенное, хотя как бы и мозаичное (но тем и репрезентативное), свидетельство о том, как эстетически, духовно, социально и просто даже житейски ощущает и сознает себя в лице своих крупнейших представителей сама художественная культура нашего переломного, меняющегося времени, — дать обобщенный образ ее сегодняшней саморефлексии.

Именно с этих общих вопросов и началась беседа с одним из крупнейших современных российских музыкантов Евгением Колобовым — художественным руководителем и главным дирижером Московского театра «Новая опера».

— Вопросы, конечно, непростые, на них сходу не ответишь. Да и жил я во второй половине XX века, не знаю, что было в XIX....

— *Но вы же думали об этом.*

— Ну, конечно, но тут для меня важнее те общечеловеческие что ли вещи, с которыми сталкиваешься. Ведь искусство, в конце концов, лишь

какая-то область деятельности человека, и ее не оторвешь от жизни общества. Я не знаю, что будет в XXI веке, но в итоге своей жизни я стал скорее пессимистом. И для своей страны тоже не вижу ничего хорошего. Страна дивная, а государство подлое, не знаю уже сколько лет. Видимо за все, что мы сами сделали с этой страной, удивительной страной, надо платить. А что касается искусства, то в течение всего XX века из него, к сожалению, уходило, как мне кажется, личностное начало. Происходила и происходит, грубо говоря, какая-то компьютеризация творчества.

— *Компьютеризация художника?*

— Да, художника. Хотя тех, кто поддался этому наваждению, я уже боюсь считать художниками. Во всяком случае — в моем искусстве. Сейчас много дирижеров, как бы это выразиться, *махающих*, а художников мало. Может быть, впрочем, так в принципе и должно быть. Но я думаю, что сейчас и вообще-то всего человек десять, о которых по большому счету можно сказать, что они — дирижируют. Себя сюда не причисляю, потому что дирижерство — это моя *профессия*, как бы *ремесло* мое. Но художников — очень мало.

Вот эта компьютеризация — или лучше, может быть, сказать *механизация* — и губит творчество. Губит, в частности, тем, что нарушает закон, хорошо сформулированный когда-то Пушкиным — «служенье муз не терпит суеты; прекрасное должно быть величаво». Когда мне на Западе предлагают продиржировать концерт или спектакль и я сразу же спрашиваю, сколько репетиций, а мне отвечают: *одна-две*, — я не считаю, что тут может идти речь об искусстве.

Или вот лет пять назад меня приглашали в Париж — была задумана серия спектаклей, посвященных Шаляпину. Звонит импресарио, знаменитая, между прочим, женщина:

— Мы хотим вас пригласить. Дирижером. Главный режиссер уже есть, солистов он тоже уже набрал...

— Извините, — говорю, — синьора. Я кто вам — гарсон? Как же музыкальный спектакль можно делать без дирижера? А вы уже, оказывается, набрали всех. Я не поеду. Я хочу заниматься делом, работать, а не просто носить блюда или утку под великих певцов. Я хочу сделать что-то. А сделать в таких условиях я даже и попытаюсь уже не могу. Не поеду.

Она:

— Как? Пятнадцать тысяч долларов за спектакль!

— Не поеду.

Она обалдела:

— Вы что — не русский?..

Вот так. В том-то и беда, что если во всем мире такие точки отсчета, то уж нам ли, русским, отказываться?

Но я так не умею — сегодня махать «Пиковую даму» в России, а завтра «Бориса Годунова» в Уганде. Мне после «Пиковой дамы», если я ее нормаль-

но продирижировал, то есть не промахал, а прожил, нужно дня три только для того, чтобы от нее как-то отойти... А они машут себе и машут — нынче здесь, завтра там... Это что? Это — конвейер. Это к искусству не имеет никакого отношения. А еще проще, если употребить грубое русское слово, это — халтура. Просто бывает халтура профессиональная и менее профессиональная. Но все равно по сути своей это — халтура.

А меня воспитывали в уважении к музыке. И я должен перед тем, как дирижировать Мусоргского, как следует поработать, попотеть. Вот это мне интересно. А так — что? Ну, зашибу я завтра пятнадцать тысяч долларов, махну что-нибудь, неважно даже что, — в самолете посмотрю, выучу, наметчу что-нибудь быстренько... Сейчас ведь мировые оркестры великолепные, могут работать, что называется, на автопилоте, сходу все схватывают, профессионалы настоящие. Вот я был в Лос-Анджелесе — «Лебединое озеро» с филармоническим оркестром, который никогда эту музыку полностью не играл. У меня была репетиция с одиннадцати до часу, потом с трех до пяти, а в восемь я играл уже премьеру. Потрясающе. И вот я тогда подумал: «А если бы настоящие репетиции?» Ведь когда люди талантливые, с ними же можно столько сделать! С ними же можно уже совсем о другом говорить! Не о нотах самих по себе, а — *про что!* Чтобы сыграли, например, *запоевшим* звуком!.. Или *туманным* звуком. А как же иначе? А это за два или три дня не сделаешь. Но только тогда ведь мне это и интересно! Так что уж я лучше со своими — своих ведь ребят я могу попросить: а ну-ка, ребята, попробуйте-ка сделать так...

Да, я понимаю — деньги. Но провались они пропадом, если творчества нет. В ларьке можно больше заработать. Меня, во всяком случае, именно так воспитывали. Знаете, мне повезло, что я мальчишкой поступил в училище при Ленинградской хоровой капелле на Мойке. Эдакий мужской монастырь. У меня дома висит фотография моего первого директора — Роберта Игнатьевича Совеико. Мальчишки — что мы тогда понимали? Мне было всего семь лет, когда отец — он был военным и никакого отношения к музыке не имел, просто ходил на работу мимо училища — взял за руку и повел туда: «Мать, чего это Женька у нас все поет? Давай-ка отведем, пусть попробует»... А там все дети интеллигентных родителей, не то что мои — оба из одной вятской деревни... Но я попал туда. И я помню, как директор нам говорил все время, чтобы мы запомнили на всю жизнь, что на свете есть только три святые вещи. Во-первых, музыка, во-вторых — родители и в-третьих — родина. Поэтому музыка для меня... боюсь я громких слов, но понимаете, она для меня и в самом деле как религия. Моя религия. Конечно, когда мы занимаемся ею как профессией, мы и деньги зарабатываем, и вообще тут много земного, практического. Но это все второстепенное. Поэтому я не могу в музыке халтурить. Пускай результат не тот, пусть плохо получилось, но я перед Богом чист, потому что знаю, что все отдал, что мог. Что я сидел и корпел — и днями, и ночами. Поэтому-то меня и бесит, когда я вижу людей, которые прежде всего хотят урвать как можно скорее. Даже и не успев еще ничего толком

сделать. Это наша сегодняшняя жизнь их совратила. Да и у многих больших художников сегодня на месте зрачков — доллары...

— *Евгений Владимирович, но ведь зато в своем театре вы находите все-таки какое-то творческое удовлетворение?*

— Удовлетворение?... Да нет, не сказал бы. Мне кажется, что мы вообще искусством здесь почти не занимаемся. Может быть потому, что искусство вообще, я думаю, делается в одиночку. Вот тут я наткнулся у Козинцева на фразу, что всякая постановка фильма — это процесс утраты иллюзий. У нас в опере, в театре — то же самое. Я, честно говоря, все время завидую белой завистью писателям и художникам — может быть, больше даже писателям, потому что им даже красок не нужно. Но и Гоген мог уехать на Таити и там остаться Гогеном. И, пожалуй, свое самое лучшее там и создал. А я не могу, потому что мне приходится заниматься, повторяю, не столько искусством, сколько, как бы это сказать, просто творческой работой. Хотя опера — это, на мой взгляд, самый великий жанр искусства, который был создан. По заложенным в нем возможностям — музыка, драма, слово, актерская игра, лица, голоса... Но ведь все это должно быть едино, цельно. Удивительно ведь, когда говорят «гениальный дирижер, но плохой режиссер». Или — «гениальный режиссер, но плохой дирижер». Ведь это значит, что спектакля уже нет. Это Венера Милосская может и без рук быть прекрасной. А здесь все должно быть на месте и должно быть конгениально. Но это, увы, не реально. Опера — это для дирижера, для художественного руководителя жанр утопический: хорошо, если я получу хотя бы пятьдесят процентов того, что задумывал. [...]

— *Я понимаю вас, это проблема фундаментальная. Ну, а если конкретнее: коллективом своим вы все-таки довольны или нет?*

— Кем не доволен, с теми я не возобновляю контракт. Меня беспокоит сейчас другое — то, что театр вообще — не только мой, но мой, пожалуй, в особенности — стал как проходной двор. Театр — это же артисты, живые люди, которые на сцену выходят. А их у меня покупают, они дешевая рабочая сила. Им платят больше, чем может наш театр, и они уходят — в Большой, или на Запад едут. Я понимаю их — им хочется подзаработать и карьеру себе сделать. Спел, например, в «Метрополитен-опере» — это же и деньги, и карьера! А о том, чтобы сделать карьеру театру — не мне, а театру, из которого ты вышел, который тебя создал, — об этом мало кто заботится. Мы превратились, как раньше говорили, в своего рода «кузницу кадров», но — для других. Чуть сезон — сразу со всех сторон смотрят: ну, кто новенький, какой еще талант Колобов нашел, над ним потрудилися? Поэтому у меня каждый сезон на сцене новые — что я могу сделать? Вы подумайте — ну какие бы спектакли были у Волчек или у Табакова, если бы они каждый год новых актеров туда вводили? Всё, спектакль кончился, его, каким он был задуман и

сделан именно с теми, с кем и был сделан, больше нет... Публика, конечно, об этом может и не догадываться — она же не знает, как должно быть. Но я-то знаю, мне это больно!

— Но есть же все-таки, наверное, и единомышленники — те, кто остается верен театру?

— Ну, конечно: моя команда, моя жена, с которой я двадцать пять лет работаю, и среди солистов, и в оркестре есть такие — я же не про всех говорю. На таких вот юродивых театр и держится — всегда так было и будет. Но приходят ко мне ведь и другие... Когда я принимаю солиста, для меня главное, чтобы он любил музыку, а не себя. Конечно, слова-то это все расхожие, за-taskанные, но это на самом деле так, это правда. Мне же важно понять, как он работает, как он мучается, а многие хотят не мучиться, а получать. Зарабатывать, а не работать. Ну, понятно, не все. Если бы других, сумасшедших, не было, все давно вообще бы куда-то в тартарары провалилось...

Нет, в театре лучше не работать. Сейчас, может быть, если меня что больше всего и держит в моей профессии, так это долг. Я понимаю, что я должен — театру, коллективу, Лужкову, благодаря которому этот театр только и появился. Но чувствую я себя нередко, честное слово, как на кресте... И, честно говоря, если бы по второму разу выбирать жизнь, я бы никогда не дирижеры не пошел, профессию эту ни за что бы не выбрал...

— И кем бы вы предпочли быть?

— Егерем, лесничим, садовником. Но скажешь так — ведь не поверят. А-а-а, понятно-де — кокетничает. Ему театр построили, а он... Поэтому и завидую художникам и писателям...

— Но егерь ли, садовник — все равно ведь от музыки куда бы вы не ушли...

— Но ведь музыка — это же не обязательно брякать на рояле или стоять за пультом. А у меня музыка — это, к сожалению, моя профессия, мне то и дело приходится разымать ее — подобно Сальери или какому-нибудь хирургу, — как труп. А вот собирать часто уже нет ни сил, ни возможностей. Это я раньше, когда молодой был, думал — ну, вот я революцию сделаю. Ничего не сделал, хоть и по шестнадцать часов в сутки пахал. Помните, как у Герцена: «Я ничего не сделал, ибо всегда хотел сделать больше обыкновенного»... А сейчас и сил своих уже жалко, да и они уже не те.

— А между тем вы работаете... И вроде бы уходить не собираетесь.

— Ну да, потому что мне это все-таки интересно! Делать что-то свое. Пусть получается не больше, чем на пятьдесят процентов, но свое. Мне важ-

но хотя бы три названия поставить, но так, чтобы это было мое. На рубль, но Колобова. Не ради того, чтобы быть во что бы то ни стало непохожим на других, а потому, что я *так слышу*. Вот «Онегин» у меня совсем другой, чем обычно, а почему?..

— *Потому что «Онегин» — это ВАШ спектакль?*

— Ну, по крайней мере близко к тому, что я задумал, что я хотел...

— *Интересно, как он сейчас здесь, в новом здании, у вас звучит. Я слушал его у вас, когда вы были еще в старом здании, на Таганке...*

— Уже не так. Конечно, не так. От любых переездов, на любых гастролях театр всегда что-то теряет. Потому что сама аура спектакля должна быть именно такая, как задумывалась — там, на той сцене, где мы ставили, скажем, с Арцибашевым того же «Онегина»... У меня была тогда даже и такая мысль: пусть две Татьяны поют. Когда она пишет свое письмо, пусть голос сверху звучит: «Я к вам пишу — чего же боле...» Но чего-то испугался.

Но вот Гремин поет свою арию у меня не один — там весь хор, все мужики-генералы один ее куплет вместо него и как бы вместе с ним поют. Потому что это ария трагическая, а не то, что обычно нам исполняют: любви-де все возрасты покорны в том смысле, что я мужик еще ничего, любить способен. Этаким самодовольный молодящийся бодряк. А это же трагическая ария, как бы ария Андрея Болконского: зачем я влюбился в эту девочку? Он же человек, прошедший войну, проживший жизнь, он же понимает, что она его не любит. Она ему верна, но она его не любит! Это же крик души, а не самохвалство. Во всяком случае, я *так* эту музыку слышу. И потому у меня и весь генеральский хор включен в эту трагическую тему. Для меня вообще весь «Онегин» — это трагедия.

Вообще все, что я делаю, я делаю только после того, как пойму — интересно мне это произведение или нет. И чем. Отсюда у меня рождаются какие-то идеи — даже непонятно как, иногда в самый неожиданный момент, в любом месте. Так, идею спектакля «О Моцарт! Моцарт...» я придумал просто в лесу, грибы собирал. Для меня сам этот спектакль как жанр — реквием, отсюда и двухчастная форма, и решение включить сюда разную музыку — и Моцарта, и Сальери, и Римского-Корсакова, а финал сделать по Пушкину, у которого Сальери говорит Моцарту при расставании — «До свиданья», а тот ему отвечает: «Прощай». Он будет *там*, и он будет вечно жить, а Сальери навсегда останется здесь, в земном прахе...

— *Вы не видели «Моцарта и Сальери» у Анатолия Васильева? По-моему, замечательный спектакль, в нем тоже главное — это прочтение пушкинского текста как трагической мистерии — мистерии подлинно вселенского, космического захвата, если под космосом понимать божественный космос...*

— Нет, еще не видел, но обязательно посмотрю. Я очень люблю этого режиссера, люблю, как он работает. Васильев — по-настоящему сумасшедший в хорошем смысле человек — закрытый, не тусовочный. Вот с ним бы оперу поставить! Но я боюсь пригласить его — что он будет делать с иными моими солистами? Многие ведь даже «Бориса Годунова» целиком не читали. Многие целиком и «Онегина» не читали. Вот что больно, вот что печально, но таков уж наш жанр: партию знаешь на итальянском, две репетиции, костюм напялили, показали, где выходить, — ну, и валяй... То есть наш жанр — вообще панельный, грубо говоря. Какое это искусство! Работать мало кто хочет... А вот такие художники, как Васильев, меня как раз больше всего и интересуют. Я понимаю, что театр должен работать для зрителя, но в то же время Толя работает как отшельник — в хорошем смысле. Он все время размышляет. Что получится, сколько будет зрителей — это его как бы не волнует. И мне это очень близко. Про себя, может быть, и нескромно так говорить, но это правда, это так.

Мне сейчас по-настоящему даже премьера неинтересна — мне интересен сам процесс. Когда я был мальчишкой, мне интересно было, важно — как меня примут, что скажут, а сейчас... Нет, и сейчас, конечно, я не могу сказать, что мне безразлично, как приняли. Но мне больше всего интересен именно сам процесс. Ведь как раз в процессе и рождаются самые важные идеи, отыскиваются те нюансы, та музыкальная и смысловая акцентировка, которая все в искусстве и определяет.

Вот вам еще пример: как мы обычно читаем пушкинское послание к Чадаеву? С пафосом, с упором на что? «Пока *свободой* горим! Пока сердца для *чести* живы!..» А попробуйте прочитать с другим акцентом — и тише, спокойнее: «Пока *свободой* горим, пока сердца для *чести* живы»... Совсем ведь другой смысл получается, другая музыка! Поэтому когда я беру Чайковского и тоже слышу в нем какую-то совсем другую, чем мне не раз исполняли, музыку — мне это интересно. И меня не пугает, что те же нюансы я слышу иначе, чем это написано в партитуре. Нюансы — это же было зафиксировано Петром Ильичом *сегодня* — погода была хорошая, и Петр Ильич написал «форте». А был бы дождь — может, написал бы «пиано». Поэтому для меня нюансы — вот здесь, в сердце. Я люблю слова Мандельштама: нет выше музыки, чем тишина. Не мертвая, конечно, а та, божественная, которая этим божественным и звучит. Поэтому сейчас, на склоне лет, я даже и не знаю, не могу определить, что такое музыка — ноты звучащие, или просто стихи, или просто шум ветра. Это ведь тоже музыка. Поэтому мне интересны люди, которые слышат свое. И помогают и мне услышать это.

Вот Юра Темирканов. Это великий музыкант. Как он слышит музыку! Я просто обалдевал, слушая его. У Чайковского крещендо, а он диминуэндо делает! У Чайковского форте, а у него пиано! И все точно, все оправданно... А когда я слышу все одинаково или примерно одинаково, я готов, конечно согласиться, что это, например, Бетховен. Но Бетховен-то — Бетховен, а где *ты*? Однако именно такое и подается как уважение к традициям, к класси-

ке. А стоит мне сделать «Травиату» так, как я ее слышу и чувствую, — сразу крики: осквернил великую оперу!..

— *Вот, кстати, очень важный поворот темы. Вы знаете, все спектакли, которые я у вас видел, всегда производили на меня впечатление очень ВАШИХ — свежей, оригинальной трактовкой и музыки, и сюжетно-смыслового строя, и исполнением. Но у меня никогда не возникало ощущения, что вы НАВЯЗЫВАЕТЕ себя той музыке, которую нам играете, что для вас важнее всего, чтобы именно ваше «я» непременно присутствовало там любой ценой — как это, увы, сплошь и рядом сегодня бывает у разного рода интерпретаторов классики. Напротив, я всегда уходил с благодарным чувством, что хотя вы показали мне действительно что-то новое, даже иной раз неожиданное, и этим я слышу и чувствую именно вас, но в то же время вы раскрыли мне этим именно то, что есть и в самой этой музыке — у самого Верди или Чайковского. У меня никогда не было впечатления какого-то вашего насилия ни над их музыкой, ни над общим духом созданных ими оперных спектаклей — наоборот, огромного и истинного к ним уважения, подлинной любви, а потому — и проникновения. Конечно, именно ВАШЕГО, но проникновения именно в ИХ музыку, в ИХ творчество...*

— Для меня здесь тоже нет никакого парадокса. Для меня это сама собою разумеющаяся творческая норма. Конечно, внесение «себя» в ту музыку, которую я исполняю, не самоцель. И никак не может быть самоцелью. Это было бы просто кощунство. Но если я не могу исполнять ее так, как я ее слышу, исполнение теряет для меня смысл. Да, я слышу и слушаю именно Чайковского, именно Верди. Я пытаюсь почувствовать и проникнуть в то, что представляет собою именно их музыка. Но я слышу и исполняю их музыку так, как именно я ее слышу и чувствую. [...]

В драме сегодня куда легче — они там целые акты могут выпускать, и им сходит с рук, даже когда это неоправданно. А попробуй я выпустить из той же «Травиаты» или «Онегина» пять тактов — «Как вы посмели?!»

Конечно, в ущерб это или не в ущерб тому же «Онегину» — один Бог только судить может. Но я знаю, что на том свете я могу объяснить Чайковскому, почему я это сделал. Перед Богом я чист, и не гордыня вела меня. Просто я делаю так, а не иначе потому, что иначе и не могу. Я так слышу, так чувствую. Для меня партитура — это как стихотворный оригинал, который нужно еще перевести на другой язык — язык спектакля. И я могу по-разному перевести — могу как Пастернак, а могу как Лозинский. Содержание то же, но осмысление, переживание и передача его — разные. [...]

Чехов один, но ведь каждый его читает по-своему. Это-то и прекрасно в искусстве. А раз так, то неужели же мне просто крутить репертуар, как в Мариинке или Большом? У меня же — «Новая опера»! Вот, кстати, когда это название предложил Юрий Михайлович Лужков (это он его придумал), я слу-

чайно в словаре посмотрел, что такое «опера». Там пунктов восемь-десять, и один из них — «сочинение, произведение, творчество». Что мне очень нравится. Название попало в точку: я, ставя оперный спектакль, и правда создаю ведь *новое произведение*.

Поэтому я и не смог работать в Мариинском театре, хотя был назначен туда главным дирижером. Я не мог уже больше просто махать, прокручивая репертуар, и понимал, что других перспектив там для меня нет. Опуститься ведь можно по-разному — можно у пивного ларька, а можно за пультом великого театра. А в «Новой опере» я ни от кого не завишу. И могу делать свое. Пускай удачно, неудачно, но — могу. И это для меня самое важное, что бы мне наши знатоки-критики ни кричали. Хорошо ли, плохо я что-то делаю, один Бог знает. А может быть и Он не знает — это критики все знают: «Он делает тут вон что, а Чайковский-то вот ведь что хотел!» А я спрашиваю — вы что, водку с Чайковским пили? Откуда вы знаете, что он хотел? Я вот письма Моцарта сейчас читаю, когда он Реквием писал, — и вот он оправдывается, что ему сочинять надо, а тут ему Марта некая понравилась...

Понимаете — простые, нормальные люди, хоть и гениальные. Вернее, потому и простые, нормальные, что гениальные. А мы из них иконы делаем. А они живые, творческие люди и сейчас оперы на пять часов не писали бы и не ставили. Я вот был у Гавадзени — великий дирижер, который двадцать пять лет был главным дирижером в «Ла Скала». Я был у него на репетиции «Сомнамбуль» и просто обалдел: треть партитуры заклеена! А он лучший знаток итальянской музыки, мировой авторитет. Просто он понимал, что партитуры и раньше писались вовсе не для того, чтобы быть неприкосновенным каноном. Что вы думаете — люди приезжали на какую-нибудь оперу издалека, из своих поместий, они месяцами не виделись, не разговаривали друг с другом, телефона тогда не было, им хотелось пообщаться — и они высидели по пять часов на какой-нибудь бодяге? Да нет, конечно! А мне, значит, шесть часов сидеть и слушать?

Я слушал такого «Руслана» в Кировском театре. В семь часов — полный зал, в десять — уже ползала. А спектакль заканчивался без пяти двенадцать. Но зато всё проиграло. По нотам. И декорации Коровина. А про что — я не понял. У меня «Руслан» — про Россию. Не Людмилу ищет, а образ России, которую потеряли. Поэтому у меня увертюра шла в конце, а начиналось с Бояна, который пел про то, что есть на свете край, Богом забытый... Хорошо ли, плохо ли это, но у меня была идея, и она давала жизнь спектаклю. А они — *сохраняют классику*. А я что же — не сохраняю?

Почему я «Онегина» словами Онегина «О смерть, о смерть, иду искать тебя!» заканчиваю? Это мне наши всезнающие критики потом приписали, что это я-де и сочинил. А я закончил оперу так, потому что попытался понять, почему у самого Чайковского в первом варианте именно так и было. И так пели и в консерватории. Это потом уже поменяли — не знаю почему, кто ему посоветовал, — тогда ведь тоже цензура была. А мне кажется, что

не случайно Чайковский заканчивал оперу нотой такой обреченности. Поэтому что «Онегин» — это трагедия. Во всяком случае, я так эту оперу слышу, так ее чувствую. Поэтому для меня этот спектакль и был спектаклем дуэли. Дуэли Онегина и Ленского, Ленского и Ольги, Онегина и Татьяны, Татьяны и Гремина...

И все семь смертей — что, они случайны у Чайковского? Я говорю не о натуральных смертях — так только один Ленский умер. Но возьмите мать Татьяны и Ольги, — ей еще и сорока нет, а она поет (и это первая ария в спектакле!): «Привычка свыше нам дана, замена счастию она»... Это же мертвый уже человек, это ведь не жизнь уже, когда одна «привычка»... А Няня, которую в тринадцать лет выдали в чужую семью за сопливого мальчишку, а Ольга, похоронившая Ленского и себя вместе с ним, а Татьяна и Гремин в несчастном браке и, наконец, сам Онегин, которому остается только пулю в лоб?.. Ведь это же про то, как жизнь каким-то колесом роковым проехала по всем, всех раздавила! Это же и вправду — трагедия. И музыка такая. А они — почему да зачем так, а не как раньше! А мне только так и интересно.

— Евгений Владимирович, простите, я невольно возвращаюсь к началу нашего разговора. Это ведь все классика, верно? И вы по преимуществу в вашем театре только с нею и имеете дело. Это потому, что в современности вы не видите ничего достойного? И это как-то выражает ваше отношение к искусству XX века вообще? Ну, и к оперному искусству — в частности?

— Видите, я, наверное, все-таки ретроград. Я вообще считаю, что все лучшее в музыке уже создано.

— И что же — никакого движения от Бетховена к Шостаковичу, например, не было?

— Шостакович — да. Но после него я затрудняюсь кого-нибудь назвать более или менее уверенно. Но я подчеркиваю — это только мое, личное мнение. Я вам скажу так — меня и оперы Вагнера, например, мало интересуют. Я могу сказать вам еще более страшную вещь, меня и оперный Моцарт не интересует. Я обожаю Моцарта, его Реквием, его концерты, симфонии, но в опере... Может быть, я просто еще не дорос, не понимаю ничего в его операх, но мне ближе, например, Беллини. А я ставлю только то, что меня интересует и что, как мне кажется, я как-то по-своему слышу и могу это выразить.

И думаю, что на мой век такой, близкой мне, классики еще хватит. Ведь столько музыки классической, которую мы просто не знаем по нашей лениности и инерции! У того же Верди — двадцать пять названий, а мы крутим от силы пять-шесть. А Доницетти? Семьдесят две оперы — а что мы знаем? Только три — «Любовный напиток», «Дон Паскуале» и «Лючия де Ламмер-

мур». У Доницетти есть опера о Петре Первом, а о ней никто не знает, и даже знать не хотят. А «Валли» Каталани — кто знал о ней, пока мы ее не поставили? А это великая музыка. Тосканини детей своих не случайно именами героев этой оперы назвал... Так что на мой век, повторяю, великой классики еще хватит. И потому мне не страшно быть — а уж тем более прослыть — ретроградом....

— *Вы ставите по преимуществу классику, а она содержательно не так ведь злободневна и актуальна, как какой-нибудь спектакль на темы современности, не правда ли? Как соотносится эта ваша театральная практика с кругом тех идей, которые стали достаточно, я бы сказал, привычны для эстетического сознания нашего общества после того, как в Россию пришла гласность и появилась возможность свободно и открыто говорить обо всем том, что раньше было доступно нередко лишь эзопову языку искусства? Например, у нас, в литературе, на каждом перекрестке можно услышать, как хорошо-де, что искусство вообще и литература в особенности освободились, наконец, от повинности так называемого **ОБЩЕСТВЕННОГО СЛУЖЕНИЯ** и могут заниматься своим собственным делом, оставаясь в кругу чисто эстетических задач и проблем. Что многие нынешние литераторы и пытаются осуществить на практике тем способом, что сознательно и демонстративно вытравливают из своих текстов всякое иное **ПОСЛАНИЕ**, кроме, как им кажется, чисто художественной игры образными конструкциями, словами, приемами и прочими компонентами формы. Другие, соглашаясь, что изменение общественной ситуации действительно избавило искусство от дополнительных обязанностей по расчистке сознания общества от тех химер лжи (в том числе и политической), которыми отравляла его советская власть и противостояние которым, почти невозможное для прямой публицистической мысли, и в самом деле воспринималось тогда всяким порядочным художником как его гражданский долг, — другие все-таки настаивают, что с изменением форм общественного служения, вовсе не исчезла сама по себе принципиально присущая искусству эта его функция. И что она нисколько не противоречит и не противостоит его эстетической самозначимости. Словом, на новом витке нашей культурной истории опять происходит что-то вроде споров между сторонниками так называемого чистого искусства и искусства гражданского. Что думаете по этому поводу вы? Как вы понимаете проблему общественной ответственности художника перед обществом в нашей новой ситуации свободы? По-прежнему ли актуальна для нас старая традиция нераздельности Истины, Добра и Красоты, или дело здесь сегодня обстоит, на ваш взгляд, как-то иначе?*

— Нет, это вечная традиция, и иначе просто быть не может. Для меня, во всяком случае, задача любого спектакля — это среди прочего обязательно еще и то, чтобы помочь людям, пришедшим ко мне, как-то очиститься, что ли, душою, вспомнить, что они — люди. Словом, то, что издревле связано

было с понятием катарсиса, хотя и это слово, как и сотни других, в наше время истрепано и истерто... Чистота, добро, любовь, правда — это ведь в любой ситуации ценности неотъемлемые и не отделимые от красоты — как же может обходиться без них искусство? Дело же не в том, чтобы непременно показать оперу о Чечне или еще о чем-то болезненно современном, остром и горячем — зачем мне это надо? У искусства, в том числе и у оперного театра, свои возможности и своя область поддержания в человеке человеческого. Но если вообще без этого — то зачем тогда и искусство? И о какой Красоте может идти речь, если она не ведет к Добру и к Истине? Красота вряд ли спасет мир. Но она, по крайней мере, способна утешить и поддержать человека в его желании оставаться и быть человеком.

Я вот приведу вам такой пример — в Мурманске, за Полярным кругом, мы показывали «Марию Стюарт» — на итальянском языке. Так люди буквально плакали, рыдали после спектакля, благодарили, целовали! И это был вовсе не *чисто эстетический*, как говорят у нас, восторг каких-то тонких ценителей и знатоков музыки — это были, повторяю, простые люди, не знаю даже каких профессий! И это было то, что имеет отношение именно к нравственному очищению, к всеобъемлющему духовному катарсису. В этом и есть дело искусство, его общественное служение. Искусство — это всегда высокая философия в образах — художественная философия, обращенная к высшим смыслам жизни. Многого ведь здесь, знаете, и не надо — достаточно десяти заповедей как основы всего. Но это должно быть в искусстве всегда — не в смысле назойливой дидактики, а как его внутренняя глубина, напоминающая человеку, что он человек и должен оставаться человеком. Вот этого я и хочу — хочу, чтобы люди, приходя в театр, хоть немного становились лучше, чтобы в них пусть не надолго, но все-таки оседало какое-то иное отношение к другим людям и к миру. Отношение, которое можно даже назвать, наверное, внутренне религиозным, хотя бы это и было неосознанно.

— Но зачем все это, зачем театру заботиться о том, чтобы сеять в душах разумное, доброе, вечное, если все равно ничего хорошего, как вы сказали, вы ни для мира, ни для России не ждете?

— Да просто для того хотя бы, чтобы не предавать своих родителей. И всех тех, кто сделал меня таким, какой я есть, кто научил меня и добру, и красоте и доверил продолжить эту традицию — не зло проводить и передавать людям, а ту доброту, которую в меня вложили. Вот такой, если хотите, парадокс: я не верю в конечное торжество добра, но делаю все, чтобы его стало больше. И считаю, что должен это делать. Для людей, которые живут в этом мире, где торжества добра не будет, — которым приходится жить в этом мире. И прежде всего для людей, которые живут в *моей* стране. Ведь это же *мой* народ, какой бы он ни был, кого бы ни выбирал. Ведь ни один русский писатель не может не любить Россию, верно? Он может ее любить

и одновременно ненавидеть. Но — только ненавидеть?! Тогда он не был бы русским писателем. А мы, музыканты, — в чем мы здесь другие?

Вот почему я так не люблю гастролы на Западе. И даже считаю, что очень часто это вообще проституция. Мы пропагандируем там русское искусство! А почему вы не пропагандируете его в Ярославле? Съездите в тот же Омск, в десятки других городов провинциальной России — как там нас ждут! Там люди не хуже, чем на Западе. Просто они бедные. Так что не надо рассказывать сказки.

Почему мы ездим на Запад? Потому, что там платят. Я не говорю, что этого вообще не надо делать, — [надо,] потому что у нас, в России, жизнь нищенская. Не надо только врать самим себе. И не надо превращать это в главное дело своей жизни, клянясь еще при этом верностью русскому искусству. Если у тебя великий театр — поезжай в Новосибирск, еще в какой-то город, где твой народ, где твоя Россия. И что до меня лично, то я вместо того, чтобы зарабатывать на гастрольных панелях где-нибудь в Америке, лучше поеду еще раз в Кострому, где мы дважды уже были. Потому что знаю — там на ушах будут стоять, последнюю рубашку отдадут, но в театр к нам придут, и это и для них, и для нас будет потрясение. То потрясение, ради которого только и стоит жить.

— Но все-таки театр ездит же на гастроли на Запад?

— Да ездит, и артистов я отпускаю — именно чтобы подзаработали. Но я лично, например, доволен, что вот недавно из-за каких-то просчетов импресарио сорвались запланированные гастроли в Швейцарии, хотя я заработал бы там тысяч шестьдесят. Ну и черт с ними. Лично я поэтому почти и не езжу, когда приглашают. Да теперь, правда, почти и перестали уже — знают, что не поеду. Я хочу здесь пропагандировать свое искусство. И хочу любить свою родину не по телефону. Если мать моя сегодня больна — что же, бросить ее поэтому? К тому же если что и произойдет хорошего в России, то, по-моему, только благодаря провинции. Тут уж все прогнило — и в Москве, и в родном моем Петербурге. Но там еще остается какая-то надежда. Там люди чище и целомудреннее. Вот почему мне к ним поехать интереснее, чем за границу.

А так — что же? У меня были варианты, я мог бы, как молодежь говорит, *смыться* очень хорошо. И был бы очень хорошо *упакован*, как опять же принято сейчас говорить. Но это меня не интересует. Я хочу жить дома, пусть у меня нет машины и земли всего шесть соток. Но я ими вполне доволен. Я хочу жить дома и работать для людей, которые меня понимают и которым сегодня я нужен больше, чем публике где-нибудь в Рио-де-Жанейро.

— Да, я тоже так думаю — России вы сегодня куда больше нужны, чем Западу. Как и вообще русская интеллигенция. Ведь существовало же когда-то такое понятие, и оно вовсе не было умозрительно-призрачным. Даже при ком-

мунизме существовал этот, как в старину говорили, ОРДЕН — неформально, но существовал. И честь страны, честь нации своей как-то спасал и поддерживал. А вот сейчас, при демократии, ощущение такое, что не то что ордена никакого нет, а даже и все то, из чего он мог бы образоваться, куда-то подевалось, расплозлось по разным политическим квартирам и вообще готово чуть ли не продаться — кому угодно и по первому повисту... А как юбилеи свои празднуют иные наши «властители дум»? Ведь смотреть же стыдно — это в нищей-то стране... Не все, конечно, но многие, очень многие...

— Да, вы правы. Вот у Бориса Зайцева есть мудрая фраза — я бы хотел горсточку скромности моего народа... А сейчас у многих потеряны стыд, совесть и скромность. И что всего горше: потеряли и очень многие из тех, кто считает себя интеллигентами — то есть те, кто, кажется, должны были бы быть нравственным примером для своего народа. Я говорил уже — даже у многих вчерашних больших художников вместо зрачков — доллары. Всем сладкой жизни страшно захотелось. А что — сладко было жить Микеланджело? Или Леонардо да Винчи? Или Пушкину? Или тому же Моцарту?

Я вовсе не хочу сказать, что интеллигент должен непременно голодать и бедствовать. Но вспомните — ведь почти все действительно великие всегда жили очень скромно, даже тяжело. Да и сегодня — как живет, к примеру, Виктор Астафьев? Я был у него под Красноярском, видел его избу — без многих привычных городских удобств. А что — велика ли и роскошна была дача у Лихачева под Ленинградом? Но ведь только такие люди и сегодня обладают настоящим нравственным авторитетом. А их — раз-два и обчелся.

— И все-таки, мне кажется, если и может Россия на что-то надеяться, то не в последнюю очередь именно на интеллигенцию. Потому что роль интеллигентных людей сейчас, по моему глубокому убеждению, как никогда велика. Даже, может быть, больше, чем раньше, — именно вот в этой страшной ситуации повсеместного нынешнего правового и нравственного распада, растления общества. А как смотрите на сегодняшнюю роль интеллигенции вы?

— Вы знаете, я вот вспоминаю, как Василий Васильевич Розанов в «Опавших листьях» сказал, что он бы пошел в ту тихую, бессильную, может быть и в самом деле имеющую быть затоптанной, оппозицию, которая состоит в том, чтобы встать рано, помолиться и работать. Вот это я и считаю задачей любого интеллигентного человека — честно работать и не врать себе, когда остаешься ночью с подушкой и знаешь, что сделал какую-то гадость. А не бить себя в грудь — я интеллигент, я — русский! А у нас опять какая-то очередная интеллигентская оппозиция, на этот раз «конструктивная», собралась — к чему это? Опять кодексы, уставы, декларации... А кодекс гражданский у интеллигента должен быть только один — кодекс чести. Но именно с этим-то

как раз у нашей интеллигенции дела обстоят сегодня из рук вон плохо. Я не обо всех, конечно, говорю, но едва ли все-таки не о большинстве. [...]

Стыдно и больно за страну. Больно и стыдно и за народ — что же это он сам-то никак не поумнеет? Что же никак себя уважать не научится?...

Но это мой народ. И этим все сказано. Вот и прыгаешь, вот и вертишься, как белка в колесе. А что делать? *Свалить*, как выражаются в наше просвещенное демократическое время, туда? Свалить, конечно, особого труда не составляет. Но вот как я там жить буду? Чем? Сознанием, что умру в какой-нибудь красивой вилле на берегу солнечного моря? Но я уж лучше на своих шести сотках доживу со своей любимой женой, любимой дочкой и любимой кошкой. И еще поезжу, может быть, со своим театром по своей дивной, несчастной, ненавистой и любимой России...

2003, № 3 (105)

3. АНАТОЛИЙ ВАСИЛЬЕВ

«Я еще имею силы и энтузиазм, чтобы осваивать континенты непознанной культуры...»

Из интервью Игорю Виноградову

Случилось так, что давно уже обещанная читателям беседа с руководителем театра «Школа драматического искусства», выдающимся театральным режиссером нашего времени Анатолием Васильевым состоялась в дни, когда вокруг нового здания, построенного для его театра мэрией Москвы, началась какая-то странная интрига, отнявшая и у самого Васильева, и у его коллектива немало душевных сил, времени и нервов. Естественно, что именно с этой темы и началась наша беседа. [...]¹

— Анатолий Александрович! Мне очень горько, что нашу беседу, о которой мы давно договорились и которую мне всю хотелось отдать вопросам собственно эстетическим, творческим, приходится начинать со столь далекой от всего этого, но, увы, слишком горячей темы.

[Хотелось бы верить, что] справедливость все-таки восторжествует, как бы ни мешали какие-то чиновники. Но оставим, наконец, эту тему — все равно мы с вами сегодня ничего здесь пока поделать не можем, остается только ждать.

Расскажите лучше, как вы начали осваивать новое здание, что в нем предполагаете делать, с какими планами связан ваш в него переезд...

— Начнем с того, что здание это действительно построено очень необычно, для стереотипного взгляда просто странно. Здесь драматические спектакли нельзя ставить и смотреть параллельно, можно играть только на одной сцене. Потому что все здание — как единая храмовая постройка,

¹ В томе «Избранного» мы опускаем все, что связано с этой темой, поскольку конфликт режиссера и городской власти описанными в этом интервью событиями не исчерпывается. Через пять лет конфликт этот привел Анатолия Васильева к вынужденной эмиграции. Не имея возможности изложить эту печальную историю целиком, мы вынужденно ограничиваемся публикацией лишь той части беседы, которая касалась собственно художественных проблем. — *Прим. ред.-2011.*

акустически оно совершенно прозрачно. И как только начинают, скажем, петь в зале «Манеж», параллельная работа в том же «Глобусе», сделанном по типу шекспировского театра, уже просто невозможна. К этим двум главным сценам примыкает еще большой зал специально для репетиций, который тоже может быть сценой, потому что театры-лаборатории, каким является наш театр, должны всегда показывать свои репетиции, а в нем они как раз и могут быть представлены. Так что получается, что у нас две сцены и один большой зал, который тоже можно использовать как сцену, и все это приспособлено именно для работы театра-лаборатории, театра-школы, пробуящего разные постановочные возможности и нуждающегося поэтому в разных, приспособленных к этим возможностям, сценических площадках.

А я ведь хочу еще открыть и высшую школу драматического искусства. Так сказать, в разряде академии. Я мечтаю это сделать, давно мечтал, я знаю, как построить программу обучения в такой школе с четырьмя факультетами, и переезд в новое здание связан, конечно, и с этими планами. В старом здании на Поварской будут собственно учебные помещения нового вуза, театр же полностью перейдет на Сретенку. Хотя это будет все-таки единый театральный город.

И еще — знаете, я ведь хочу и вообще назвать этот свой новый театральный город *Школьным театром*, поскольку стремлюсь к продолжению того театра, который был заложен в России еще в семнадцатом веке — до его превращения в дворянский, придворный. Ведь театр в семнадцатом веке открыт был при школах, при семинариях, при высших религиозных учреждениях, где игрались первые литургические драмы. Через них шло обучение и просвещение. Для меня этот поворот к школьному театру, восстанавливающему эту традицию, — конечно, очень серьезный поворот. Но он для меня абсолютно органичен, потому что я, обученный театральной технике на сцене традиционного психологического реализма, много раз уже в своей жизни вплотную подходил к иному, *теургическому* реализму. И потому в последние десять лет я и задумал возвращение в театр семнадцатого — восемнадцатого веков. Я хочу возродить русскую мистериальную драму и вернуться действительно к совсем другим произведениям, когда-то ставившимся на отечественной сцене. Но ныне просто не имеющим уже традиции своей постановки. Правильной традиции — той, которая требуется, например, при постановке «Бориса Годунова» и к которой впервые приблизился только великолепный спектакль Юрия Петровича Любимова. Я нахожу эту постановку одной из самых сильных его работ, не получившей продолжения на нашей сцене. Но она пришлась на самый трагический период в жизни Таганки, на время тяжелых драматических событий в жизни Любимова и Эфроса. Может, поэтому она и не оставила такого серьезного следа, как «Гамлет», и здесь еще много есть над чем работать. Да и вообще вся русская стихотворная драма не имеет еще прочной традиции постановки, особенно русская драма метафизического толка. И это то, чем я сейчас больше всего занят и к чему обращен и наш театр.

Хотите, я расскажу, как вообще, в принципе, устроен наш театр? Вам это интересно? Так вот — наш театр всегда состоял из различных ансамблей — или групп, назовем их так. Например, драматических ансамблей всегда было два-три — или даже четыре. Потому что курс, который я вел в ГИТИСе, я никогда не готовил *вообще* — для какой-то внешней по отношению ко мне жизни. Я всегда готовил его для внутренней жизни своего театра, и из этого курса всегда собирался ансамбль, который уже где-то с четвертого года обучения становился ансамблем театра. Так что все последние годы у нас всегда складывалась такая жизнь, что существовал какой-то ансамбль актеров, который проработал около десятка лет и они уже являлись как бы основателями театра, а кроме него было еще несколько ансамблей и групп, состоящих из студентов или из недавних студентов. В моем театре почти никогда не работают посторонние актеры, только мои ученики.

Но это еще не все. Есть в театре и другие группы. Так, всегда был ансамбль танцовщиков, давно уже существует группа хора, даже две группы хора, какое-то время существовала группа музыкантов. А сейчас мы создали еще и группу солистов-вокалистов, так что на сегодняшний день театр представляет собой как бы некую драгоценную коллекцию нескольких уникальных художественных организмов, которые, тем не менее, все живут одним эстетическим кредо. Это не разноголосье, а именно многоголосье, и это всегда одна единая философия театра, которая, кстати сказать, тоже отражена — и изначально была заложена проектом — в самой архитектуре здания.

Вы обратили внимание, что «Манеж» и «Глобус» имеют форму культовых построек? «Манеж» — это базилика, а «Глобус» — это осьмерик с шатром. Я не знаю, показывали ли вам одно место, где над въездом во двор театра, будет построена надвратная церковь? Там уже и крест воздвигнут, на краеугольном камне, который мы заложили еще в прошлом году, и этот краеугольный камень был освящен монахами с Афона. Храм этот будет построен во имя Сретения Господня, а шатер — увенчан трубящим ангелом из Апокалипсиса... [...]

— Да, это действительно уникальный, совершенно не похожий ни на что привычное театральный комплекс. Но ведь и ваш театр — театральная лаборатория, театр-школа — тоже необычный, Я даже могу понять ужас какого-нибудь типового чиновника — как же так, такое здание, столько денег вбухано, а театр, оказывается, не репертуарный, помещения «простаивают», коммерчески не окупаются!.. Но ведь Москва — это все-таки Москва, и, кажется, она может позволить своему бюджету иметь хотя бы один такой необычный театр — театр, не приносящий коммерческой прибыли, но способный стать визитной карточкой столицы, настоящим центром театрального обучения, творчества, обмена опытом — и центром притяжения, постоянно го творческого интереса со стороны всей театральной Европы...

— Вы правы, конечно. Но знаете, для того чтобы поддерживать такой статус театра, нужны силы. И немалые. И порой — да что там, очень даже

нередко — я прихожу просто в отчаяние. Ведь наш театр — это действительно госбюджетная организация, мы числимся на бюджете города Москвы. И все эти годы, начиная со времен перестройки, я никогда не работал на внебюджетные средства, у меня их просто никогда не было. Театру никогда не помогали меценаты, и мы никогда не имели дела ни с какими спонсорами. Поймите, я говорю это вовсе не для того, чтобы поплакаться. Более того, я даже считаю, что это совершенно нормально, что так и должно быть. Но нынешняя жизнь, увы, такова, что люди высокой квалификации в бюджетных организациях, как правило, не работают, они уходят из них. И если говорить об искусстве, то в бюджетном искусстве сейчас остаются только рыцари, подвижники.

Я бы и мечтал собрать на территории своего театра именно таких людей, которые согласились бы существовать на госбюджетные средства и сказали: «Мы готовы это делать, Анатолий, вместе с тобой». Да, такие люди есть, но их мало, и в этом смысле я и испытываю порою чувство одиночества. Может быть, я не умею их собрать, может быть, я просто не вышел на поле, не сложил вот так вот руки и не крикнул в полный голос: «Ау!.. Где вы, люди подвига, приходите ко мне! Я еще имею силы и энтузиазм, чтобы осваивать континенты непознанной культуры! Сойдитесь ко мне, займите места не только художественные, артистические, но и деловые, помогите мне вашими дарованиями, вашим инженерным талантом, вашим административным талантом, вашей любовью! Но знайте, что это будет ваш подвиг, потому что у нас госбюджетный театр»...

Да, я всегда оставался в госбюджетном театре, потому что я никогда не хотел соединять свое творчество с прибылью. Я это делал специально и делаю специально до сих пор.

А на ваш вопрос, может ли позволить себе наша Москва, одна из культурных столиц мира, бюджетный театр-лабораторию, я отвечу так: конечно может. Если только почувствует, увидит, что под крышей этого дома собраны выдающиеся таланты. Ну, например, члены Академии независимых искусств, в которой и я состою. Все они — тоже невидимые участники этого театра. И это действительно выдающиеся умы России. Можно собрать и других людей — действительно, как я сказал, людей подвига. И мы это пытаемся делать.

Но я вижу: таланты уходят с той территории, на которой нет прибыли. И это я считаю несчастьем нашим. И именно с этим несчастьем связываю, в частности, то, что наш современный российский театр так сильно изменился. Вы ведь помните, чем был хорош театр даже самых застойных времен? Тем, что там люди не зарабатывали, они выходили на сцену не для заработка. Их заработком были признание публики, аплодисменты. Это было невидимое жертвоприношение свободе, демократии, нравственности, душевности — и даже предчувствуемой, но еще по настоящему не сознаваемой духовности. Это было именно так. Да, актеры зарабатывали деньги, но не в театре. Они зарабатывали в кинематографе, на телевидении, на радио, в театре же они ходили не для этого.

И вот все изменилось. Мы вошли в ужаснейшие, пошлые времена, теперь театром стали зарабатывать. Театром! И с этого начинается конец театра и русской драматической школы. Для меня это совершенно ясно. Это — гибель...

— *Может быть, это все-таки преувеличение?*

— Ну, знаете, может быть в чем-то и преувеличение. Тем более, что, как известно, все художники во все эпохи время от времени непременно говорят о гибели своего искусства. Но все-таки я очень хорошо представляю себе, что такое золотая жила золотого века русского художественного театра. Это я не по книгам представляю, а по конкретному живому общению с моими учителями и по своей собственной практике. И как практикующий человек я могу твердо засвидетельствовать, что эта жила выбрана. По разным причинам.

Служение театру — это ведь всегда служение либо жертвенное, либо выгодное, другого не дано. И знаете — все-таки настоящая драматическая сцена отличается от других сцен исполнительского искусства своей обязательной нищетой. Всякий нищий драматический артист — возвышенный артист, всякий сытый артист — артист не возвышенный. Нельзя зарабатывать ролями, в которые вкладываешь душу!.. Но, оказывается, *просто* ролями можно зарабатывать. И для этого актер и уходит в театр, который на современном нашем наречии называется коммерческим, а на самом деле это просто принципиально *другой* театр. Конечно, он коммерческий, поскольку спектакли приносят прибыль, но в плане философском, эстетическом, методологическом — он весь другой, *весь* другой...

Вот я взрослым уже мужчиной тридцати с небольшим лет пришел в Художественный театр, со мной рядом были мастера, старики 70-и лет и больше — корифеи. Яншин, Кнебель, Андровская, Станицин... — блистательное созвездие стариков Художественного театра. Так вот — эти старики просто бежали телевидения и заработка, бежали всякой коммерческой славы. Да, конечно, они жили еще со сталинских времен краше других. Но я видел и в их разговорах между собою слышал, как боялись они даже частных выступлений — это всегда была тщательнейшая подготовка и к репетициям, и к вечерним представлениям, это всегда была замкнутая жизнь, достаточно одинокая. Не случайно они отказывались переходить на новую сцену, на Тверской бульвар...

Я знаю и сегодня таких же художников, знаю их и за границей — людей с таким же святым отношением к сцене, с подвижностью ума, с легкостью сердца, с невероятной тактичностью взаимоотношений с режиссером и с полным отсутствием вот этого нашего фирменного русского хамства, нашей фанаберии, нашего барства. Но у нас таких актеров сегодня — по пальцам перечесть. А театр в целом, наш *всеобщий*, если можно так выразиться, театр... Все-таки наш всеобщий театр — это театр производственный. А

это — художественная смерть театра, какими бы выдумками он ни прельщал публику и каким бы успешно-публичным ни был. Ведь все, в конце концов, испытывают большое чувство восторга по поводу какого-нибудь очередного *очень художественного* спектакля. И не знают, не понимают, что на самом деле собрался вокруг какого-нибудь всем известного покойника, к которому все привыкли, гораздо радостней, чем вокруг чего-то живого. Я это замечаю. Вот в чем настоящая проблема.

Может быть, это очень резко и пессимистично и в конце концов даже и неправильно, но замечаю я именно этот процесс. И вижу, что публичный, производственный театр наш сегодняшний — усреднен, успокоен и не художествен. Достоинство отечественной, русской сцены в том-то и заключалось, что начиная со МХАТа была изгнана производственность сцены.

Как-то давным-давно, еще в первый раз оказавшись в Европе, я вдруг очень просто понял знаменитую формулу Станиславского «Театр начинается с вешалки». Я раньше это понимал, как и другие, — как метафору. А никакой метафоры здесь нет. Просто тот, кто входит в пальто, должен подойти к вешалке и раздеться. Снять пальто, переодеть обувь и только тогда уже войти в театр. Потому что театр — это храм искусства. Вернее — он должен быть прежде всего таким храмом, а не культурной забегаловкой. Я еще наблюдал этот ритуал до сих пор сохранившимся на одной провинциальной венгерской сцене — провинциальные люди входили в театр, подходили к вешалке, снимали свое верхнее пальто, переобувались и входили в театр. Но в Европе этого давно уже не существует, там традиция другая. Всяк в уличной форме идет меж кресел, как Онегин меж рядами когда-то, бросает шляпу под кресло и потом смотрит спектакль. Вообще это безобразие. Вообще это, честно говоря, ужаснейшее безобразие. Но это только потому, что из современного театра изгнан, деревянной метлой публичности выметен приоритет художественности, действительного поиска художественной истины. Здесь принципиально другая жизнь, другая затея, другая игра, и я всегда поражался в Европе этой жестко налаженной системе театрального производства, которая перекочевала теперь и к нам...

— И все-таки — разве в нашем сегодняшнем театре все так уж плохо? Разве нет у нас и блистательных режиссерских работ, и настоящих актерских удач? Тот же театр Петра Фоменко, постановки Сергея Женовача, Сергея Арцыбашева... Кстати, что вам в сегодняшнем русском театре — не «всеобщем», не коммерческом, а действительно творческом — все-таки ближе — остального, с кем из ваших собратьев по профессии вы чувствуете творческое сродство?

— На этот вопрос лучше ответить искренне и честно. Я плохо знаю современный российский театр. Плохо для того, чтобы ответить действительно ответственно. Если я дам какие-то положительные ответы, то будет это, пожалуй, больше ради жанра интервью, чем по существу того, что я думаю.

Если же отрицательные, то это слишком ответственно, чтобы решаться на такое, не зная досконально фактов. Но все-таки, конечно, хорошо было бы как-то подойти к этой теме хотя бы с какой-то общей стороны. Вопрос-то ведь задан. Да, я плохо знаю современный русский театр — многое лишь понаслышке, немножко по подглядке, кое-что по догадкам и по личным встречам, еще меньше по некоторым спектаклям, которые я вижу на сцене, потому что смотрю я чрезвычайно редко. Происходящее на сегодняшней сцене я больше и скорее всего через какой-то невидимый оптический фокус времени поглощаю и потому и не имею права говорить: «Я знаю хорошо». Потому что хотя я что-то и знаю, но знаю иначе...

И все же хотя я и иначе, но я знаю, что никакой театр не движется сегодня в правильном направлении. Во всяком случае, в том направлении, которое мне представляется правильным. Вот это я знаю точно. Есть театры, которые очень хорошо продолжают двигаться в прежнем направлении. Как бы восстанавливая свежесть, возвращая этому прежнему направлению, то есть театру психологического реализма, живую театральную жизнь, эстетическую симпатичность. Более всего самых настоящих успехов здесь достиг Петр Наумович [Фоменко]. Это ясно. Но и другие театры как-то в этом же направлении работают. Но я не знаю ни одного театра, который я мог бы определить как театр будущего — театр, который я вижу все-таки не как театр психологического реализма, а как, я бы сказал, театр реализма *метафизического*...

— Наверное, я понимаю, о чем вы говорите. Я видел у вас еще на Поварской «Моцарта и Сальери» и скажу без малейшего желания как-то польстить вам, что спектакль меня просто потряс. Не боюсь сказать это так прямо, потому что совсем не все другие спектакли, которые я у вас видел, мне нравились, и далеко не всё я в них принимал. Но этот, повторяю, просто потряс. И потряс прежде всего своей общей, стержневой, совершенно необычной, удивительной, но в то же время поразительно точной, в сущности даже и вообще, пожалуй, единственно верной художественной идеей — найденной и воплощенной в спектакле глубинной художественной истиной пушкинского текста. Впервые в жизни я увидел — и понял! — эту «маленькую» пушкинскую трагедию поистине как трагедию вселенскую, как некую грандиозную мистерию, которую разыгрывают между собою Красота, Зло, Предательство, Добро, Зависть и Святость — и разыгрывают даже не в каком-то человеческом мире (хотя все происходит между живыми людьми, живыми и яркими характерами — Сальери и Моцартом), а словно в некоем грандиозном бытийно-мистериальном пространстве какого-то метафизического космоса... Смерть Моцарта здесь — это, вот именно, просто какая-то космическая, вселенская катастрофа, — так это поставлено. И поразительный, одетый к тому же в завораживающую пластику движения, воплощенный и в красках райских одеяний, и в свете Реквием Мартынова, который исполняет здесь ваш великолепный музыкальный ансамбль, — это просто как голос потрясенного свершившейся

катастрофой неба, как пение ангелов, скорбящих о нашей грешной земле и принимающих к себе душу гения... Да, это действительно метафизический реализм. Это очень сильно...

— Спасибо, я тоже считаю этот спектакль сильной работой. Потому что то, о чем вы говорили, действительно оказывает сильнейшее воздействие на зал, мощнейшее...

Да, это мой путь, и, наверное, нет ничего удивительного и предсудительного в том, что я считаю его правильным. Потому что я здесь, как и всякий художник, подобен Лютеру: «Я здесь стою и не могу иначе». Это мой путь — и это мой путь именно потому, что я жизнь свою, художественную свою жизнь, с самого начала связал с русской культурой. Я это сделал не по фанатизму, а, наверное, просто по какой-то доверчивости. И я говорю сейчас уж тем более не как какой-то националист — я говорю скорее как любовник. Я просто влюбился в русскую культуру и стал ей как рыцарь служить. Она стала моей прекрасной дамой. Я влюбился в эту культуру, потому что она нисколько не похожа на жизнь, хотя совершенно подобна как будто бы жизни. Она не иллюстрирует реальность, хотя рассказывает про эту реальность. Я влюбился в нее потому, что вся она — наше волшебное небытие, вся наша русская культура...

Но в ней как бы две реки — мощнейших. Одна залила пока другую — река демократического направления русской культуры, реалистического ее направления — та, что в конце концов и заполнила театр искусством психологического реализма. Другая река была бурная, она жила через водопады, гении этой реки рождались и тут же нещадно гибли, — это река метафизической культуры, и это — главная моя река. Я назову здесь имена Пушкина, Лермонтова, Гоголя, Достоевского, Блока, Цветаевой, Мандельштама — эта река была пережата плотинами, революциями, казнями, ГУЛагами, но это великая река, это основная река русской ментальности. Мы пережили увлечение как социализмом, так и реализмом, и расправились с ним раньше всей Европы. И в пример ей. Европа посчитала нас, правда, в очередной раз меньшим братом, который ну просто взял и расправился со своей социальной бедой, с которой приличные нации и дела-то иметь не захотели. Но это неправда. Мы не с социальной бедой расправились. Мы расправились с нашим грехом. Мы согрешили Господу и перед нашим сознанием, за что очень круто расплачиваемся. И именно в недрах русского сознания, я думаю, и готовится поэтому новое возрождение культуры.

Опять-таки я говорю как человек влюбленный в русскую культуру, а не как националист — это надо подчеркнуть, потому что я совсем не националист. Я бы, наверное, даже получил какую-нибудь первую премию за нелюбовь к русскому народу. Но я зато я честен в этом вопросе. Я его так не люблю, этот народ, что всю жизнь для него тружусь. И он ведь разный, этот народ. Есть два гения, отразившие русского человека в полной мере: один — Горький, другой — Достоевский. Все остальные между ними. Никто не знал русское зло

больше, чем Горький, — в его, народа, материальной жизни. И никто не знал русскую святость больше, чем Достоевский, — в его духовной высоте.

Так вот — в своей театральной жизни я много лет отдал искусству психологического реализма, и я думаю, что я хорошо знаю и практику, и теорию этого искусства, я прошел в нем большой путь. И я прошел этот путь, для того чтобы от этой основы вернуться на полстолетия назад — к тем временам, когда зарождалась русская метафизическая реальность. Это мне сделать было легко, потому что я шел к этому практикой. И я убежден, что возвращение к этой волшебной реке — это спасение для нашей культуры. И я убежден также, что и для всего европейского мира метафизический реализм — это единственная спасительная реальность.

— А как реально можно себе это представить — по отношению к текстам тех, например, авторов, которые вы назвали? И какие конкретные планы есть у вас в этом пространстве русской культуры?

— Я сейчас скажу. Вот, например, вы упомянули Сергея Женовача, имея, наверное, ввиду его спектакль по «Идиоту». Так вот — по-моему, текст Достоевского открыт был там совсем не тем ключом. Это неправильное употребление текста романа. Достоевский ведь это не Лев Николаевич Толстой. И вся проблема в том, что вы хотите на сцене представить — воплощенный дух или воплощенное тело. Это принципиальный вопрос. С текстами Достоевского можно, конечно, обращаться и как с текстами психологического толка, и как с текстами философскими — с ними можно обращаться как с пространством трагедии и как с пространством драмы. Но это не просто две разных техники — это две разных идеологии, две разных философии театра, литературы, искусства, — да чего угодно. Я знаю это очень хорошо. Когда-то в свое время, закончив репетицию спектакля с великолепнейшим текстом «Дядюшкина сна» на сцене Будапештского художественного театра, я записал в своем дневнике, что вот если бы меня спросили, о чем я вообще мечтаю вот в этот нынешний момент, я бы ответил так: я мечтаю до конца своей жизни репетировать тексты только Федора Михайловича Достоевского, мне кроме этого ничего больше не нужно. И если бы меня спросили, а что нужно делать драматургам, я бы сказал — пусть они за основу и в качестве своего учебника возьмут драматические диалоги Федора Михайловича Достоевского и начнут на этой почве выращивать свои собственные тексты. Не надо больше заниматься текстами Чехова. Это пройденная жизнь, пройденный этап, плюсквамперфект, ушедшее время. И точно так же я скажу — не надо больше заниматься текстами Льва Николаевича Толстого. Это прошедшая жизнь. Конечно, это хорошее поле для театральных размышлений, умнейший текст, кто же будет отрицать гений этого великого человека. Но речь ведь идет — для меня, по крайней мере, — о дороге, о том камне, который стоит перед витязем, ищущим дорогу, но на котором нет никакой надписи. И витязь должен выбрать дорогу сам. Вот в чем дело.

— Но ведь какой бы метафизической слой вы ни вытягивали из романых текстов того же Достоевского, он, этот слой, всегда неотделим в его романах от живого человека, от героя, от его души. Так что без точной передачи психологии, то есть без своего рода психологического реализма, все равно ведь не обойтись...

— Да, почти невозможно. Несомненно. И не только в Достоевском от этого уйти невозможно. В этом вообще особенность русской культуры, русского сознания. Наш Господь Иисус Христос — Он тоже ведь Существо живое, а не нечто такое, что подлжит лишь логическим операциям богословского сознания. Это не какая-то абстракция, всего лишь как бы переведенная в некоторое человеческое присутствие — это Единое и Неразложимое Живое Существо. Вот и в русской ментальности метафизическая реальность — это всегда *живое* существо. И потому-то всякий метафизический текст в русской литературе и наполнен жизнью, потому-то его и тяжело, неимоверно тяжело всегда репетировать.

Короче говоря, Пушкин — это не Мольер. Но еще, правда, меньше он — Шекспир. Он обманул человечество, сказав, что он подражает Шекспиру, а на самом деле для него самым великим, как бы даже неподражаемым авторитетом был Мольер. Хотя то, что он взял от него, он наполнил такой метафизической глубиной, о которой Мольер просто не подозревал. [...] Мне достаточно маленьких трагедий до конца моей жизни... А если учесть, что и Достоевский мною еще мало тронут, то и тем более. Хотя, вообще говоря, я, если не все, то очень многие тесты его уже репетировал. «Бесы», «Идиот», «Дядюшкин сон». Даже, вы удивитесь, «Чужая жена и муж под кроватью» — вещь, показывающая фантастическое его умение складывать диалог для театра. Я ведь почитаю Достоевского не только за его метафизическую глубину и не за саму по себе его, как бы это сказать, «религиозность», что ли. И уж вовсе не за какой-то его «фрейдизм», которого вообще у него нет. Это вымысел интеллигентных умов, которые хотели приклеить нашего гения к их любимому Фрейду. Я почитаю его и просто как великого мастера драматургического диалога...

Я очень хочу поставить тексты Марины Цветаевой, и мы даже начали уже репетировать. Она мощнейший драматург, фантастической силы драматург — с очень коротким, быстрым, лаконичным письмом, подобно Пушкину. Я очень люблю переводы классических текстов русскими поэтами. Я с удовольствием репетирую брюсовский перевод «Амфитриона», я хорошо знаю бунинский перевод Байрона, великолепный перевод. Вообще в переводах русские поэты достигали порою такого совершенства и самостоятельности, что впору писать — «Байрон-Бунин». И это было бы правильно, как, предположим, и «Гете-Фет». Великолепно просто. Я мечтаю и о текстах Блока. Но начал я этот путь от Гоголя, от его «Игроков». Впервые тот стиль, в котором я сейчас работаю, я открыл для себя именно на репетициях «Игроков», когда я еще был студентом — это был, кажется, всего лишь третий курс...

— Ну, а западные авторы — кого здесь вы намерены подвергнуть своей хужнической вивисекции «метафизическим реализмом»?

— Что ж, у меня и здесь, конечно, есть целый великий список... Жалко, что мы не показали «Государство» Платона, хотя практически текст был готов для спектакля. Но мы отложили из-за «Моцарта и Сальери», и теперь даже не знаю, выйдет этот текст или нет. Это просто для меня трагедия.

Вот в этом году, весной, мы должны были выпустить и «Илиаду» Гомера. Спектакль практически тоже был готов. Но меня преследуют несчастья. Я же говорю — если уж выбираешь бурную реку с водопадами и порогами, готовься и к крушениям... И вот катастрофа — убит Владимир Лавров, исполнитель роли Сальери. Не говоря уж о том, что это и вообще страшная для всех нас трагедия, это тяжелейшая беда и для спектакля. Всё, он был остановлен, потому что заменить любого актера в моем спектакле — это во все не так просто. Тем более — Володю Лаврова. Это же нужно очень долго ждать, когда на твою дорогу выйдет тот путешественник, которого назовешь спутником. А спутника — назовешь потом другом, а в друге — обретешь соратника по искусству... Это очень долгий путь, слишком долгий путь в том искусстве, которому я служу. Путь в иллюзорном искусстве производственного театра куда короче и проще...

А потом и из другого спектакля погиб исполнитель — из «Илиады», исполнитель роли Ахилла и мастера. Тоже в Подмосковье погиб, разбился об машину. Я бы сказал даже так — не разбился, а был убит машиной. Да, вот так будет правильнее — именно убит...

Конечно, к «Государству» надо возвращаться. Очень мне хочется, как бы это выразиться, ну, как бы спаять два времени — античность и христианство. Это ведь как мать и дитя — хотя, может быть, я говорю вещи сомнительные, даже опасные. Но я чувствую именно так — они всегда были с нами, в нашем русском сознании, античность с христианством, и восстановить это единство — значит вернуть русскому сознанию какую-то утраченную им жизнь. Вот в этом мой поиск. Я решил на него может быть именно потому, что нахожусь на территории культуры, искусства. Я ведь понимаю, что было бы слишком дерзко для меня, занимаясь театром как светской культурой, находится на территории религии. Но ведь и как христианин я тоже не могу полностью уйти от язычества, хотя я человек вовсе не языческих времен... Поэтому я и вглядываюсь в античность, которая воплощена для меня в нескольких великих текстах. И Платон является школой, на которой я воспитываю актерское мастерство. У меня из Платона готовы как спектакли и «Государство», и «Пир». Можно их показывать.

И что ж — надеюсь, сыграем-таки.

Вот войдем в это здание и сыграем...

4. СЕРГЕЙ АРЦИБАШЕВ

«Для меня театр — это храм...»

Из интервью журналу «Континент»

[...]

— *Вы родились где-то далеко на Урале. Как же вышло, что избрали профессию режиссера? Или это получилось случайно?*

— Нет, не случайно. Я с детства думал, что буду либо учителем, либо тренером, либо актером. А потом понял, что все это есть в режиссуре — и учитель, и тренер, и актер. К тому же в поселке была такая унылая жизнь... [...]

— *Вы собирались связать судьбу с театром. А в театре-то когда-нибудь бывали?*

— Нет, театра я никогда не видел, поэтому я и рвался из поселка. К нам и артисты-то никогда не приезжали. Поселок такой заброшенный, самый дальний был. И когда я вырвался в Свердловск, с первой стипендии стал копить деньги — на театр. Я не хотел идти кое-как на входной билет: первое посещение должно пройти достойно... Накопил, потом пришел в кассу и спросил, какой у них самый лучший спектакль. Говорю, что в первый раз в жизни иду в театр и хочу лучший спектакль и лучшее место, чтобы впечатлительные получить. Кассирша говорит: «“Мещане” Горького». И дала мне билет на самое лучшее место — в центре, у прохода. И у меня был праздник. Я пришел получить представление, что же такое настоящий театр. И вот когда занавес распахнулся, и на меня пахнуло этим клеем, папье-маше, этим запахом грима, театральной пыли, я сразу почувствовал: это мое. Всё, это мое!

— *И бросили техникум?*

— Нет. Просто пошел в кружок, в народный театр. Но там мне не понравилось. Чувствую: что-то здесь неправильно, что-то здесь не так, какая-то неправда, и я неестественно как-то делаю, наигрываю.

Что же делать? И я пошел в библиотеку — центральную, которая подольше работает, потому что занятия, спорт (я самбо занимался), и после занятий этих я каждый вечер до десяти, пока работает библиотека, давай

штудировать. И я в этой библиотеке перечитал все книги из разделов «театр», «режиссура»... И так я за два года изучил всю теорию режиссуры всех направлений — Брехт, Мейерхольд, Вахтангов...

Очень хотелось иметь что-то при себе, но денег-то не было, а тогда была такая энциклопедия театральная, пятитомник. Я понимал, что никогда не смогу себе ее купить, и я брал тетрабочку и все, что меня интересовало, туда переписывал: о режиссерах, актерах, драматургах — ну все, что связано с театром... Так что у меня была своя энциклопедия. Когда я потом пришел в ГИТИС, мне все это уже не надо было учить, теоретически я был готов.

Так я набирался всей этой премудрости и мог выбирать, что на душу ложится. Сразу же лег Станиславский. Потом стал *выбирать*, прикидывать — и опять пришел к Станиславскому: вот оно, здесь фундамент... Я почувствовал тут органику — что это не кривляние, что это серьезно, что это база, без которой ничего не может получиться.

— *И применили эти знания в народном театре?*

— Конечно, мне очень хотелось проверить, как все это может быть практически. Но не в народном театре, конечно. Там же другой режиссер, не я. И вот последний курс техникума, надо защищать диплом, а я объявил, что набираю театральную студию при техникуме. Пришли, естественно, первокурсники, в основном девочки, надо было с ними что-то ставить.

Я делал все по школе Станиславского и сам был потрясен, как они перевоплотились, эти девочки, которые и стихи-то умели читать только «пошкольному». Девочки все до одной серьезно работали, приносили мне автобиографии своих героинь — придумывали, как и где они родились. Это было «Отважное сердце» Иды Эвальд — одноактная пьеса про революцию, которая всегда идет в самодеятельности: там четыре или пять женских ролей, — ведь юноши в театральные кружки забредают редко.

А на премьере я был просто потрясен тем, как зал принял. Пришли школьники — это рядом со школой; полный зал нагнали этих школьников, огромный зал — четыреста мест. Час с лишним шел спектакль, и школьники смотрели за мерев: так эмоционально точно сыграли мои девочки. Так что мы победили, это была серьезная реалистическая работа. И я в эту систему поверил не только теоретически: я ее практически проверил и понял, что, кроме всего прочего, это демократично, никто ни на кого не давит, человек идет от себя, находит в себе какие-то внутренние запасы, привносит и создает нечто — образ... И возникает уже какое-то новое художественное произведение...

— *Вам было восемнадцать лет. вы закончили техникум. Это что означало — армию?*

— Ну да. Правда, я думал, что останусь в Свердловске и буду служить где-нибудь в оркестре или в спортивном клубе. А оказался в самой настоя-

шей армии — под Псковом, в пушкинских местах, за колючей проволокой в ракетных войсках, без выездов, без увольнительных. Ну думаю, ладно, что же делать, два года потрачу на самообразование: библиотека там была...

Все-таки пошел в клуб. Смотрю, кто-то стихи читает, кто-то на гитаре играет. Думаю, подходит Седьмое ноября, предложил концерт какой-нибудь к празднику сделать. Начал понемножку. А там пошло, выгнали за пьянку из дивизии музыкантов каких-то, и у меня появился не только гитарист, но и саксофонист. Трубочник появился, потом танцор. В общем, к Седьмому ноября организовался целый ансамбль песни и пляски. Но и хор же нужен, а так просто никто в него не идет. И я так потихонечку к каждому подхожу и говорю, что если мы сделаем концерт классный, нас будут всюду приглашать, будем ездить по поселкам, выступать.

И послушали! Хор собрался восемьдесят человек: народ в него так и побежал, ведь нет другой легальной возможности выехать за пределы части. Восемьдесят человек хор, чтецы, музыка, песни, танцы — и концерт действительно прозвучал.

Тут у них уходит на дембель секретарь комсомольской организации. Надо искать замену, а чего ее искать: «Вот же он, смотри, какую организовал самостоятельность. Давай в секретари освобожденные!» Ну, так вот и стал я в результате освобожденным секретарем — от всего освобожден и кругом начальник: клуб — подо мной, библиотека — моя, кино — мое, я секретарь всего дивизиона. И все хорошо: скоро стали мы лучшим дивизионом в дивизии, показательным дивизионом. [...] Оставляли меня там: квартиру, всё-всё обещали. А я: «Нет, мне в театральный институт поступать».

— И вы поступили в театральный институт?

— Нет, в ГИТИС я поступил только через четыре года. Сразу после армии я сдавал в него, но срезался сходу. Первый экзамен — актерский, а я не был готов. Я теоретически подготовлен был, по режиссуре — пожалуйста, а актерский — читать надо, стихотворение, басню, прозу... А я это упустил. Пришлось возвращаться на Урал. [...]

Поехал в Свердловск, в театральное училище. И поступил, не особо-то и старался. Поступил средненько, определили мое амплуа как комик-буфф. Руководителем курса у нас был Василий Константинович Козлов, ведущий актер, опытный педагог. Это был 72-й год, то есть в декабре должно было отмечаться 50-летие Союза. Каждый курс отвечал за определенную республику и должен был готовить концерт. И вот Козлов почему-то объявляет (до декабря еще месяца два, и мы все знакомимся только), что отвечать за этот концерт будет Сережа Арцибашев. А я сидел где-то на заднем плане, не совался никуда, наблюдал больше. Ну вот, концерт мы, конечно, сделали, — и он получился лучший в училище. А потом назначили старосту — назначили меня. А через полгода опять меня назначили, и так до конца выпуска...

И вот тут я думаю: раз Козлов так обратил на меня внимание, чего зря время терять? «Вы меня — комиком-буфф?! А если по системе Станиславского? Я же ведь внутри трагик». И я так понемножку делаю этюдик с драматическим уклоном: пусть видят, что я не только комик-буфф, но и драматический комик! Проверяю. Прошло! И вот Козлов дает мне отрывочек драматического комика. Я думаю: «Раз уже драматического комика дали, пойду-ка я теперь в социальные герои, попробую и это ампуа». Опять подбрасываю какой-то материал. И Козлов опять идет навстречу, и на кафедре опять принимают: хорошая работа, парень растет. Я как бы разрешения спрашивал, а Козлов меня не только видел в этом, он мне еще и подбрасывал что-то на ту же тему. В общем, за два с половиной года мы с ним прошли весь этот путь: убеждая я — его, он — меня, и вместе — кафедру, что у Арцибашева диапазон не только комических ролей.

Василий Константинович был первым человеком, который поверил в меня. Я-то в себя верил. Когда я хотел поступать в театральный, мне говорили: ты посмотри на себя — ни роста, ни внешности! Даже если закончишь, будешь «кушать подано» выносить. Ни родственников, ни знакомых — никого не было, кто бы сказал: «Иди!» — или хотя бы: «Попробуй». Все только отговаривали. А я верил Станиславскому: *нет маленьких ролей — есть маленькие актеры.*

— *Вы были готовы говорить: «Кушать подано»?*

— Я знал, что буду режиссером, буду ставить спектакли. Но пройти актерскую школу я хотел. А я в это время уже начал свою режиссерскую работу, не сказав [Василию Константиновичу], — ставил спектакль в училище с однокурсниками. Я готовил «Антигону» Ануя: хотел сюрприз ему сделать. Но не успел. Он умер 5 апреля, а 25 апреля состоялась премьера. [...]

...А в тот наш последний год без Козлова надо же было, чтобы кто-нибудь руководил выпускным курсом. Ректор с завучем пришли к нам в полной растерянности: не могли подобрать нам руководителя. А курс сказал: «Нам не надо никого назначать, у нас есть руководитель — Арцибашев». Курс стоит намертво, около тридцати человек, — большой курс был. Они говорят: «Такого быть не может. Ну как студент может быть руководителем курса?» — «Но Василий Константинович все передал Сереже».

— *И согласились?*

— Да, решили попробовать. Но не вмешиваться...

И вот дипломная декада, принимать госэкзамены приезжает из Ленинграда, из ЛГИТМИКа профессор и говорит, что хочет поговорить с руководителем курса. Завуч и декан мнутя, потом говорят, что руководитель год как умер. «Ну и что, кто-то же сейчас руководит курсом?» — «Вы понимаете, руководит студент этого курса». Начинается ругань, крики: «Это какой-то

бардак, что у вас тут происходит, я уезжаю обратно!» Уговаривают сходить посмотреть хоть один спектакль, хоть одно занятие. А он говорит: «Что там смотреть! Что у них может быть без руководителя?» А ему говорят, что в дипломной афише помимо запланированных четырех спектаклей выпускники самостоятельно сделали еще четыре. И оценки у всех отличные, и восемь спектаклей, а названия-то какие: «Чайка», «Укрощение строптивой», «Антигона», «Мой бедный Марат», «Играем Стриндберга», «Чудак» Афиногенова. Ничего себе! И когда он посмотрел нас, говорит: «Давайте я напишу вашему Арцибашеву рекомендательное письмо в ГИТИС».

— *И вы поехали в ГИТИС?*

— Да. А там как раз набирает курс Кнебель. И тут я приезжаю уже с письмом, и сразу поступаю, и первый курс меня хвалят, ставят в пример: вот, де, как может работать человек, вот какой ответственный! [...]

Через полгода подумал: а что это я все им доказываю, что знаю реалистический, психологический театр. Я это знаю, все же стадии прошел — и теоретически, и практически. Я же пока студент, и вокруг столько всего: и Мейерхольд, и Вахтангов, и пластика, и форма, — надо же и ими позаниматься, пока есть время! Чего же его терять?

И я начал заниматься формой. Искать, как через форму выразить то, что в отрывках выражал через переживание... Педагоги на меня стали коситься: что это с ним стало во втором семестре?! А я-то пока учусь, я студент, я же еще безответственный! Дайте мне напитаться этим, объесться этого, увидеть, что через опрокинутый стол, стул и висящую веревку человеческая судьба видна! Но нет, долбают меня педагоги. Настолько задолбали, что я чуть ли не ухожу из института: я же так не могу, я учусь! Тем более ходил на Таганку уже, к Любимову, видел, как формой что хочешь можно выразить. И я должен поучиться и этому. Но — не дают...

[Но все-таки я не ушел,] остался. И уже учился, и никаких... Понимал, что надо брать все от Марии Осиповны, ее окружения. И репетиции Эфроса, и репетиции Любимова, и репетиции Хейфеца, где только можно... И я спокойно учусь, никуда не рвусь. Уже четвертый курс — предпоследний, а зимой Мария Осиповна говорит, что есть возможность поставить сказку в Театре Советской Армии. И я с удовольствием: почему нет?

— *Это были «Стрелы Робин Гуда»?*

— Да, мы начали репетировать в середине зимы, а весной приходит ко мне Нина Красильникова с параллельного актерского курса и просит выручить ее: надо помочь с выпускным показом. Принесла материал — Александр Володин, рассказик «Женщина и дети». Ну хорошо, решил попробовать. Стали работать, и получилось. И на показе — фурор, открытие артистки. Проходит время, она опять приходит: давайте сделаем с вами

«Любовь» Петрушевской. Ну и мне как раз по учебному плану тоже надо делать отрывок, так что мы сделали эту одноактовку на двоих: я там играл с ней. На актерском четыре года учатся, у нас — пять. Нина закончила и пошла показываться Любимову. Показала «Женщину и детей». И он ее взял. Потом мы с ней показали «Любовь» худсовету Таганки, и Любимов предложил мне ставить спектакль. «Когда, — спрашиваю, — выпускать?» — «А чего выпускать, у вас две одноактовки уже готовы, делай третью, “Два пуделя” Злотникова». И я пошел репетировать. «Надежды маленький оркестрик» (так назывался мой спектакль) вышел в декабре. Дальше Любимов говорит: «Мы к вам присмотрелись, не хотели бы остаться у нас работать дальше?». А я студент пятого курса. Я говорю: «Я бы и остался, но надо куда-то ехать дипломный спектакль ставить». Он и сказал тогда, что «Оркестрик» будет моей дипломной работой. И я остался...

— *Вы проработали на Таганке чуть ли не десять лет, но кроме «Оркестрика» режиссерских работ у вас там, кажется, не было...*

— Да, Таганка — это отдельная мощная история. Так вышло еще, что я попал в самый пик: смерть Высоцкого, запрещение спектаклей, отъезд Любимова, приход Эфроса, взаимоотношения с Эфросом, смерть Эфроса, приход Губенко, взаимоотношения с Губенко... И каждый раз повторялось одно и то же...

Поначалу трудно складывались взаимоотношения с Любимовым: поставил Малягина — не пошло: «не наш автор»; хотел ставить Цветаеву, Любимов говорит: «Не время, репетируй “Годунова”», — и уехал. Потом приехал, занялся «Годуновым» сам. [...] Месяц работы — ну счастье, доверие. Любимов-то своим ходом шел, а пришел в конце концов к тому же, что мы с Васильевым намечали. В конце уже апофеоз был счастья, такое слияние было. Оставалась последняя мизансцена — арест детей Годунова, и она была у нас не решена. Я мучился-мучился, и ночью что-то не то приснилось, не то привиделось, быстренько сел, зарисовал эту мизансцену, чтобы завтра Любимову показать. Утром бегу к нему, а он: «Я мизансцену придумал!» — и показывает, что нарисовал он. Один в один рисунок! Я свой даже не стал доставать. Но это ощущение: это ж на каком уровне уже сотворчество и сопонимание и материала, и всей композиции, что мне может прийти в голову такая же мизансцена, как и великому мастеру! Я понимал, что я в эту работу уже много вложил, я весь уже там, и много получил от этой работы. Это было счастье. И, уезжая в Лондон, Любимов вызвал попрощаться и говорит: «Когда вернусь, приступаем к Цветаевой». Так что летом 83-го я первый отпуск отдыхал свободно, расслабленно, без мук. Приезжаю — а Любимов остался за границей.

Я не то что до ноля упал, а вообще, что называется, ниже плинтуса, потому что приходит Эфрос, для которого я — любимовский шенок. Анатолий Васильевич — для меня величина большая, один из любимых режиссеров: бегал к нему на репетиции, смотрел все спектакли по нескольку раз. Удача,

счастье, что можно будет непосредственно, в процессе познакомиться, поработать. Через год Эфрос берет меня на курс, дает ставить «Уроки музыки» Петрушевской. Говорит: «Если выступишь удачно спектакль в ГИТИСе, перенесем в театр». С Эфросом мы набрали новый курс, у меня пошла самостоятельная работа на основной сцене — «Уроки музыки», состав замечательный, репетиции в разгаре...

И тут Эфрос умирает. Приходит Губенко, и как-то выходит, что я теперь эфросовский щенок. Говорю ему: «Николай Николаевич, я два года потратил, выстраивая взаимоотношения с Любимовым, два года доказывал, что буду нужен ему. Доказал. Два года доказывал, что буду нужен Эфросу. Доказал. Давайте, я вам не буду доказывать два года, что я вам нужен. Сейчас дайте выпустить спектакль». — «Потом, — говорит, — потом». Спектакль закрыли.

...Практически семь лет без постановки, без самостоятельной работы... Мертвый режиссер... После «Оркестрика» в первый же год меня звали по театрам — во МХАТ звали, в «Современник»... Я говорил: «Не могу, Любимов для меня выбил место, взял меня режиссером, я должен отработать. Я должен пахать здесь, я не могу предать его и уйти». И отказывал одним, другим, третьим. Некоторые до сих пор со мной не разговаривают за то, что я посмел отказать. В результате за семь лет — шесть или семь работ закрытых на разных стадиях. А это все пахота с утра до ночи, и по разным причинам ни один спектакль не вышел. Гончаров, главный режиссер театра Маяковского, мне протянул тогда руку, выручил. Дал «Жанну» Галина. Тоже повезло: хорошая пьеса и актеры — Тенин и Сухаревская. Это молодому-то режиссеру...

— *Это какой уже год?*

— «Жанна» — это 87-й. А через год, в 88-м, вернулся Любимов. Мы встретились. Восьмого мая он позвонил по телефону, мы сорок минут разговаривали. Все вспомнил, говорит, давай сейчас «Бориса Годунова», потом Цветаеву.. На следующий день репетиция «Бориса Годунова», он зовет: садись рядом. Но я не хотел светиться: там прессы столько. А на второй день уже не зовет, на третий тоже, на четвертый вроде как меня и нету. Думаю, значит, сказали уже, что я предатель, работал с Эфросом, и он не хочет общаться. Ну, что делать, потерпим...

В следующий его приезд за восемь месяцев ни одной встречи со мной, ни одного разговора. Я на глаза — отворачивается, нет у него времени... Чего же я тогда тут делаю? А тут приходит человек, предлагает мне возглавить Театр Комедии. Я сходил, посмотрел. Конечно, ничего не скажешь, — периферийный, областной театр. Но надо соглашаться: уже ясно, что на Таганке делать нечего, перспектив нет. Но Любимов в Италии, очередную оперу ставит, а мне же надо ему сообщить как-то. А тут все срочно: в министерство культуры надо срочно давать ответ. Иду, спрашиваю, как позвонить в Италию. Мне говорят: он сам звонит, что передать? Я говорю: «Передайте, что я увольняюсь». [...]

И вот Любимова нет, директор с удовольствием говорит: «Я подпишу», — и тут же подписал... Приезжает Любимов, встречает меня, говорит: «Мне сказали, что ты уходишь, мог бы меня предупредить». Я говорю: «Юрий Петрович, я пытался, но не смог. А потом за целый год, что вы были здесь, вы не нашли времени со мной переговорить». Он говорит: «У меня три сцены: старая, новая, малая. Выбирай любую, — экспериментируй, пробуй». — «Ну, а где вы были-то? Год целый ходили рядом. А сейчас, когда ухожу... Сейчас уже поздно, я уже написал заявление»... Любимов меня как предателя до сих пор простить не может. [...]

Для меня Таганка очень много значит. Хотя меня и мотало там сверху вниз, взлеты и падения, шибы сильные, но все равно она мне очень много дала. Но теперь-то, теперь началась уже другая эпопея. Надо торопиться. Надо успевать. Тридцать семь уже. Пошел в министерство. Мне говорят: «Делай с этим театром что хочешь. Полный карт-бланш. Потому что этот театр — он и есть, и вроде бы как нет его». И в самом деле, состав труппы впечатлял: моложе тридцати лет было максимум два человека, от тридцати до сорока — человека четыре или пять и от сорока до пятидесяти — столько же. А остальные — от шестидесяти до семидесяти пяти лет. И у них, конечно, вопрос первый был — увольнение. Я сказал: «Увольнять никого не буду. Революционных идей у меня никаких нет. Если вы будете соответствовать моим требованиям, пожалуйста, все работайте».

Я сразу несколько спектаклей начал делать, нашел возрастные роли, чтобы максимально занять всех. И пошли репетиции. Но ведь что такое в пьесе старик: он же не просто так, а это такая роль. Говорю: «Если хотите сыграть, надо по этой вот лестнице вверх в секунду вбежать». Один говорит: «Я не могу». Значит, будет играть другой. «А вы?» — «И я не могу». — «А вы?» — «И я не могу». — «А чего же вы тогда можете? На скамейке сидеть? А где же мне для вас такие роли найти? Нет таких. Значит, надо на пенсию идти»...

В течение года я убрал пенсионеров. На освободившиеся ставки набрал молодежь. А через год началась кампания по закрытию театров. А у меня уже спектаклей пять, и они выезжают, гастролируют, публика смотрит, актеры работают. И тут родилась идея «Трех сестер». В самом начале 91-го я собрал труппу и сказал, что есть вариант, если мы докажем этим спектаклем, что мы перерастаем из театра комедии в другой театр. За две недели сделали и показали группе зрителей, потом еще поработали, а в мае я уже пригласил министерство. Это 1991 год. Театр хотели закрывать, а я вышел с предложением: «На этой базе — затрат-то нет никаких, я от вас ничего не требую, ни помещения, ничего... Дайте только шанс сделать экспериментальный театр — с такой вот программой, с русской классикой». Тогда был министр Соломин, и в сентябре он подписал приказ об открытии театра.

В общем, министерство пошло навстречу, и на три года подписали контракт. В 91-м в сентябре открыли, в 93-м мы уже в Мюнхене на фестивале побывали... И когда открылось помещение на Покровке, вышли уже с репертуаром. И появились в Москве как гром среди ясного неба. Ходили, ко-

нечно, слухи, что какой-то там подвальчик у Арцибашева, что-то он вроде делает. Но настоящего театра не ожидал никто.

А в 94-м уже в Польше наш спектакль занял второе место после Некрошюса, актриса получила «Золотую карету» за лучшую роль. Потом во Франции, и там уже пошло. Когда в 95-м мы открылись на Покровке, в афише была сплошная классика. Все еще только думали поворачиваться к ней, а у нас уже пять—шесть спектаклей готовых и сколько-то еще репетируется. Тут еще в 95 году в Москве проходил фестиваль, посвященный Смоктуновскому — к первой годовщине смерти. Вся Москва, все театры выставили свои лучшие спектакли, и наш «Ревизор» занял первое место... Так мы сходу и очень достойно вписались в карту театральную Москвы. [...]

— Из ваших работ видно, что к творчеству вы подходите с высокой мерой нравственной ответственности...

— Я не религиозен настолько, чтобы постоянно ходить в церковь, но я верю, что все в жизни взаимосвязано, все не просто так. И в то, что, как сказано у Достоевского, все за всех в ответе и все друг перед другом виноваты. Я знаю, что все имеет два полюса, две стороны. Есть добро и зло, Бог и дьявол, идет борьба, и поле битвы — сердца людей. И человек должен отдавать себе отчет, с кем он, куда работает, чему хочет служить своим творчеством, своей жизнью — добру или злу? Вот тут выбор, он есть у каждого. Так и в творчестве. Спектакль — повод для такого разговора. Вот я человек верующий и хотел бы работать на добро, хотя это и тяжело иногда. На зло легче работать. Созидать, творить — это вообще гораздо труднее, чем разрушать.

Для меня театр — это храм. Я не церковный человек, но мне хочется вести разговор с верхом, с Небом, со Вселенной, перед кем-то отчет держать. Для меня сцена и есть такое лобное исповедальное место. Да, я выступаю здесь под прикрытием персонажа и вроде бы скрываюсь за образом, но я могу исповедаться во многих грехах, рассказать о многих поступках и даже публично получить ответ, прав я или не прав. Конечно, как и во всем, тут важна мера.

Сознаться в каком-то грехе мне самому не хватит смелости, мне легче и откровеннее это сделать за персонажем. Кто понимает, поймет, что я рассказываю о себе. Мне, например, помогает, когда я знаю, что в зале сидит какой-то мой знакомый. Люблю, когда люди после спектакля говорят: «Так вот ты оказывается какой! Теперь-то мы тебя поняли». Значит, услышали, что не вру, что говорю от себя. Но даже если и не знакомые — это же люди сидят... И мне очень важен этот разговор с залом. Зритель для того и идет в театр: он же ждет разговора на волнующую тему. У человека ведь так много проблем и не так много мест, где он их может осмыслить.

— Но все вокруг твердят, что современный зритель бежит от проблем и ищет одних развлечений.

— Как практик свидетельствую, что это не так. Иначе русская классика не собирала бы полные залы.

— *А как бы вы сами сформулировали, почему вас по преимуществу интересует именно классика?*

— Я еще когда только начал заниматься театром, всегда мечтал ставить русскую классику, потому что понимал, что в ней золотой духовный запас, без которого невозможно. Мы и «Покровку» открывали как театр русской классики. А это вообще был 91 год, когда ни театр, ни классика никому не нужны были. Был театр политический, телевизионный, где раздеваются, где ругаются матом. И когда я дал актерам «Три сестры», они мне говорят: «Сергей Николаевич, какая красота мысли, какой отрыв от обыденности, какие мечты...» А за окном — что? Талоны на все. А я им говорю: «Вот про это мы сейчас “Три сестры” и делаем». Вся эта повседневность, серость — все это нас опускает, но мы должны помнить и о вертикали. О том, что вертикаль есть. И хотя бы голову поднять туда. Потому и классика, что она всегда об этом помнит, что в ней всегда точка отсчета — Бог. Даже отрицательные персонажи существуют с оглядкой на Бога. Люди-то все те же, и болевые вопросы — это вопросы вечные, и ответы надо держать перед лицом вечности.

— *И все-таки это кажется парадоксальным, что вместо того, чтобы сидеть дома перед телевизором, люди приходят в театр смотреть классику. Ведь современный человек как будто и слышать не желает о вечном...*

— Так никто же не объявляет: «Мы сейчас будем разговаривать о вечном!» Да нет, мы рассказываем о том, например, что я люблю ее, а она любит другого. Или о том, что будет, если я отоблю ее у мужа, или там совершу насилие, или убью, или что-нибудь еще, не такое громкое, — и как это потом мне откликнется, аукнется... Потому что любая самая обычная жизненная ситуация порождает много сомнений и много вопросов. Возникает амплитуда размышлений у автора, у персонажей пьесы, и это соединяет их со мной, у которого тоже есть мысли о том, а как это будет перед Вселенной, а как это будет перед обществом, а что скажет княгиня Марья Алексеевна или мой уважаемый педагог, как они меня оценят. Со зрителями надо наладить контакт, победить их или сдаться перед ними... Конечно, они пришли не ради скучного «разговора о вечном», но они хватаются за первый пласт — жизненный, житейский, клюют на это, а потом оказывается, что пластов-то больше — и вверх к Богу, и вниз к дьяволу, а посредине человек, раздираемый противоречиями... А дальше ты уже делай выбор, парень, сам: убивать тебе, отбивать, ревновать, мучить, страдать... Или радоваться, жить в мире, искать другой путь. Ведь в общем-то в самые простые житейские ситуации и укладывается вся наша жизнь. Потому-то классика всегда и интересна, что там все пласты есть — и горизонтальные, и вертикальные, и нам всё уже давно рассказали —

в восемнадцатом веке, в девятнадцатом, умнейшим, прекраснейшим языком. Все рассказали — про нас, про прошлое, про будущее, про настоящее. Прочитав этот урок, и увидишь, куда что ведет и что к чему приводит.

— *Вы оптимист?*

— Я назвал бы свое мироощущение трагифарсовым. Я и классику так понимаю. Может быть, и само это трагифарсовое восприятие жизни идет у меня немножко от классики: ведь она совсем не оптимистична. Я болезненно воспринимаю очень многие вещи, очень болезненно. Сначала-то вообще казалось, что мир трагически устроен, а с годами все больше начинает казаться, что фарсово, и люди сами с собой этот фарс разыгрывают. Трагифарс возникает от нарушения самых главных законов бытия, от несоответствия средств и целей, от поразительной какой-то нашей безответственности. А жизнь постоянно показывает именно эту трагифарсовую свою природу — то, что человек очень злое и противоречивое животное и в то же время наделенное многими божественными неосозаемыми вещами — душой, совестью, способностью забыть себя ради другого. Я смотрю на детей, вижу, что человек рождается чистым, добрым. Потом начинается... направо, налево, вперед, вверх, вниз, соращения, искушения. И куда он в итоге движется? Но это и самая интересная загадка, тайна человеческого существования, тайна взаимоотношений человеческих со всем окружающим миром и с самим собой... И вот тут еще копать и копать... Действительно, бывают ископаемые, которые не кончаются. И трогаешь эти пласты, и пытаешься глубже заглянуть в них, и открыть в них еще затаенные человеческие слабости, пороки, вытащить их на свет, рассмотреть. Надо все вытаскивать: с явным врагом гораздо легче справиться или вступить в диалог, и это лучше и полезнее, чем пытаться запихнуть наши проблемы поглубже и сделать вид, что их нет.

— *И все же вас хочется скорее отнести к оптимистам, поскольку вы — и это следует не только из сейчас сказанного, но прежде всего из вашего творчества — верите в благотворную, преображающую силу искусства.*

— Я не только верю в это. Я не раз был свидетелем такого преображения, я сам видел, как спектакль мог реально повернуть жизнь человека. Такое бывало и в моей биографии. [...]

Как-то на «Ревизоре» в Театре на Покровке весь зал сняли фармацевты — сотрудники института, где придумывают какие-то новые лекарства. А после спектакля они захотели пообщаться с актерами. Я вышел, ко мне подошла группа, стали благодарить. А один говорит: «Знаете, что вы сделали?.. Я с середины спектакля очень хотел, мечтаю просто, чтобы скорее наступило утро и я пошел на работу. И это сделали вы». Я даже опешил: «Это-то здесь причем?» Он говорит: «Когда я увидел, что вы совсем по-другому, под другим углом посмотрели на вещь, которую я смотрел много раз, и я

хохотал, смеялся, удивлялся, а потом думаю: елки-палки, почему Арцибашев на известную пьесу может посмотреть под другим углом, а я на работе своей сижу и уже несколько лет решаю проблему и, как баран, в эти ворота протоптанные пытаюсь пробиться, когда, может быть, нужно взглянуть под другим углом! И вот я мечтаю скорей добраться до работы и там...»

И я подумал: вот это — высшая оценка! Это творчество, которое возбудило творчество в другом человеке, не для того, чтобы он стал артистом, а чтобы он творил свою работу и творил свою жизнь. Может быть, он на свою жизнь тоже сможет посмотреть под другим углом. Мне кажется, в этом есть и мое оправдание, и для этого и зритель идет, надеясь, что ему что-нибудь откроют такое, что у него вдруг что-то перевернется. Все люди талантливы, надо только это открыть. Вот я верю в это. И ради этого мне хочется заниматься своим делом. И когда наступает депрессия, нежелание всего, бессилие, я вспоминаю глаза зрителей после спектакля. Я люблю выходить кланяться, чтобы посмотреть как раз эти глаза. Что в них — радость, удовольствие или просто хохот? А свет там есть? Есть это мерцание, когда они благодарят и подходят с цветами?..

— В ваших постановках как-то очень естественно сочетается прямое общение с залом и классический принцип «четвертой стены»...

— Я стремлюсь освободить актеров от этой постоянной мысли: я за «четвертой стеной», публика мне не видна, я на нее не реагирую — и в то же время играю для зрителя. Вот эта обманка какая-то, которая меня коробит. Актер-то работает все равно на зрителя, он не может без зрителя, и многое в спектакле зависит от того, какой установится контакт с залом. Для меня программный спектакль — «Три сестры», потому что там я закладывал мои отношения актера-исполнителя роли с публикой. Когда мы только делали этот спектакль, в самом-самом начале персонажи выходили даже в гардероб, мы начинали в фойе: «Привет» — «Привет», «Ирина, у тебя день рождения», и т. п. — а потом шли в зал, к столу. Это такое непосредственное должно было быть вовлечение, без насилия. Приглашают к столу — все пошли в зал, подняли бокалы. Это совсем не то прямое общение, как в цирке, ни в коем случае! Мы приглашаем, но не тащим. Зритель — мой партнер и мой судья. Это зритель, которого я должен в чем-то убедить и который должен пойти за мной, поверить мне, независимо оттого, отрицательную я играю роль или положительную. Но это и тот, перед кем я держу ответ.

— Непривычно слышать от театрального человека доброе слово по адресу публики...

— Почему? Мы же работаем для зрителя, для людей, для себе подобных. И меня волнует, что они думают. Вот они приходят тысяча человек, садятся вместе и какой-то опыт получают от истории, которую мы рассказываем,

пытаются понять этот опыт. И мне хотелось бы, чтобы зритель вошел в эту ситуацию, стал играть вместе с нами что-то свое. Мне важно и в зрителе возбудить творчество, возбудить творческий процесс, помочь приподняться. Если он будет просто сидеть и следить за действием — что это будет? Пусть человек подключится и вспоминает свою жизнь, чью-то еще жизнь рядом, и пусть он играет какой-то свой спектакль — про себя, про судьбу, и начинает сопереживать, начинает смеяться, плакать, реагировать, испытывать живые эмоции... И тогда человек в зале и вправду начинает творить, плачет, смеется. А это же проявления — человеческие, и он понимает, что он человек, потому что способен сопереживать, плакать над чужой бедой, радоваться чужой радости. Он в театре ощутил себя таким человеком. Очистился, испытал катарсис...

И мне хочется, чтобы и актеры испытали это удовольствие не просто изображать персонаж, создавать образ за «четвертой стеной», а вести публичный разговор, откровенный, искренний, одновременно и вкладывая и обретая в этом какой-то настоящий человеческий смысл. Станиславский требовал: отхаркайтесь перед входом в храм; забудьте все, что с вами происходит; не несите ничего извне — войдите чистыми и творите. Я говорю актерам: «Ни в коем случае, все свое несите сюда!» Каждому из нас дорога своя жизнь, и трудно забыть, что у тебя болен ребенок, хотя сейчас ты будешь играть человека, у которого дети здоровы и счастливы. Я считаю, что было бы насилием над человеческой природой заставить актера забыть обо всех его проблемах, о его живом и страдающем ребенке ради того, чтобы три часа выяснять какие-то якобы более важные вопросы и разбираться в якобы более неотложных обстоятельствах, сочиненных драматургом. И я говорю: ни в коем случае не выбрасывайте ни того, что у вас свои сложности, ни того, что у вас болен ребенок, — это переплавляется в спектакле и всегда дает какой-то новый смысл, всегда отвечает какой-то другой глубиной, создает дополнительный воздух. Тут возникает какое-то такое уже измерение, что-то настолько по-человечески подлинное, что вспоминается Сикстинская Мадонна, держащая на руках своего поразительного Младенца с грустными глазами...

— Вы ставите разную классику — Тургенев, Гоголь, Островский, Чехов... Но тем не менее возникает ощущение единства вашего прочтения этой классики.

— Вы правы, конечно, одна подоплека всего, один нерв. По существу, если разобраться, я всю жизнь ставлю один и тот же спектакль. Просто с разных сторон кручусь вокруг одного и того же. И это одно — человек, дом, семья. Все вокруг этого, это самое главное, ячейка абсолютно всего. В любом моем спектакле, если посмотреть, семья — это либо центр существования, либо предмет устремлений, мечты... В моем понимании дом — это квинтэссенция всего. Что мне судьба народная или судьбы народов, судьбы

мира, судьбы вселенной, если это абстракции, а не вопрос человеческого счастья! А человеческое счастье — это объединение двоих, создание своего очага, уюта, дома.

Человек рождается в одиночестве и в одиночестве умирает, но жить в одиночестве не хочет, хочет куда-то притулиться, создать свой мир, в котором было бы комфортно, тепло и радостно существовать. Дальше появляется второй человек — другого пола, созданный совершенно по другим законам. Вроде все то же, а законы существования другие, и представления о жизни, соответственно, у одного одни, у другого — другие. И эти два человека начинают пытаться сговориться, сойтись, как-то вместе существовать. А это уже конфликт. Помимо того, что существует конфликт у каждого с самим собой: каждый человек чего-то не знает, не понимает, с чем-то спорит, чем-то доволен, а чем-то нет — жизнью, судьбой, Богом, в конце концов. У каждого множество вопросов: где я живу? в какой стране? так ли живу? почему меня сюда забросило? И вот рядом возникает другой мир, другой микрокосм... А потом рождается еще третий. Как они существуют друг с другом? Вот начинается...

А сколько нас на планете, таких микрокосмов!.. Но ведь если два человека могут сговориться, понять друг друга — хотя бы сделать попытку понимания — то, может, тогда это возникнет и между народами, между другими людьми, между планетами и так далее... Но все начинается с одного — с индивидуальности, которая появилась и которая хочет создать свое счастье, испытать его. А отсюда возникает то невысказанное, то силовое поле любви — нелюви, которое и привлекает художника...

— Одна из характерных примет вашего «единственного спектакля» — музыка. Она обязательно присутствует и всегда вносит душевный, лирический элемент. Как вы определяете для себя ее роль и место в ваших работах?

— Конечно, музыка для меня очень много значит, и меня часто упрекают, что ее очень много. Но она мне необыкновенно важна, она камертон, внутренняя душевная партитура, она работает на образ спектакля в целом, но возникает каждый раз по разным причинам. Допустим, в «Мертвые души» я ввел песни только потому, что мне не хватало там народного звучания. У Гоголя есть этот народный пласт — начиная хотя бы с крестьян, обсуждающих колесо... А в инсценировке не было. И я решил дать присутствие народа, его отношение к событиям спектакля через эти русские песни...

А вот, например, в «Трех сестрах» без музыки вообще почти ничего не происходит. Там звучат «Времена года», и музыка ложится на все происходящее, подчеркивает, оттеняет, создает тональность идущего, уходящего времени. Ведь и у Чехова так: весна, зима, лето, осень — все времена года. Плюс врывающийся Шнитке, современные мотивы... Но в музыке обязательно должно быть что-то небесное, что-то возвышенное. Это я всегда говорю композитору, который оформляет спектакль.

— *Хочется заметить, что порой вы умеете извлечь возвышенное из до- неожиданннх вещей. Вы умудряетесь поднять на уровень классики цы- ганщину, а в основание целого спектакля положить жестокий романс — как в «Женитьбе», где лейтмотивом становится «Молчи, грусть, молчи», — и на музыке и тексте этого романса построено так много, что пьесы отдельно уже и не мыслишь. Вы берете, казалось бы, низкопробный музыкальный ма- териал, и в лучших ваших спектаклях он как будто очищается: становится видна его ВЕЧНАЯ составляющая.*

— Да, чаще всего я использую популярную классику, романсы. Часто употребляю даже то, что на слуху у всех. Вот, допустим Сорокавая симфо- ния Моцарта... ну навязла уже в зубах у всех, в телефонах звенит. А я считаю: хорошо, что в телефонах звенит, — значит, знают ее, узнают. Но здесь-то она по-другому — по-настоящему — будет звучать. Музыка ведь помогает навести мосточки к прошлым переживаниям зрителя, к детству, к каким-то добрым и светлым событиям жизни, будит ассоциации — в конечном итоге, побуждает к творчеству..

А за цыган меня ругали не раз, но я все-таки ввел в «Карамазовых» песни и пляски. А что делать, если в Мокром Митя позвал и русский хор, и цыган? Выкинуть их? Это как выкинуть из «Живого трупа»... Ну а как, если Федя едет не просто погулять?! Ему же душа цыганская важна, свобода, воля... Я тоже мечтал о «Живом трупе»... Как же без цыган?! Конечно должны быть такие цыгане, чтобы от них улет был. Почему-то ведь тянет туда, к ним рус- ского человека... И Пушкина, и Толстого, — великие же люди, а почему- то тоже влекло к цыганам... К их жизни, кочевности, к этим вот песням, к разгулу, к свободе, независимости, полному отсутствию цепей. А у человека цивилизованного, человека культуры — сплошные долги, сплошная ответ- ственность... Цепи, цепи...

— *Вы говорите, что вас ругают за цыган, за то, что много музыки. Стало быть, прислушиваетесь к чьим-то суждениям, задумываетесь над чьими-то оценками. Впрочем, это понятно: человеку, который так превозносит зри- теля, не может быть безразлично мнение этого зрителя. И один из вопросов, который мы предполагали вам задать: как вы относитесь к театральной критике? Подмечает ли она те недостатки, о которых вы как действующий художник, возможно, и не подозревали? Помогает ли взглянуть на свое творчество трезво и беспристрастно? Или, может быть, побуждает идти от противоположного и, несмотря на критическую оценку, доказывать и доказывать свою правоту, — вот как с цыганским хором? Однако, готовясь к нашей беседе и просматривая прессу, мы с удивлением обнаружили, что критики, как прави- ло, вовсе не ставят себе целью анализировать спектакль. Напротив, изо всех сил стремятся уличить театр в непрофессионализме, доказать, что режис- сер не компетентен, актеры фальшивы, а публика, которой это все нравит- ся, — глупа. И от массы прочитанных статей возникло одно общее ощущение:*

критики анализируют не столько реально существующий, сколько какой-то ими самими придуманный спектакль, поскольку стремятся не столько помочь театру, сколько во всеуслышание заявить о себе — «образованность свою показать», как говорилось когда-то.

— К сожалению, многое из того, что вы сказали, правда: критики заняты своими проблемами, а СМИ интересуются, как правило, только скандалом и сенсацией. Так что по большей части я критических статей не читаю — ни бранных, ни хвалебных. Но зато я не раз получал настоящую помощь от квалифицированного, доброжелательного и беспристрастного разбора спектакля. Это не были рецензии или обзоры в печати, это были разговоры, беседы с людьми — и с театральными критиками, и просто со зрителями, которые мне подробно рассказывали о спектакле. И было поразительно. Вот такая критика совершенно необходима, потому что многое же, о чем я думал, о чем мечтал, чтобы это было в спектакле, я запрятал внутрь, — я же не говорю впрямую текстом: я хотел добиться этого, этого, этого, сказать об этом, о таких проблемах. Они спрятаны в спектакле, они прикрыты, они остаются вторым планом. И меня радовало, что этот второй план доходит.

И еще одна вещь: спектакль спектаклю не равен. В этом эфемерность театрального действия, это все штучное, легенда: завтрашний спектакль уже другой, вчерашнее никогда не повторится. Ты смотрел сегодня, а я вчера — зачастую это совершенно разные спектакли, и нам даже спорить невозможно. Вот был Зиновий Паперный, который по несколько раз отсматривал спектакль и уже мог говорить о тенденции...

Но чаще всего совершенно бесценные рецензии я получал от простых зрителей. И это не обязательно были положительные отзывы: люди находили и недостатки, и несоответствия, — но они судили с пушкинских позиций — *по законам, самим художником над собою признанным*. Начиная разговор, как бы уточняли: «Ты хотел рассказать об этом. Я понял тебя так. Правильно?» И тогда шло: «Здесь получилось... Здесь недостаточно... А здесь ты не проявил... А здесь это... Здесь то... Вот это отвлекает, а здесь слишком корявая шутка, и меня это покорило». Вот такой критик мне необходим! И тогда я думаю: «А он прав, я здесь уровень разговора опустил. И зачем мне здесь вот это? И не убрать ли?» — И я убираю. Еще сказали: «Тут, в “Женитьбе”, много песен, слишком отвлекают. Можешь убрать парочку?» — А почему нет, если это отвлекает? Я не хочу, чтобы был перебор; действительно, давайте откажемся от этого. Посмотрел: что-то изменилось? Ничего не изменилось, только собранней стало.

Вот такой разговор я понимаю. Но когда пишут то, о чем я и думать не думал, чего в спектакле нет и быть не может, даже и персонажа по-другому зовут.. Если критик приходит и сразу прикидывает: за что он будет ругать, ведь ему же и себя показать надо — и размазать, растоптать, испортить настроение... И каждый тянет на себя. Как же еще реагировать на такую критику? Только не обращать внимания, по-моему.

— Про «Мертвые души» теперь пишут, что вы воспеваете российскую государственность и военный трибунал как спасение от всех наших бед. «Либеральная» критика подозревает, что вы выполняете заказ Кремля; «почвенники» убеждены, что спектакль агитирует за карательные методы борьбы с «бесами либерализма».

— Дело, видимо, в последнем монологе? Ко мне часто подходят и спрашивают: этот текст Малягин придумал? Помните там: *«Дело в том, что пришло нам спасти нашу землю; что гибнет уже земля наша не от нашествия двадцати иноплеменных языков, а от нас самих; что уже, мимо законного управления, образовалось другое управление, гораздо сильнее всякого законного. Установились свои условия, все оценено, и цены даже приведены во всеобщую известность»*... А я говорю: вы что, не читали: это же второй том «Мертвых душ», поэма же заканчивается на этом! Мне стоило немалого мужества пойти на это: когда персонаж сбрасывает с себя вицмундир, делает шаг к зрителю и произносит этот монолог уже от себя, от артиста Игоря Костолевского. Когда я, мы все обращаемся прямо в зал, лично к каждому из сидящих в нем соотечественников: *земля наша гибнет от нас самих*. При чем тут кремлевский заказ?!

Я-то считал, что это мой мужественный поступок, хотя понимал, что скажут: «Публицистика, от Гоголя ушли». А почему? Гоголь и был публицистом и моралистом. Я когда все это раскладываю, я думаю: нет, я тут ни в чем от автора не отхожу. Тем более, что это гоголевское, не я это придумал. И если этого не видит критика, меня это не печалит. Главное, это прочтывают зрители. А то, что они это прочтывают, я понимаю, иначе они не ходили бы на спектакль. Потому что все — Чичиковы. Сейчас все — Чичиковы. И эти, внизу, и эти...

— *Может быть, этот лобовой прием и не прозвучал бы, если бы вы не завоевали на него право всем спектаклем — убедительнейшим первым актом, где тот же Костолевский играет роль Плюшкина, да так, что его, красавца, романтического героя, не сразу и узнаешь. Кстати, тут же возникает вопрос. Труппа большая, много народу не занято, надо их как-то использовать, а вы одним и тем же людям даете в «Мертвых душах» по две главные роли: одну — в первом акте, другую — во втором. Почему?*

— Тут принцип такой был. Мне хотелось показать, во-первых, что есть обратные вещи, — раз. Во-вторых, подумал об актерах, которых часто использовали в одном строго определенном амплуа, хотя они способны на большее, и мне захотелось дать им возможность сыграть в одном спектакле по-разному.. И, в-третьих, по-моему, тут есть такая гоголевская мистификация: Плюшкин и Князь, Коробочка и Дама Приятная Во Всех Отношениях, Манилов и Костанжогло... Постарался, чтобы разнопланово это было более-менее, чтобы интересно было для зрителя, чтобы это входило в такой

перевертыш, что в одной обертке может быть разное существование. И поголе夫斯基. Ну, плюс театральность. Все думают, что Костолевский годится только в героини-любовники.

— *А не было искушения дать Костолевскому роль Манилова?*

— Я мог бы, но это слишком в лоб, и ему самому не интересно. Я мог бы и Князя другому дать. Но хотелось бы, чтобы вышел человек, который как личность завоевал уже расположение, которому зрители верят: ведь когда-то у многих он был идеал. Вышел бы Костолевский и сказал от себя, и сейчас он к этому подходит все ближе и ближе; и я ему говорю, что совсем надо бросить играть. Этот финальный монолог вообще и особенно когда он просит: *«Теперь... когда приходится спасать свое отечество... я должен сделать клич к тем, у которых еще есть в груди русское сердце и понятно скольконибудь слово благородство»*, — это говорит Костолевский. Так вот доверительно, по-человечески говорит сам Костолевский, которому изначально наверняка верит если не весь зал, то ползала...

— *В январе 2002 года вы стали главным режиссером Театра им. Маяковского и уже пять лет возглавляете два совершенно непохожих коллектива. Одно дело камерная «Покровка», где актеры не избалованы кино и рекламой, не испорчены громкой известностью, но влюблены в свое дело и, как кажется, могут буквально всё. В «Маяковке» же, напротив, — звездная труппа, актеры по большей части хорошие, но каждый имеет более или менее обширный набор фирменных приемов — гримасок, улыбок, ужимок, интонаций, того, что называют «штампами»... Не потому ли ваши постановки на академической сцене — и «Женитьба», и «Мертвые души», и «Братья Карамазовы» — строятся отчасти по дивертисментному принципу — как набор более или менее обособленных концертных номеров?*

— Вы очень точно сказали по поводу разных манер. Но дело не только в этом. В «Маяковке» тысячный зал, и актеры привыкли к тому, что его надо брать, забирать — энергией, эмоцией, забирать, забирать. Тут есть какой-то такой технологический актерский аппарат, который нужно учитывать, чтобы в первом ряду не казалось, что я ору, а в последнем было слышно. Вот какой-то посыл, полет какой-то дополнительный. Даже не то, чтобы громче, а вот — учитывать пространство. А часто хочется сказать: «Ребята, потише». Когда маяковцы Филиппов и Костолевский пришли в спектакль на Покровке, мне надо было у них и звук, и выразительные средства приглушать, потому что в метре расстояния это выглядело театрально. А в «Женитьбе», конечно, мне хотелось бы звучания камерного: моя же задача — создать правдоподобие, чтобы зрители поверили. Конечно, на Покровке это дается легче: я все-таки там сам себе почву готовил годами, — но и обстоятельства мне помогали: там не огромная сцена, а комната, — ну и чего орать, разговаривайте нормально.

Свою режиссерскую работу в Театре Маяковского я начал с того, что повторил здесь «Женитьбу». Это был первый спектакль здесь, и он нужен был как успешный, поэтому вышли все «звезды», самые яркие исполнители. Да, вышли «звезды» и начали друг перед другом фасон держать. Собственно, в пьесе это заложено, такое соревнование между женихами. Но опять-таки нужна мера, и когда они совсем разыгрываются, заводятся друг от друга, я их каждый раз пытаюсь вернуть к началу, напомнить, что все эти персонажи — одинокие пожилые люди, закомплексованные и неприкаянные, а вовсе не такие наглые и победительные, как они тут пытаются представить: иначе бы и невесту не искали так долго и так безуспешно. Но, конечно, когда идет реакция, когда зал подхватывает, актеры начинают поддавать, и еще, и еще, и еще... И если спектакль идет часто, начинают придумывать для себя уже новые допинги. В данном случае я не очень их останавливаю, ругаюсь, конечно, но, с другой стороны, если они что-то придумают и это что-то живое, не просто так, значит, они об этом думают, это не просто машинальное исполнение роли. И отсюда какая-то жизнь создается, это передается в зал, и зал видит, что это живой спектакль.

А дальше «Карамазовы», «Мертвые души»... В «Мертвых душах» тоже есть момент такого дивертисмента, но уже меньше. Артисты все-таки немножко еще поглядывают, как я реагирую. Но мне бы хотелось, конечно, именно той манеры — «покровкинской». Постепенно, может быть... Это трудно. Я пробую в других спектаклях, пробую играть совсем тихо, проверяю реакцию. Я прошу: вы почувствуйте, где просто тишина в зале. И даже говорю: разговаривайте, как в комнате. Тысячный зал, полный зал — и разговаривают нормально, никто не жмет. И зал замирает, потому что вдруг заговорили не театрально, по душе. И актеры видят: значит, можно не орать. Значит, зал вовлекается и чем-то другим...

Но есть, конечно, первачи, «звезды», взлет... И наработки, которые люди эксплуатируют годами... Мне трудно их перевоспитывать, да я и моложе многих. Но дать им почувствовать, что можно и по-другому, мне бы хотелось. Я не могу на них давить, не могу их унижать, мы должны договариваться. А это часто мучительно, трудно. Конечно, всегда проще стукнуть кулаком, обматерить. Но ведь хочется, чтобы было в радости, чтобы удовольствие в работе было. И я вспоминаю, как умели работать с актерами великие мастера, тот же Любимов и Гончаров, во всем этом конфликтном мире варясь и понимая, что это и есть жизнь. Но как это не допускать близко к сердцу и очень сильно об этом не волноваться?

Иногда я не знаю, как работать с актерами. Но все-таки ставлю задачи интересные, хотя они не всегда их выполняют, но даже хотя бы это остается где-то, держит рисунок роли. К примеру, говорю, что тот же Ноздрев — это не только пьяница, дебошир и все прочее, а он поэт в этом. А то, что он дебоширит, — он наказывает пороки, у него свои способы. И когда актеры удивляются, неужели так можно взглянуть, я рад: отсюда уже росточки идут, от этого, а не от «*чем будем удивлять*». Вот этим и будем удивлять, другим взглядом.

— *Вы рассказывали, как начинали, и был период, когда вы пробовали разные вещи — Мейерхольд, форма, пластика. Сейчас есть такие соблазны — «удивлять»?*

Соблазны есть, и они, к сожалению, лежат наверху, потому что рынок толкает конкурировать: другие что-то придумывают, а я что ли не могу?! Конечно, иногда подмывает — и даже пробуешь. Но тут возникает другой вопрос: то, чем я занимаюсь, исчезает, начинает теряться эта глубина... И поэтому, пока есть возможность, пока я вижу, что есть отклик на серьезный разговор, пока есть публика, которая приходит и каждый вечер заполняет зал, я буду всем этим заниматься. Вот когда уже увижу, что никому это не интересно, тогда можно и попробовать... Чего мы еще не пробовали? Не стояли на ушах? Можем и постоять. Но пока... Пока, когда меня спрашивают об этом, я отвечаю, что я консерватор.

— *Вы один из самых богатых людей: среди ваших учителей Кнебель, Эфрос, Любимов, Гончаров...*

Да, это великие режиссеры, с которыми, может быть, я иногда и спорю, и делаю это по-своему, но, конечно, диалог с ними существует у меня постоянно. Для меня Эфрос, что бы он ни ставил, — это все равно будет поэзия. Любимов — это социальный, жесткий, целенаправленный, образный театр. Кнебель и Станиславский — реалистический, психологический театр. И вы правы, безусловно, — это всё мои накопления, мое богатство.

Я беру свое добро там, где нахожу. Оно не само свалилось мне в руки, я бегал и искал, и то, что у меня там отложилось, как-то, конечно, переваривается и как-то синтезируется во мне. А мой первый наставник Василий Константинович Козлов, человек, который поверил в меня!.. А педагог по истории зарубежного театра Яков Соломонович Тубин, второй человек, который сказал мне: «Ты режиссер»... Многие уже ушли, но они со мной. И когда так хочется покоя, хочется лени, хочется соблазнов, хочется всего того, что противно истины, вот тут они мне не дают покою и я не могу какие-то вещи переступить, думаю: «Что скажет Мария Осиповна? Что скажет Василий Константинович? Что скажет Яков Соломонович?..» Надо бороться, надо отстаивать, надо тратить энергию, силы, кровь, пот. Все дается нелегко, постоянный выбор, постоянный самоконтроль, от которого хочется отмахнуться. А мои учителя, мои наставники, меня держат, удерживают. И мне есть, чем отчитаться перед ними.

*Беседу вели Игорь Виноградов и Ирина Дугина
2007, № 1 (131)*

5. ДМИТРИЙ ЧЕРНЯКОВ

Любой спектакль — это разговор о важном

Из интервью журналу «Континент»

Сегодня у нас в гостях режиссер Дмитрий Черняков, мастер музыкального театра, известный тем, что умеет ставить свои спектакли, совершенно освободив их от пыли и нафталина, столь привычных на оперных подмостках. Постановки Чернякова по-настоящему современны, они обращаются к уму и сердцу зрителя, минуя бастионы тяжеловесной музейности и обнаруживая то, что в музыке, слове и сюжете важно во все времена. А стало быть — и во времена Верди или Чайковского, и сегодня, и завтра...

— Если говорить очень упрощенно, то общей особенностью всех ваших оперных постановок можно назвать прежде всего осовременивание сюжета — уже даже на уровне декораций: здание Центрального телеграфа в «Борисе Годунове», сталинская архитектура «Аиды», телестудия в «Похождениях повесы»... Примеры можно множить и множить.

— Это не совсем так. Буквально в *наши дни* действие происходит только в двух спектаклях, в «Борисе Годунове» и «Игроке». Но практически во всех моих спектаклях события действительно разворачиваются не в том историческом прошлом, которое обычно заявлено первоисточником, а, скажем так, в условном времени, которое является абсолютно абстрактной театральной реальностью.

— И оттого впечатление бывает иной раз ошеломляющим. Недаром столько толков вызвал «Евгений Онегин» (безупречный, с нашей точки зрения, спектакль), где герои выглядят практически нашими современниками, разве что чуточку старомодными, и где все происходящее настолько жизненно достоверно и психологически убедительно, что (правда, комплимент ли это оперному режиссеру?) забываешь, что находишься в опере. Мы ведь все-таки привыкли (особенно в академическом Большом театре) к опере как некоторой череде концертных номеров, тяжеловесных хоров, арий и дуэтов, когда певицы и певцы становятся в монументальную позу, поворачиваются лицом к публике,

прикрывают глаза — и исполняют... В ваших же спектаклях актеры живут и поют, как будто дышат, — естественно, нерутинно, убедительно...

— Знаете, до премьеры было много разных слухов о том, какой это будет ужас — «Онегин», наполненный маргинальными деталями современной жизни. Говорили, что действие спектакля происходит на помойке, у пивного ларька, что Татьяна пишет Онегину SMS-ки... Мне такое даже в голову бы не пришло. [...]

— В своих интервью вы часто говорите, что отправной точкой для вас является партитура. Однажды вы даже сказали, что относитесь к музыке как к некоторой данности — своего рода «анонимному тексту», который вы принимаете как законченное и совершенное целое и готовы интерпретировать, то есть передать уже через фактуру текста театрального. И вот нам интересно: как этот «театральный текст» придумывается? Есть ли тут какая-то закономерность? И если есть, то какая?

— Вы цитируете то, что я говорил когда-то в давнишнем интервью... И вот я слушаю вас и думаю, что не бывает какой-то одной правды и одного подхода. Все очень изменчиво, и любые методологии и системы со временем подвергаются критике, пересмотру, и (или) оказывается, что важное, может быть, не в этом, а в чем-то другом. В принципе, если быть честным, нет никакой универсальной системы, метода, как родить образы будущего спектакля. Если бы она была...

— Мы спрашивали не о системе. Речь не о приемах, а о принципах. Тут интересна не методология, а мировоззрение...

— Да, я понимаю. Но, собственно, универсального способа сочинять спектакли все равно, наверное, не существует. Если бы он был, наверное, намного легче было бы жить. Потому что когда надо создавать, придумывать спектакль — это каждый раз такие мучения... Это мучительная, истязательная работа. Я имею в виду не сам процесс постановки, когда я прихожу в театр, работаю с артистами, делаю что-то фактически. Я имею в виду другое: момент, когда я должен придумать, в какую сторону я буду двигаться, — вот это для меня самый тяжелый момент. Я это обычно делаю долго — очень, очень. Практически каждый мой новый спектакль связан с какими-то такими историями, когда я прошу о переносах и срываю сроки на старте. Потому что мне все время кажется, что я чего-то не чувствую или делаю что-то с холодным носом, или не могу уловить самое главное, а самое главное лежит где-то, за какой-то стенкой и не дается, и я не могу его поймать... Или даже не поймать, а присвоить себе. Именно *присвоить*, это очень важное слово. Так что никакого метода, гарантированного инструкцией, не существует. Я бы даже желал, может быть, его иметь, чтобы как-то облегчить себе

немножко жизнь. Но пока не получается. И каждый новый спектакль идет сложнее и сложнее. [...]

У меня даже есть система таких, так сказать, подпорок, внутренних ритуалов, которые я совершаю, чтобы поймать то главное, что мне так трудно дается. Ну, например, мне нужно буквально *всё* прочитать на тему произведения. И я все методично, въедливо, последовательно читаю от корки до корки; даже если я понимаю, что что-то можно пропустить, потому что это общее место, повтор, я все равно читаю, потому что для меня это ритуал, — словно если я все это не выполню с какой-то такой сакральной размеренностью и как бы честностью, то я не пойму самого главного. Иногда мне необходимо куда-то поехать. Например, когда я делал «Сказание о невидимом граде Китеже», я ездил к озеру Светлый Яр. Это между Нижним Новгородом и Кировом — в лесу, и мы с трудом нашли тогда это озеро. Разумеется, я не надеялся ни на какой прилив вдохновения, который меня бы там посетил, чтобы я сразу понял, как мне двигаться дальше. Нет, это тоже был ритуал, который никак мне не помог, но я чувствовал необходимость это сделать. Иногда я совершаю такие вещи для того, чтобы внутри вызвать правильное чувство. [...]

Но вообще, как приходят идеи, я сказать не могу. Непонятно, на каком повороте, на каком углу ты вдруг понимаешь: сейчас ты прав. Но вот когда ты понимаешь, что ты прав внутри, — это чувство такого невероятного счастья! Это такое облегчение — как освобождение после какой-то долгой болезни, после мучительной боли. Тогда приходит легкость, и тогда уже сразу включается фантазия, начинает сразу бешено фонтанировать... И тебе сразу всё становится видно...

Иногда вдруг помогает какое-то ключевое слово. Например, когда я делал «Онегина», мне помогло именно слово. С «Онегиным» тоже ведь было сложно. Что-то не давалось, я чего-то не чувствовал. В какой-то момент я понял, что Татьяна — это чистой воды *визионер*, как и многие другие героини Чайковского. И когда я это понял, я стал думать о том, что такое визионер и как человек с таким даром может существовать среди других людей, каково ему, — и тогда мне стало все более или менее ясно. Я стал понимать, кто остальные люди, окружающие Татьяну, как она находит с ними взаимодействие, как ей непросто житься... И как она в конце концов приходит к какой-то такой капитуляции перед самой собой, к какой-то переделке своей подлинной природы и становится больше похожа на всех остальных: вот такая как все — такая благополучная, уважаемая, как бы сегодня сказали современным языком, «упакованная» женщина, как бы потерявшая свою специфику — ту, которая была, когда она была девочкой в первых сценах. Вот это слово помогло мне что-то вдруг увидеть...

А в других ситуациях непонятно, что дает ключ, что помогает найти тему. И никакая самая подробная интеллектуальная разработка, никакой самый тщательный анализ тут ничего не гарантируют. Да, все правильно, я отталкиваюсь от партитуры, — все это правильно, хотя к либретто я отношусь тоже очень внимательно. Но партитура несет в себе такой глобальный

эмоциональный подтекст, который иногда бывает верен больше, чем слова, потому что при звучании музыки слова становятся внешними, как бы второстепенными — или даже неправдой. Поэтому-то музыке веришь больше, особенно в сочетании с текстом — особенно в очень умно написанных операх, где текст и музыка попадают в очень интересное столкновение... И то, что из этого сложного взаимодействия вытекает, тоже часто помогает понять тему. Потому что для меня важнее всего найти некий, как бы сегодня сказали, контент, содержательное послание, с которым я выйду к зрителям.

Ведь любой спектакль — это разговор. Вот мы сейчас с вами общаемся, я вам что-то рассказываю, вы мне что-то отвечаете, с чем-то не соглашаетесь, находите в себе что-то родственное — ну, как обычно строится разговор. Я считаю, что спектакль — это тоже разговор, и в разговоре очень важно, что я пытаюсь донести, что я хочу сказать.

Однако мне кажется, что очень часто оперный театр утрачивает вот эту смысловую наполненность. Я имею в виду не само музыкальное произведение, которое существует в клавире или записано на диске и стоит на полке в магазине. Оно находится в эталонной системе — так сказать, в палате мер и весов, оно универсально. То, что ты сейчас ставишь, — это версия, одна из множества. Через пять лет этот «Онегин» будет другим: другой режиссер предложит другую версию, соответствуя своему времени, и получится совершенно другой спектакль. И поэтому я никогда не считаю, что какая-то версия может разрушить произведение: с произведением ничего не делается, оно стоит себе в своей палате мер и весов и стоит... Но если оно попадает в такую живую материю, как театр, оно неизбежно будет так или иначе накрепко: потому что любые люди, которые с ним работают, — и режиссер, и дирижер, и художник, и артисты, которые поют, — они все равно его *присваивают*, они все равно его делают не таким, каким оно нам представляется в каком-то универсальном виде. Потому что звучание музыки и текста не предписывает автоматически каких-то определенных мизансцен, атмосферы, света и того, какая там эмоциональная ворожба должна быть на сцене. По законам театра это всегда создается другими людьми и в каждое время оказывается разным.

Поэтому-то, повторяю, я никогда и не считаю, что какая-то версия, какая-то театральная постановка может нанести вред первоисточнику. Разумеется, бывают постановки, которые, на мой взгляд, ну просто-напросто глупы — ничего не предлагают честного, сложного и настоящего. Но я открыто отношусь к любым концепциям — вплоть до самых радикальных. И я видел разные радикальные постановки — в том числе и очень резкие, на которые защитникам классического театрального представления, может быть, и доктор не порекомендовал бы приходиться... Но что мне всегда было в них действительно важно — это рассмотреть, есть ли здесь что-то по-настоящему честное и содержательное. Потому что иногда через радикализм, через разрушение вдруг высекается какой-то смысл, который при внешне спокойном и конвенционально-привычном сценическом прочтении обычно закрыт для нас. Так бывает: осязаемость пропала. Так что ино-

гда полезно бывает делать такие попытки как-то распахать все бороздой, чтобы вдруг увидеть что-то главное.

Что до меня, то я, по-моему, таких резко радикальных попыток никогда не делал. Мне не кажется, что я в этом смысле экспериментатор. Мне кажется, что я делал более-менее даже традиционные в каком-то смысле спектакли. Ну, наверное, по отношению к привычной, так сказать, средне-статистической опере они кажутся новыми. Но по сравнению с тем, что происходит в драматическом театре, в них нет ровно ничего такого радикально-экспериментального. Все равно это вещь, завязанная на отношениях с людьми, все равно это люди со своей психологией, с остротой ситуации... И сейчас мне кажется, что я в каком-то смысле сижу на сцене и пытаюсь пересказать зрителям какую-то историю — историю, которую я услышал, скажем, у Пушкина или у Чайковского. Но ведь любой человек, который историю пересказывает, невольно интерпретирует ее, даже не желая того.

Я все время ишу это смысловое важное *ничто*. Поэтому и не кидаюсь, это очевидно, на поверхность произведения, а иногда очень-очень долго в нем роюсь.

Но когда находишь, как это важно! Вот, например, я долго думал по поводу «Дон Жуана» Моцарта. И в конце концов понял, что может интересовать современного человека в этом произведении помимо того, что тут звучит прекрасная музыка и ты просто сидишь и наслаждаешься ею как гурман. И я понял: эта история предлагает два разных взгляда на то, как правильно прожить нашу жизнь. Один взгляд — это взгляд всех персонажей кроме Дон Жуана, которые воспитаны культурой, цивилизацией, привычкой, семьей, то есть живут в системе. И второй взгляд — это тот, который исповедует сам герой. И это нешуточный конфликт, потому что в представлении Дон Жуана о том, как правильно прожить нашу жизнь, несомненно, есть какой-то порыв: это какое-то желание начать все сначала, призыв к естественному, природному, первобытному, призыв ощутить свою жизнь по-другому, отказаться от цивилизационного — то, что опасно для всех остальных персонажей — тех, кто свою жизнь построил по определенным догматам и должен ее оберегать от деструктивного. И эти два представления о жизни никогда не сойдутся. Они друг другу мешают: Дон Жуан хочет разрушить эти догматы для их же блага, как он считает. А те, конечно, не дают их разрушить. Поэтому существует конфликт, но мы понимаем, что его представления о жизни, как бы они привлекательны ни были, с реальностью не совместимы. Здесь и кроется главная грусть этой истории, и дело вовсе не в какой-то назидательности, дидактике. Мы не говорим, что он не прав, а они правы или наоборот. Мы понимаем, что есть две правды и обе по-своему правы. И когда я сформулировал этот главный контент, я вдруг ощутил, что все сюжетные линии как будто для этого и созданы, как будто специально и задумывались, чтобы эту историю рассказать так, а не по-другому. И сразу находишь какие-то подтверждения и в книгах, и в словах Моцарта, и кажется: как же вот это очевидно, а почему же раньше я этого не видел?

— Если очень грубо, очень схематически, попытка при постановке классики обязательно переделать ее, условно говоря, на современный лад — это сплошь и рядом. Но ваша работа всегда очень серьезна, она затевается не ради того, чтобы придумать что-то неожиданное и эпатировать зрителя тем, что, скажем, в «Аиде» вместо египетских колонн он увидит грузовики и солдат в камуфляже. У вас всегда есть художественный замысел. Ваш путь представляется нам абсолютно правомерным, и все вопросы, которые мы задаем, задаются не для того, чтобы как-то его оспорить, но чтобы понять внутренний, духовный механизм этого пути.

— Вы можете даже оспорить.

— Ну нет, спорить можно по деталям: это — так, это — нет. Более удачно — менее удачно... Но это совсем другое дело. Нам, например, очень нравится, как вы сделали Ленского, которому вы дали куплеты Трике... Нам кажется, что это психологически очень точно раскрывает образ... Вообще, как мы уже говорили, этот спектакль представляется нам абсолютным совершенством.

Но сейчас мы хотим спросить о другом. Вот вы поэтапно начали рассказывать, как стали думать о каком-то смысле. вы действительно прежде всего что-то хотите сказать зрителю, сформулировать какое-то высказывание — послание, как говорят сейчас. Вот это ваше послание, этот смысл вы откуда вычитываете: прежде всего из содержания музыки или тоже из той истории, которая положена в основу либретто?

— Но я не могу понять, откуда: отовсюду понемножку.

— Вот вы очень хорошо сформулировали, как вы понимаете смысл «Дон Жуана». Хорошо, вы поняли смысл, но теперь вам надо это воплотить. Воплотить в конкретный, как вы выражаетесь, театральный текст. Вот это как возникает? Это обязательно всегда, условно говоря, «современно»? И почему это современно?

Как я говорил уже, самое сложное для меня вот эта формулировка, условно говоря, *главного послания*. Самое сложное, потому что я не всегда убедительно и органично быстро могу его найти. Конечно, придумать, что ты хочешь сказать, как бы просто, — так я как-то сходу придумал девять концепций Дон Жуана. Но они будут скороспелыми. А мне кажется, — и вот почему я так долго мучаюсь, — нужна такая, чтобы было неумолимое ощущение, что вот она верна и убедительна.

— Да, как вы сказали, чтобы возникло ощущение, что каждая сюжетная линия, каждая история работают на эту единственную тему, на эту художественную идею...

— Да, если это найдено, — всё: ты уже обрел какую-то магистраль, какой-то маяк.... А уже потом надо думать, как эту идею воплотить в реальный текст, какую придумать историю, — это для меня работа более простая. Потому что когда ты понимаешь, куда двигаться, ты понимаешь, что тебе важно отсекать, а что — прибирать. Поэтому дальнейшая работа для меня не такая мучительная, она даже доставляет мне какое-то особое удовольствие...

Практически во всех моих спектаклях действие происходит в некоем условном недалёком прошлом или сдвинуто поближе к нам. Должен сказать, что перенос времени действия из той эпохи, которая есть в первоисточнике, в другую — это, конечно, не прием, не концепция спектакля, не находка, которую я мог бы выдать как свое ноу-хау. Ничего подобного тут нет. Это просто тот театральный язык, которым пользуются очень многие люди. Надо заметить, что тем же театральным языком пользовались и раньше — тот же Чайковский, который перенес время действия пушкинской «Пиковой дамы» — только не в сторону современности, а назад: из пушкинского времени в екатерининское, в последнюю треть восемнадцатого века. Так что этим пользовались очень многие люди в разные времена, — это просто такой театральный язык.

Как пользуюсь им лично я? Я совсем не считаю, что обязательно должен осовременивать оперы, которые ставлю. И если для трансляции моей основной мысли понадобится одеть актеров в средневековые костюмы или в костюмы мезозойской эры, я их одену. Вопрос не в этом. Современность — это не цель. Это способ более отчетливой, более внятной и более острой трансляции мысли. Вот в «Онегине» я понимал, если это действие будет происходить, скажем, в девяностые годы двадцатого века, то эта мысль не протранслируется, потому что сегодня люди живут другими умонастроениями, другие идеалы растворены в обществе и все, что мы видим вокруг себя, мало относится к миру Пушкина — Чайковского. Помести Татьяну, Ленского в нынешнее время — и мысль эта затуманится, обрстет какими-то аллюзиями, потому что, во-первых, вокруг себя мы практически не найдем таких людей, зато, во-вторых, все реалии, которые вокруг нас находятся сегодня и которые мы все прекрасно знаем, — всё это «подзагрузится», добавится в такого «Онегина»... А это всё — лишнее, мы не должны видеть сиюминутный фон, окружающий героев, мы не должны узнавать время с точностью до десятилетия, понимать, какие они переживают передраги: что тут у них, деньги, бизнес или, — там я не знаю, — тридцатые годы, цэковские дачи, стройки коммунизма, арест Мейерхольда, ДнепроГЭС... Это всё не нужно. А нужно сфокусироваться на истории одной семьи, которая является в общем-то моделью и может существовать и в тридцатые, и в пятидесятые, и в восьмидесятые, и во времена Пушкина. И поэтому в нашем «Онегине» невозможно сказать точно, в какое время происходит действие. Мы даже специально все смешивали. Специально на платьях смешивали верх — низ, чтобы непонятно было — просто как бы несовременное. И отказывались от тех эскизов, которые точно передавали

какой-то определенный стиль. И очень важна была вот эта оторванность от остроты конкретного времени.

Ну вот помести это в двадцать второй год, например. Значит, наша память сразу за этим потянет другие сюжеты. Как эти люди связаны с окружающей действительностью? Кто они? К какому сословию принадлежат? Как они живут? На что выживают? Как они кормятся? Вот это вот не нужные темы. А мы рассказываем про какие-то вещи, базовые в общем-то для отношений между людьми, они существуют всегда. И поэтому нужно было создать такой герметический вакуум, который просто похож, в нашей памяти вызывает ассоциации, что это *когда-то* — не сейчас, а когда-то, в каком-то таком романтизированном нами прошлом. Это похоже и на Чехова чуть-чуть, и на «Дни Турбиных» чуть-чуть, и на, может быть, «Дом на набережной» чуть-чуть, или на семидесятые капельку. Вот какой-то собирательный образ. Но мы никогда не знаем, когда это. И я думаю, этот вопрос «когда?» в какой-то момент отпадает и мы уже больше об этом не думаем. Это становится неважным, мы не видим, какая погода за окном — кто там царь, кто генеральный секретарь и так далее. Единственное, что мне было важно, чтобы это было не сейчас, а сдвинуто чуть-чуть назад, потому что, как я уже говорил, сфера чувств Пушкина и Чайковского и девятностые или двухтысячные годы не особенно совмещаются... В принципе сейчас совсем другое время, поэтому тут не может быть такой опыт вот современный и я не смог бы протранслировать то, что хочу сказать.

И еще одну вещь тут надо было иметь в виду. Ставя в Государственном Академическом Большом театре, я должен думать о том, чтобы зритель мог слышать то, что я хочу рассказать, быть адекватным собеседником в этом разговоре. А так как зритель, приходящий в этот театр, в общем имеет перед собой некоторые лекала и эстетические ориентиры — все же это Большой, лицо России — то острый, резко современный «Евгений Онегин» зрителей бы отпугнул, они бы, во-первых, ему просто не поверили, а, во-вторых, сочли бы такой спектакль «хамством» — и таким образом способность к диалогу была бы перекрыта, даже если бы я честно пытался через все это передать что-то очень важное. А мне, как я уже говорил, очень важно выстроить диалог, поэтому я должен был найти именно ту меру старины, которая должна быть, чтобы разговор состоялся. И мне кажется, мы как-то эту меру сформулировали: смешанное безвременье девятнадцатого — двадцатого века, вот так бы я сказал.

Понимаете, людей, даже одетых по моде 1952-го или 1935-го, мы все равно воспринимаем как живых. Мы знаем их через наши воспоминания, через нашу жизнь, нашу память, через воспоминания наших родителей, через фотографии, которые есть в наших семьях. Мы их воспринимаем как людей, которые могут переживать, страдать, испытывать потери, делать глупости так же, как мы...

В нашем спектакле Татьяна и Ленский выглядят людьми, стоящими несколько отдельно от всех персонажей. Они — я бы даже употребил резкое

современное слово — в каком-то психологическом смысле *аутсайдеры*. Так вот я думаю, почему невозможно в девяностые годы двадцатого века и в двухтысячные рассказать эту историю: потому что тогда *все* герои «Евгения Онегина» попали бы в аутсайдеры. Современная жизнь жесткая, а «Евгений Онегин» диктует необходимую мягкость повествования, и мы должны поверить в то, что лирическое — это серьезная материя, но в современной жизни и современном искусстве лирическое вытесняется чувством стыда, самоиронией, рефлексией и так далее. Практически мало кто может себе позволить впрямую открыто говорить в лирической интонации. Это как-то несозвучно времени. Почему, не знаю, не мне, наверное, об этом рассуждать. А для «Евгения Онегина», повторю, лирическое — очень важная материя, ее нельзя вытравить, без нее все рассыплется. Вот еще почему это как бы не совсем современная история. А в каких-то ситуациях, наоборот, необходим как раз современный топос.

Но в любом случае для меня очень важно, чтобы мы верили в то, что видим на сцене... Понимаете, оперная музыка, манера петь, само звукоизвлечение уже создают некую дистанцию от персонажа: то есть сидящие в зрительном зале — это как бы мы все, а там на сцене — это вот не мы, это вот *они*, это какие-то герои. И мы смотрим на их жизнь немножко извне. А мне очень важно, чтобы, когда мы смотрели на них, мы думали, что это как бы мы, чтобы мы верили в их какую-то честность и настоящесть. И чтобы в этот момент мы не испытывали бы неловкости оттого, что тут происходит...

Знаете, в драматическом театре есть разные способы актерской игры: у Брехта играют так, у Станиславского — иначе... И мне бы хотелось, чтобы зритель воспринимал пение тоже как такой способ актерского существования — естественный способ. Это очень важно, и я все время добиваюсь от актеров естественности, что очень сложно, так как оперным певцам тяжело особенно: ведь если артисты драматического театра — хозяева собственного времени, могут сколько угодно потянуть паузу, в каком угодно темпе сказать фразу, изменить интонацию, то в опере все запрограммировано: забыл текст — всё, потерялся, никто не остановится, догоняй на ходу, у тебя есть сетка, у тебя есть время музыкальное, ты не должен из него выпасть. Ты не имеешь права на эмоции, ты не можешь захлебываться в слезах от жалости к себе — просто не имеешь на это права, потому что ты должен петь, ты должен следить за ритмом, ты должен следить за дирижером, ты должен со стопроцентной концентрацией быть включенным во все розетки...

Да, оперному певцу очень тяжело. Он должен петь, да еще как бы быть естественным. Вы, наверное, замечали, что у очень многих певцов, когда они поют, даже физика тела транслирует манеру звукоизвлечения: мы просто видим, как тело рождает звук. Я очень этого не люблю, хотя мало встречал певцов, у которых физика тела не зависит от звукоизвлечения. Чтобы было понятно, о чем я говорю, просто приведу несколько утрированный пример. Ну вот представьте себе, что певица поет что-то очень эмоциональное на пределе сил, что-то очень страстное и драматическое — и при этом

анемично прислоняется спиной к стенке, то есть в этот момент ее тело не сотрясает мускульное движение извлечения звука... Для большинства певцов — это дело невозможное. Но я всячески стараюсь научить их этому, на репетициях даю задачи, которые в каком-то смысле мешали бы петь. И если удастся добиться результата, если получается развести в разные стороны язык тела и звукоизвлечение, если человек вдруг начинает с этим справляться, то случается, что, почувствовав свободу, певцы становятся очень естественными: звукоизвлечение больше не является целью, и мы вдруг видим человека, очень органично поющего.

— То есть в опере вы добиваетесь того, что умеют делать в мюзикле и в оперетте?

— Нет, это не совсем так. Когда поют в мюзикле, я часто вижу все то же самое: физика тела зависит от звукоизвлечения. К тому же все-таки пение в мюзикле не требует таких затрат. Мюзикл — это такой легкий жанр, и вокальные партии там очень легкие. К тому же мюзикл обычно поется в микрофон. А если вспомнить русские оперетты, которые я видел, и отвлечься от того, что это чуточку вульгарнее, чем мне бы хотелось, могу сказать, что у них есть две правды: когда они играют, переходят на разговорные диалоги, — да, они стараются, они действуют, даже пытаются что-то передать через тело. Но как только заканчивается диалог, вступает оркестр и начинается пение — они забывают уже про все и начинают просто эмоционально избыточно петь. То есть не могут протащить какой-то единый характер, единую линию насквозь через всю роль вне зависимости от смены куска.

— Скажите, а у вас никогда не было соблазна, опираясь на партитуру, придумать собственный сюжет, потому что музыка вам говорит о чем-то совершенно другом, нежели то, что написано в либретто? Или, формулируя тот же вопрос несколько иначе: во всяком ли материале вы способны найти важные для вас смыслы? Или бывают произведения, от которых приходится отказываться, потому что там не обнаруживается того, что вы ищете?

— Нет, конечно, я беру не любой музыкальный текст — только тот, который вдохновляет, который нравится. Наверное, если бы я сказал: дайте мне любую оперу, я с любой справлюсь, в любой найду тему, на которую мне хочется говорить, я бы таким образом дискредитировал свой подход. Это бы сразу создало некую подозрительную механику.

Конечно, я могу поставить не любую оперу. Есть некоторые произведения, с которыми я не могу найти общего языка, — может быть, пока не нахожу, а может быть, не найду никогда. Например, в течение этого сезона было такое забавное совпадение: три никак не связанных друг с другом театра предложили мне ставить одну оперу, — не сговариваясь. И я всем трем отказал. Это «Набукко» Верди. Не могу себя представить режиссером этого

произведения! Вот ничего с собой сделать не могу — при том что как слушатель я ее очень много раз слышал, и некоторые куски кажутся мне, я бы сказал, очень энергетичными и захватывающими. Но для меня эта «библейская» опера о Навуходоносоре очень схематична, в ней нет тонкости, которой бы мне хотелось и которая была у Верди в операх, написанных позднее.

Вы еще спросили, поскольку я говорил когда-то, что партитура является для меня главным текстом, могу ли я взять партитуру и полностью переписать сюжет...

— Это трудно, может быть, практически сделать, но как мечта это может появляться?..

— Нет, такой мечты у меня не было никогда. Хотя, как вы, наверное, знаете, в истории оперного театра такие попытки предпринимались неоднократно. Самая знаменитая из них — это опера «Жизнь за царя», написанная Глинкой в 1836 году на сюжет барона Розена. Эта опера славит династию Романовых во всех возможных сюжетных обстоятельствах, славит буквально в каждом такте! Конечно, такая опера не могла существовать в советскую эпоху, а музыка-то осталась, тем более что Глинка — отец-основатель: первая русская классическая опера, все мелодии на слуху... И самая известная переделка — это, конечно, «Иван Сусанин». Это не просто смена названия на афише. Это абсолютно новый текст и новый сюжет — сюжет, где Сусанин не дает возможности польскому отряду напасть на след народных героев Минина и Пожарского, — вообще безо всякого упоминания о царевиче Михаиле, первом Романове. В то время как опера Глинки посвящена тому, как отряд польских интервентов пытается выкрасть этого маленького царевича, который как бы знаменует для них опасность консолидации русских. Поэтому Сусанин и жертвует жизнью ради монаршего престола: ведь царская власть — это вещь сакральная... Это совсем не тот героизм, который существовал в советской версии. Сергей Городецкий написал полностью другой текст, практически ничего не оставив от старого текста барона Розена. И все советские годы, до начала девяностых, эта опера шла вот в таком виде...

А в начале двадцатых годов, во времена пролеткульта, когда сама опера как вид искусства была под вопросом: нужна ли она вообще и не сбросить ли ее с корабля современности, — переделки были еще похлеще. Например, петербургская «Тоска» называлась «В борьбе за коммуны», и там был совершенно другой сюжет на ту же музыку. Опера «Иван Сусанин», то есть «Жизнь за царя», тоже ставилась в какой-то левацкой лихой переделке и называлась «Серп и Молот». Много было таких произведений в двадцатых годах... Я понимаю, что вы спрашиваете о другом. Просто рассказываю, потому что к слову пришлось...

Нет, у меня желания переписывать сюжеты никогда не возникало, потому что не часто бывает ощущение, что в какой-то опере сосуществуют совершенная по своей драматургической выразительности музыка и абсо-

лютно никудышное либретто, как-то по недоразумению туда затесавшееся. У меня нет ощущения, что отбрось сюжет, поменяй, подсоби немножко — и все заиграет другими красками. Нет. И все мои попытки интерпретации связаны с тем, чтобы острее подать именно эту историю, именно этот сюжет. Острее подать, а не опровергнуть.

— А всегда ли публика принимает ваши усилия адекватно? Всегда ли оказывается так сказать достойным собеседником? Известно ведь, какую бурю возмущения вызвал тот же «Онегин»...

— Да, конечно, бывает по-разному. Вот недавно в Париже была премьера «Макбета» Верди. Там публика разделилась. В отличие от русского зрителя, который аплодирует, даже когда ему не нравится, французы очень открыто выражают эмоции. Была премьера, поклонны, я должен был выйти на сцену, и когда я вышел, часть зала стала кричать: «Бу-у-у-у!» Это у них такой возглас несогласия. А другая часть, которой понравилось, услышав это, стала кричать: «Браво!» И вот началось такое просто Ледовое побоище: они бились, старались друг друга перекричать, и это длилось, наверное, минут семь, — кто из них первый закончит. Мне казалось, что для них уже самоцель — победить в этом состязании.

— Вы научились к этому спокойно относиться?

— Когда я это услышал первый раз, я был ошеломлен, я не был к этому готов. А вот сейчас меня это даже как-то лихорадочно взбудоражило. Я даже подумал, что это может дойти просто до абсурда какого-то. Например, пусть в меня кто-нибудь кинет что-нибудь из зала, а я буду уворачиваться, скакать, как Чаплин, вправо — влево.

— А бывает так, что кричат только «Бу-у»?

— Конечно, бывает. И «Браво!» никто не подхватывает. Правда, у меня такого не было, я видел это из зала. Но я думаю, можно пережить и это. Ничего страшного, надо все равно быть уверенным в том, что ты делаешь.

— Вы сказали, что некоторые спектакли просто требуют того, чтобы действие происходило в наши дни...

— Да, и один из таких спектаклей — «Игрок». Действие там максимально приближено к современности, но тоже довольно специфическим образом: там нет ни социальной ситуации, ни политической. Там рассказана история нескольких людей, которая тоже рассматривается на крупном плане, под увеличительным стеклом. А почему все-таки современная? Потому что есть какие-то тайники в психологии мужского и женского, которые здесь

очень подробно рассматриваются и которые бы, наверное, в какой-то иной ситуации — костюмной ситуации девятнадцатого века — персонажами бы очень скрывались и не так резко, откровенно и вызывающе отчаянно проявлялись. А мне кажется, что здесь очень важно — особенно в финальной сцене Алексея и Полины — то, что происходит. То, что они как бы истязают друг друга ужасным образом, — такая битва полов, словно в какой-нибудь пьесе Стриндберга... Поэтому и была нужна эта *современность* — просто как способ внятного рассказа, а не как портрет времени.

— *Как мы поняли, для вас немалую ценность имеет не только музыкальный текст, но и текст либретто. Так вот, из тех спектаклей, которые нам удалось видеть, только один звучал по-русски, и из этого спектакля было абсолютно понятно, что слово действительно очень для вас важно. Остальные же оперы исполнялись на языке оригинала, и наверху над сценой постоянно бежала строка перевода. И вот в этой связи хочется задать вопрос про язык оперы, потому что опера, спетая на языке оригинала, на языке, который никому в зале не понятен, — это такая оперная условность, которая, может быть, гораздо более условна, чем какие-нибудь традиционно нафталиновые костюмы и декорации. Потому что она предполагает такую степень отстраненности от зрителя, вынуждает прибегать к определенной эстетике, к подчеркнутому укрупненному жесту, почти балетной мимике, чуть ли не шаржу. Непонятность языка влечет за собой такую линзу преувеличений, что хочется спросить: почему вы, будучи режиссером абсолютно реалистического оперного театра, вдруг идете на такую условность? В какой мере она вообще творчески оправдана? Ладно, еще когда речь идет о «Похождениях повесы» Стравинского — опере, которая изначально написана по-английски, где хорошего русского текста просто нет... Тогда понятно: не каждый либреттист — Пушкин. Но когда русский текст есть, есть традиция исполнения по-русски — хотя бы в случае той же «Аиды», — чего ради?..*

— Но это объясняется совсем не творческими задачами. Дело в том, что еще относительно недавно в мире не было традиции исполнения на языке оригинала. Пели на языке той страны, где опера исполнялась. Как вы помните, у нас «Травиату» пели по-русски и «Аиду» по-русски. В Германии пели по-немецки, в Италии — по-итальянски, и в каждой стране была своя традиция. Петь на языке оригинала повелось в шестидесятые — семидесятые годы, и это было стимулировано тем, что глобализация оперного рынка достигла предельного уровня и огромное количество певцов должны были иметь контракты по всему миру — сегодня Стокгольм, завтра Рим, послезавтра Лондон, потом Париж. И они циркулировали во всех крупных театрах — «Метрополитен-опера», «Гранд-Опера», «Ковент-Гарден», «Ла Скала», Венская опера... Одни и те же люди были везде. Везде пела Рената Скотто, везде пел Паваротти, везде пел Доминго и так далее. Понятно, что они не могли учить одну и ту же оперу на языке каждой страны...

Россия на язык оригинала тоже перешла уже давно. И ни в каком театре, где я ставил, я не могу навязать, чтобы это пелось на языке, понятном зрителям: будут против певцы, будет против дирижер и так далее и так далее. Да и представьте себе сами. Поставлю я, например, «Травиату» в Большом театре. Найти хорошую Виолетту и хорошего Альфреда непросто, в труппе Большого театра я таких не знаю, может быть, придется приглашать из Питера, может быть, из театра Станиславского, а может быть, откуда-то с Запада — то есть опять же, иностранца. Для чего же ему учить все это по-русски? Или если это, допустим, малоизвестная опера — например, «Сила судьбы» Верди, которую певица не знает. Конечно, она будет учить сразу на итальянском, потому что она будет покупаема с этой партией потом в течение всей своей карьеры.

Просто это часть бизнеса, и творческие вопросы здесь ни при чем, сколько бы при этом ни говорилось о прелестях аутентичности. И я считаю, что когда человек, сидя в зале, в каждом такте, в каждой секунде сценического действия чувствует слово как содержание, а не как мелодию речи, то он на другой плотности общается с оперой. А если он не понимает смысла, то он постоянно смотрит в титры. Но когда ты смотришь в титры, ты не только пропускаешь половину действия, ты еще отрываешься от эмоционального контакта со спектаклем. Потом невозможно только читать, слушая музыку. Ведь на сцене во время действия я выстраиваю какие-то события, к примеру, перпендикулярные произносимому тексту. Значит, этот текст зритель должен слышать в тот самый момент, когда происходит это действие, должен понимать, какое тут несоответствие, в чем тут интрига... А если человек читает, он пропускает что-то, что происходит на сцене, а потом, когда возвращается, уже не может связать одно с другим. Я, например, титры читать не могу. Я лучше заранее очень подробно три раза прочитаю либретто, если произведение мне не знакомо. Но только не титры.

Я конечно, ставил бы все оперы на том языке, на котором понимает публика. Но, к сожалению, это уже такой мировой тренд, с которым спорить невозможно. Есть два театра в Европе, которые сознательно как политику поднимают на щит идею, что нужно петь на языке, на котором говорит публика. Это берлинский *Komische Oper*, где все поется по-немецки, и *English National Opera* в Лондоне, где поют на английском языке и где делается очень хороший перевод. Кстати, перевод — это тоже немаленькая проблема, и очень многие переводы западных опер — Верди, Вагнера — были просто жуткие. Сейчас это исполнять практически невозможно: русское ухо будет просто съезживаться. То есть все надо переводить заново, а это очень сложно, потому что музыка не попадает — она написана на итальянские слова или на немецкие, а русская грамматика по-другому устроена, слова то длиннее, то короче, и надо растягивать фразу, а это мучительный труд — подгонять слова под музыкальную фразу...

Да, я считаю, что в любом случае зритель должен получать эмоции от прямого общения с текстом и языком. Да, я считаю, что достоинства опер-

ного пения на языке оригинала, всю эту эквиритмическую связь слова и музыки может оценить только узкий круг гурманов. Для широкой публики важность всего этого недоступна.

Но, с другой стороны... Знаете, когда я прихожу в Komische Oper на «Евгения Онегина» и слышу, арию Ленского, которая начинается так:

Wohin? Wohin...

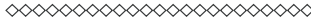
— я понимаю, что человек, привыкший в этом месте слышать «Куда, куда, куда вы удалились», испытывает, как бы это выразиться, не совсем те эмоции, которые должен испытывать в начале арии. Так что, когда люди говорят, что надо петь на языке оригинала, я даже в чем-то иногда их понимаю... Зато у немца все в порядке: немец слушает на своем языке, понимает смысл, и ему хорошо. Так что это вопрос дискуссионный.

Я, кстати, сейчас в Большом театре ставлю именно спектакль на немецком. Это «Воцтек» Албана Берга. Она написана в двадцать пятом году в Германии. И хотя эта вещь в России не известна, в мировом театре она очень популярна и везде идет. Я считаю, что на самом деле это главное оперное произведение двадцатого века, откуда, как из желудя, пошли очень многие сочинения.

Это очень короткая вещь, она идет час тридцать пять. Вряд ли она будет широко репертуарна: все-таки это сложная опера, — но ее появление просто необходимо для культурного контекста, для того чтобы обогатилась афиша, — да просто для того, чтобы наконец-то это великое произведение было исполнено в России. [...]

*Беседу вели Игорь Виноградов и Ирина Дугина
2009, № 3 (141)*

II. ЖИВОПИСЬ



1. АНАТОЛИЙ СЛЕПЫШЕВ

Серьезное искусство это серьезная вещь

Из интервью журналу «Континент»

От редакции — 2002

Мы продолжаем знакомить читателей с тем, как видят сложившуюся на рубеже тысячелетий ситуацию в русской и мировой культуре деятели театра, кино и телевидения, композиторы, дирижеры, мастера изобразительного искусства. Сегодня в гостях у «Континента» художник Анатолий Слепышев, известный в России и за ее пределами как один из самых крупных современных русских живописцев.

Суждения Анатолия Слепышева об искусстве, как увидит читатель, весьма своеобразны и часто неожиданны. Но тем интереснее, как нам кажется, выслушать его мнение о том, какие кардинальные перемены в изобразительном искусстве произошли в XX веке и что происходит сейчас — мнение одного из тех, кто, собственно, и создает современное искусство. С этих вопросов и началась беседа в редакции.

Думаю, что судить о том, что произошло в искусстве за последние семьдесят — сто лет, в какую сторону движется процесс, мы еще не можем: слишком близко к этому всему стоим. Тем более что исторические события, происходившие во всем мире на протяжении этого века, заслоняют события в мире искусства. Нельзя же вычленивать искусство из всей остальной жизни и отдельно определять, что такое Малевич, что такое Репин, Пластов или Лактионов.

Но если все-таки попробовать ответить, я думаю, перспективно любое направление искусства, перспективно всё, что связано с большим мастерством и точностью... Вот бывает же гениальный рок — например, «Иисус Христос — Суперзвезда» Уэббера. Или гениальная абстракция. Мне пришлось видеть работы абстракционистов, где присутствуют и жизнь, и красота, и очень глубокие мысли и чувства. По-моему, перспективно все, что талантливо.

Если попытаться говорить о целом веке, то я считаю, что во многом искусство этого века определил импрессионизм — точнее *противостояние* ему.

Когда-то академисты Пуссен или там Лоррен писали картины для дворцов и особняков. Но исчез солидный покупатель — исчезли и пуссены. После всех французских революций к концу девятнадцатого века появился новый потребитель живописи — обыватель. В Париже понастроили «клоповников», где поселились мелкие чиновники, лавочники. Все эти «новые французы» занимали уже не особняки. И для них нужны были недорогие картины — яркое пятно, которое украсит стену. Я, конечно, утрирую, но импрессионисты возникли примерно так. Это были разные люди, разной культуры, разного образования, разного уровня мастерства, но все они знали одно: надо писать небольшие картины и картины эти должны быть красивыми. Художники ведь, как собаки, чувствуют, что нужно делать, чтобы их покупали. А как сделать картину красивой? С помощью красок. Вот импрессионист пишет небо — синее, много синего. Дерево — масса зеленого. Это не дерево — это красиво положенная краска. Вода — то же самое. Они утратили классические традиции, умение передать фактуру предмета, плотность ствола, пушистость листвы и так далее. Но это красивописание для стены в конце концов понравилось всем. Импрессионисты не сильно разбогатели на своем искусстве, но им многие наследовали. Например, Кандинский — это, с моей точки зрения, целиком импрессионист: пятно красное — много-много оттенков красного цвета; пятно синее — много-много синих оттенков...

Красиво и красиво. Но дальше идти импрессионизму было некуда. Не было в нем ни мысли, ни философии, ни традиции. К началу двадцатого века художники нового поколения подсознательно поняли, что все это ведет в тупик. Именно тогда появились Пабло Пикассо, Жан Дюбуаффе... Кто-то посыпал свои картины землей, кто-то писал в тонах асфальта, кто-то искал потёки на заборах — лишь бы не быть похожим на импрессионистов. У этих художников были свои задачи. Они хотели создать образ. Образ, который выражает эмоции: страсть, любовь, ненависть. Импрессионистам было плевать на все это. У них просто пухленькие бабенки, которых можно пощупать за толстые мяса, — и не больше того. А новые художники создавали свой новый мир. Через картину пытались передать, что мир сложен из неохватного числа бесконечно больших и бесконечно малых величин. Пытались отразить развитие человеческой мысли, человеческой культуры. Но и этот путь привел в тупик: искусство этого направления двинулось в сторону от живописи и в конечном итоге пришло к инсталляции, к перформансу.

Все это происходило на наших глазах. В шестидесятые годы возникло концептуальное искусство. Это было интересно всем. Концепция захватила все умы. Я сам переживал это. Мне казалось, что во всем, что не похоже на реализм, на традиционные классические образцы, есть какая-то таинственность, неопределенность. Как будто бы сама жизнь проявляет себя какими-то новыми формами... А лет за десять до этого всех пленял поп-арт. Тогда Роберт Раушенберг сказал, что любой предмет, любое творение рук человеческих, если смотреть на него не как на утилитарную вещь, само по себе является произведением искусства. Раушенберг говорил о бутылке:

если воспринимать ее не как сосуд для хранения жидкостей, а как явление искусства, как идею, как мысль, то это уже становится гениальным творением — художника, скульптора, архитектора. Раушенберг первым как художественное произведение выставил дверь — обыкновенную дверь, только поменьше — и произвел в головах и критики, и философов, и публики полный переворот.

В свое время американцы построили в Нью-Йорке музей Гугенхайма, где собирали все эти новейшие проявления поп-искусства. Говорят, сейчас его стали посещать плохо. Уже народу надоедает, уже не ново. Я сам это видел в парижском Музее современного искусства. На первый этаж, где выставлены импрессионисты, символисты, публика еще идет. А выше — залы концептуального искусства, и вот туда уже никто не сует и носа.

— Вы считаете, что конец поп-арту и концептуализму приходит не случайно, что искусство это существует на каком-то маргинальном, даже ложном направлении — в стороне от того пути, где применимы достаточно высокие критерии. И лично вы по каким-то критериям, вероятно, отличаете настоящее искусство от ненастоящего?

Попса — это, конечно, искусство массовое, для простого обывателя — как мыльные оперы. Но я не говорю, что это *ложное* искусство. Я считаю, что любое искусство призвано служить — народу, правительству, разным слоям населения. Оно служит, а, значит, и должно нравиться народу. И окончательную оценку дает именно народ. Вот Тициан — потрясающий художник, его уже почти шестьсот лет любят во всем мире. Карл Пятый лично поднимал ему кисть: из уважения к таланту. Или Майкл Джексон — как он зажигает всех энергией! А чтобы вложить столько энергии и чтобы она доходила до зрителя, нужно иметь недюжинный талант, умения, знания.

— Для вас равнозначно искусство Джексона и искусство Тициана?

Я ведь сказал уже, что перспективно всё, что связано с настоящим мастерством. Хотя, пожалуй, на чаше весов Тициана гири будут потяжелее.

— Но если подходить с точки зрения внешнего успеха, то самой популярной всегда будет попса. Так как же с окончательной оценкой, которую дает народ?

Не надо понимать все слишком буквально. Конечно, существует реклама, существует раскрутка. Сейчас вообще такое время, когда легко процветает любая бездарность — надо только суметь ее правильно подать, вложить деньги, сделать имя.

Конечно, то что бесперспективно когда-то все равно умрет. Ведь жизнь продолжается, развивается. И всем хочется правды жизни, но каждый ее понимает по-своему.

— Жизнь продолжается, и каждый новый художник опирается на предыдущее. Но ведь если он талантлив, он не будет повторять сделанное до него. Он будет искать чего-то нового. А что он ищет? Только новую форму выражения?..

В том вся и соль, что он без конца повторяет те шедевры, которые были созданы до него. Художник вообще учится не у природы, а у мастеров. Но повторить в точности нельзя ничего — нельзя подобрать такой же точно состав красок, нельзя угадать такое же время суток, нельзя сделать так, чтобы твое сердце билось так же, как у мастера, которому ты наследуешь. Обязательно произойдет куда-то сдвиг. И иногда вдруг случается, что этот сдвиг бывает даже чем-то лучше, чем у того — пусть не всем, пусть хоть одним хвостиком. И тогда художник вцепляется в этот «хвостик» и пытается его развивать. Так художники и самовоспитываются. Но самовоспитываются обязательно на образцах высокого.

— Значит, искусство все-таки развивается. И развитие идет в каком-то направлении...

Я не знаю, есть ли в искусстве развитие или нет. Я вообще считаю, что не было ничего выше первобытного искусства, потому что человек верил в его магическую силу, потому что он и творил и воспринимал, как творят и воспринимают дети, — с искренней верой.

А что до развития... Настоящие художники, писатели или актеры своим творчеством пытаются поднять культуру людей. Просто есть люди, которые придерживаются той позиции, что массового зрителя надо учить понимать красоту и величие искусства, надо воспитывать его, поднимать до Моцарта, до Бетховена, до Тициана... Конечно, чаще бывает наоборот: художники изучают массовые вкусы, приспособляются к ним, угождают. Я считаю, что такое искусство вредно, оно разрушает человека.

— А какие критерии позволяют распознать: вот этот художник настоящий — поднимает, а этот не поднимает?

Это дело специалистов.

— Но почему только специалистов? вы же назвали Моцарта, Тициана. А наши передвижники? Уж они-то точно воспитывали публику.

Воспитывали. Но уж слишком большую ставку делали на политику, на идею. У них же всё социальное — даже пейзажи. Демократическая такая живопись, для бедных: избушки, опушки, дорожки. Передвижники на дух не выносили ничего декоративного, эффектного, красочного. Терпеть не могли пейзажи Семирадского, Богаевского, даже Айвазовского. Да чего мы

их вдруг вспомнили?! Это все равно, что беседовать о поэзии и вдруг заговорить о журналистике. Передвижники — вообще не художники. Публицистика и искусство — вещи несоразмерные.

— Вы смело говорите «художники» — «не художники». Как все же вы отличаете искусство от неискусства? Чем руководствуетесь?

Чем руководствуюсь? Откуда я знаю. Ну, разумеется, талант, искренность, любовь к своему делу... Только и это не всё. Как-то в Париже я видел выставку Тициана — картины, которые свезли со всего мира. Ну потрясающий мастер — такие сгустки цвета, такие сочетания... Да что говорить, искусствоведы об этом тома написали... Но были на этой выставке (откуда, из каких запасников их вытащили!?) совсем поздние его вещи, эскизы для церковных росписей — какие-то серые фигуры на сером фоне... Вы спрашиваете о критериях. Какие уж тут критерии... Я как художник понимаю — нутром чую, что эти эскизы — не просто гениально, это супергениально, только мой ум не в состоянии это воспринять. Смотрю и понимаю, что это за гранью моего понимания! Разумеется, обыватель не видит этого. Серьезное искусство это серьезная вещь.

— Может быть, дело в том, что, даже не умея объяснить, чем он восхищен, талантливый зритель все равно распознает талантливое произведение?

Все это не так просто. Да и вообще что такое талант?..

Как определить, талантливая картина или нет? Кстати, чем больше талант, тем он труднее в себя выпускает. Это уже доказано. Если картина интересная, ее нужно долго-долго видеть, думать о ней, и тогда она вдруг может разверзнуться, и энергия, которую заключил в нее автор, включит зрителя, начнет взаимодействовать с ним. С одной стороны, нечего притворяться: что ты вложил, что закодировал на холсте, то зритель и получает. Ничего вроде бы погустороннего... А с другой стороны, талант — он, может быть, с Богом немножко и связан.

Вот греки... Не знаю, как они делали свои росписи, но видно, что рукой художника водит Бог. Я, кстати, ни в Бога, ни в черта не верю. Но как вот это случается? Мажешь-мажешь, ничего не выходит — и вдруг... Может, правда Бог? Кто там у нас под землей редиску красит? Вот он красил-красил, а потом о тебе вспомнил и помог... Хотя я не могу адекватно это оценить, я свои работы не вижу. Ко мне приходят и говорят: «Это талантливая картина», а я думаю: вот тут у лошади хвоста нет, а тут копыто кривое. Я вижу только это: вот тут маху дал, тут не тот цвет положил... Поэтому я и раздариваю их с удовольствием. А вообще я думаю, изобрети кто-нибудь такой барометр, который позволял бы определить, талантливо или не талантливо произведение, искусство тут и кончилось бы.

— Ну как же?! Вы же только что сами говорили об эскизах Тициана. То, чего не понимает толпа, чувствует художник. Разве не барометр собственная душа, когда ты отзывается на чью-то работу, «слышишь» ее и она вызывает зависть, восторг или даже неприятие?

Нет, все это очень обманчиво. Бывает, загорисься, увлечешься, тебе покажется, что ты видишь что-то талантливое, гениальное, а потом вдруг понимаешь: ерунда. Просто чисто случайная эмоция...

С другой стороны, настоящий талант, конечно, виден. Вот случай. Прихожу в Париже на какой-то очередной ФИАК, ярмарку искусства. Огромные помещения отведены последователям Пикассо. Каких только картин нет: качественные, на любой вкус — копии Пикассо, подражания Пикассо, картинки всех размеров, хуже Пикассо, лучше Пикассо... И всё — говно! И вдруг... В самом центре, как на пьедестале, — маленький такой *настоящий Пикассо*. И — всё... Сразу понимаешь: это — искусство. На это можно молиться, от этого с ума можно сойти! Это Пикассо! Это гений...

— *И снова мы приходим к вопросу о критериях. Как бы вы определили разницу между подлинным Пикассо и подделками?*

Чтоб ответить на этот вопрос, надо целый том написать.

— *Но вы-то поняли мгновенно. Значит, сработал барометр! Вы ведь сразу почувствовали настоящего Пикассо...*

Почувствовал, конечно, почувствовал, я же всю жизнь обожаю Пикассо... Но, главное: под картиной была подпись...

А что до объективности моего барометра, послушайте еще одну историю. Я безумно люблю рублевскую Троицу. Так вот прихожу как-то в Третьяковскую галерею и вижу: нет моей иконы. Где? А ее поставили посередине зала — рядом, хоть руками трогай, хоть носом води. Я так обрадовался, рассматриваю ее, люблюсь. И вдруг поднимаю глаза: батюшки, Троица-то на стене висит! А я полчаса люблюсь копией! Я же полчаса вокруг ходил, видел, что это Рублев — живой, подлинный. Я же переживал! Как я переживал около этой иконы — и мороз у меня по коже, и мурашки... И вдруг... Всё провалилось, в одно мгновение. Я своими руками готов был бы уничтожить эту копию. Вот вами ответ на ваш вопрос. Просто есть вещи, которые определить нельзя.

Как определить, хорошая картина или нет? Нельзя. Нет, конечно, если ты настроен, ты еще можешь что-то понять. А если не настроен, пройдешь мимо миллиона шедевров и ничего не увидишь. Если тебе, конечно, не скажут.

— *Скажут... Но разве общепризнанная оценка всегда соответствует истине?*

Разумеется, надо видеть самому. Вообще видеть прекрасное — этому надо учиться. А энергия искусственно созданного мнения очень велика. Она опасна, порой даже убийственна. Я с этой энергией очень часто сталкивался в жизни. Вот еще одна история. О Зурабе Церетели. О нем есть устойчивое мнение, пресса его совершенно затюкала, все искусствоведы говорят, что это ерунда, неинтересно, совсем плохо. И я, не видя, не зная и не вдумываясь, был согласен с этим. А тут вдруг пошел в Манеж посмотреть его работы. Осмотрелся и понял: у него очень много хороших работ. Только надо смотреть на них без предвзятости.

Художник он, конечно, значительный, а энергии у него — как у Пикассо или Дали, самых легендарных мастеров взрывной эпохи (была же эпоха, когда художники были на уровне самых гениальных авантюристов, недаром Гитлер пришел к власти — он ведь тоже художник). Особых идей у Церетели нет, но он мастер и делает то, что нужно потребителю. Работ у него море. Живопись, скульптура, декоративные мозаики — при советской власти он украсил мозаикой, кажется, все санатории Крыма и Кавказа. Его работы отличаются большой декоративностью, яркостью, экспрессией, ритмами. А чем его Петр Первый хуже того, что вообще в Москве наставлено?

— *Размерами...*

А что размеры?! Этот Петр весь прозрачный, как решетка, декоративно-легкий. Не зря его сравнивают с Эйфелевой башней. Стоит прекрасно, а у другого бы тут же завалился. Попробуйте поставить вещь такого размера, чтоб она не упала! Но, конечно, Церетели мне не близок. То есть я там не вижу того, что сам бы хотел сделать в искусстве. Ну и что? Это ведь ни о чем не говорит.

— *И все-таки, сколько бы вы ни пытались уйти от ответа, вы же как-то, хотя бы для себя, определяете, где искусство, а где подделка, где талант, а где трюк.*

Если честно, я считаю: главный критерий — хочешь ты вот эту картинку принести домой и на стенку повесить или нет. А вот когда принес, повесил, она понемножку начинает открывать то, что закодировал художник. Дома от нее совершенно другое впечатление. Так самая прекрасная женщина совершенно иначе воспринимается, когда она где-то вдалеке или когда приходит к тебе и снимает вечернее платье и бриллианты, когда она — твоя. Дома картина открывается уже полностью. Или не открывается. Значит, картина такая или ты сам таков, что ничего понять не можешь.

— *А что, с вашей точки зрения, вкладывает художник в свое произведение, что «кодирует» в нем?*

Художник пытается проникнуть в то, что человеку не понять никогда, пытается приоткрыть эту тайну. Через свои ходы он пропускает и зрителя. И бывает так, что зритель вдруг осознаёт: батюшки, я в этой области и не пытался даже думать, и вдруг художник показал мне кусочек истины. Конечно, как правило, зритель не формулирует так и не отдает себе в этом отчета, но художник все же хоть немножко проталкивает его вперед. И остаются какие-то заметные фигуры на фоне текущей жизни — художников, поэтов, мыслителей, — тех, кто обобщает все, что открыто.

Чем весь мир покорила Сезанн? Он — кто его знает: сознательно, под-сознательно, программно — вдруг взял и разложил живопись на отдельные участки. Не знаю, как это было: наверное, сначала просто написал грубые мазки, потом увидел, что в этом есть какой-то смысл. И вот впервые появился кубизм — у Сезанна ведь видны эти условные грани, условно разложенная реальность. И все *увидели*. Тот же мир, что воссоздавал, допустим, Пуссен, Сезанн укладывает в размеры картины — первый там план, второй, условно заключает его в такую небольшую коробочку — пространственную, даже может быть, архитектурно-перспективную. У него все логично. Первый мазок должен быть чуть пошире и по цвету ярче, а к горизонту мазок становится более смягченным, менее плотным и по размеру маленьким. Это уж потом появились такие, как Сёра, — писавшие одними точками. Я объясняю очень условно, на самом деле там множество всяких проблем, но все они связаны вот с логическим осознанием и построением его ритмов, его пространства и взаимоотношений, которые можно перевести на язык математики. Он первый выразил это программно, и весь мир рванулся в его сторону. Посмотрите, в двадцатые годы в России — ну все сезаннисты. Все кубисты. Даже Пикассо начинал с утверждения, что мир построен кубически. Все они хотели логически, математически, геометрически... Все они шли за Сезанном. Даже наш Врубель. Он-то откуда знал Сезанна?

— Но Врубель, если верить специалистам, никому не подражал. Просто он ВИДЕЛ так. К тому же его мазки математически не опишешь. Они напоминают смальту: словно подсвечены из глубины, словно цвет в них постоянно пульсирует.

Может быть, Врубель и видел именно так. Но у него же во всем — от розы в стакане до Демона — четко чувствуются грани. Это очень большой талант, когда эти грани между объемами, пространствами, на тончайшем уровне, и человек может осмыслить это. Он именно осмысляет. Когда я смотрю на живую розу, я этих граней не вижу. Эти объемы — не какие-то законные построения, правильности, это осмыслил и сделал художник. И эта упрощенная природа как бы немножко приближена, чтобы любой человек мог осознать, как это. Он может на цветок смотреть, он чувствует, что это прекрасно, но вдаваться в эти сложности он не может, а художник, музыкант,

поэт пытаются вдаваться в эту жизнь природы. Стремятся расшифровать эту красоту и соединить всех, кто видит ее.

— Да, но ведь именно в XX веке происходит и обратная вещь: художник начинает показывать что-то, совершенно непонятное массе.

Да, конечно. Но ведь это то же самое, что я уже говорил. Хочет или не хочет, но художник идет в ногу со временем, пытаясь осознать то, что осознать, может быть, и невозможно. Он сам это не очень четко понимает, но ему интересно изображать прежде неведомое. И любая картина — это исследование, работа над ней — процесс открытия, увлекательный и мучительный одновременно. А еще это непрерывный процесс самообучения. Так что совершенно естественно, что работы гениальных художников всегда на грани того, что простому народу не понять. И народу, конечно, интереснее не гении, а рядовые художники — те, кто занимается популяризацией искусства.

Так всегда было. Вот, допустим, тот же Верещагин. В свое время он был не менее популярен, чем сегодня Шилов. На него толпы шли. Чем же он привлекал? Да тем, что первым начал писать убитых, падаль, воронов, расклевывающих трупы, — какие-то ужасы, страшилки — все то, что люди любят: неприятно, жутковато, но ведь интересно-то как!

— А ведь «Апофеоз войны» до сих пор оказывает на зрителя сильное эмоциональное воздействие. Хотя, вроде бы, современному человеку досталось видеть вещи и посерьезнее...

Конечно, Верещагин это очень выразительно. Он вообще очень интересный художник, но я говорю о самом простом, о том, что сразу бросается в глаза. Все художники разные, у всех разная ритмика. Как говорит сверхпопулярный Кастанеда, чтобы что-нибудь постичь, нужно наркотиков наесться. В этом отношении я с ним согласен: «наркотиков» нужно много. Художники-виртуозы питали всех вокруг себя большим количеством сильно действующих средств. И даже на это больше, может быть, энергии затрачивали, чем на свои картины.

— О каких «наркотиках» речь?

У каждого художника есть определенные приемы — «наркотики», «крючки» — зацепки, с помощью которых он пытается привлечь зрителя к себе, оторвать от конкурентов. Но настоящее понимание, связанное с чем-то мистическим или высоко эстетическим, — оно за этими «крючками». И вот зритель, который эти «крючки» проходит и видит уже какую-то сложную ритмику жизни, музыку, вот эту красоту, он уже этих «крючков» не замечает. Он уже дальше прошел.

— *А что относится к таким «крючкам»?*

Это может быть нарушение пропорций, могут быть особенности перспективных построений. У меня такой крючок — то, что сюжет моих картин совершенно не отвечает их содержанию. Вообще, мастерство — это такое состояние, когда художнику уже не надо думать, как что-то сделать, а довольно решить, что именно сделать, — и все эти «крючки» приложатся автоматически. Они у каждого свои, мастерство добывается личным опытом. Но у каждого должен быть элементарный набор: школа, знание законов, владение определенными приемами.

Вот, скажем, человеческий глаз для художника — это сочетание больших и маленьких пятен, линии, цветовые взаимоотношения, объем, светотень. И художник все время за ними следит, он старается, как дети мозаику собирают из маленьких частичек, собрать все мазки в единое изображение. Но художник, пишущий икону, и художник, пишущий светский портрет с натуры, ставят перед собой абсолютно разные задачи. Портретист думает только о том, чтобы глаз у него вышел живой. Хочет он этого или нет, он оставляет только те сочетания пятен, те кусочки мозаики, которые выражают физическое ощущение живого, зрячего, реагирующего глаза. И пока он не добьется, чтобы глаз этот жил, до тех пор он не успокоится. А когда художник пишет икону, он тоже работает с линиями, пятнами, тоже держит в руке кисть или пальцем растирает пятно, но он никогда не думает о том, чтобы возник живой глаз. Это глаз, который создан из условных пятен, передающих только идею или сумму идей. Основа мастерства у всех одна и та же. Живописец и иконописец действуют вроде бы одними и теми же средствами, создают равно сложные миры идей и чувств, но даже технически задачи ставят перед собой совершенно разные.

— *Есть ли какие-то особенности у сегодняшних приемов воздействия на публику, современные «крючки», наверное, не таковы, как сто лет назад?*

По-моему, смысл сегодняшнего искусства вообще — поражать воображение: показывать то, чего просто не может быть. В самом деле, посмотрите, что творится в жизни: у нас на глазах погибают люди — в мирных городах, в Москве, в Нью-Йорке... Три дня народ поахает — и всё, надоело переживать, успокоились, привыкли. Так что поразить современного человека непросто, тут надо очень и очень потрудиться.

— *И чем же, например, поражают?*

Ну вот недавно видел в Манеже: голого мужика на цепь посадили. Бегаёт мужик бородатый на цепи — это ли не диво?! А если ближе к искусству в традиционном смысле, прекрасный пример тот же Сергей Андрияка. Он пишет исключительно акварели, притом акварели огромного размера — вот как

стенка в моей мастерской. Но это акварель, всё аж светится! Все выложено, как мозаика; он нигде, кажется, даже второй раз кистью не проводит. Производит впечатление просто необыкновенно эффектное. Это что-то из области чуда. А обыватель чуда и ждет. И пожалуйста, вот оно! Я не знаю, какой тут применен трюк, как это сделано. Но только все это сделано совершенно механически, и мне это неинтересно.

— Понятно, всем хочется есть — и художникам в том числе. Но все-таки кто-то ставит перед собой задачи более художественные, кто-то — менее художественные. А чего добиваетесь лично вы?

Я ставлю перед собой очень серьезные задачи. Только как их выразить словами? Вот я сейчас книжку пишу о том, как надо писать картины. Как надо рисовать, потом выскрести, перетирать, замазывать, опять рисовать. Без конца, пока не уберется все то, что не нужно. И глядишь, вдруг вылезет то, что нужно. Само вылезет — но при помощи моих усилий, конечно. Иногда мазнешь случайно, а это то самое и есть, что ты все время искал, именно туда и попало. Главное ни на чем не настаивать. Моя тут роль — вроде роли режиссера, который наблюдает за репетицией и просит: а вот так попробуй, а теперь вот так. Я знаю, как написать ту или иную вещь, какой технический прием применить. Применяю — не получилось. Тогда я стираю, соскабливаю, делаю снова.

— Значит, по-вашему, все дело в приеме, а душа здесь вообще ни при чем?

Да не верю я ни в какую душу: все одна химия... А с другой стороны, я вот ищу прием, работаю над ним всю жизнь, где-то чуть-чуть его применил и думаю: какой я гениальный! Тут прихожу в Манеж: выставка, пятьсот — шестьсот художников. И половина пользуются этим «моим» приемом! Оказывается, теперь все так пишут — и ничего не получается. Выходит, не в приеме дело... Хотя я говорил уже, что определенный набор приемов — это то, чем должен владеть любой художник. Художника не надо учить. Он должен сам родиться. Но ему надо показать набор приемов.

— Вы получили этот набор в институте?

Ничего я не получил. В наше время в Суриковском институте почти не осталось приличных преподавателей, зато сидела куча бездарностей. Руководил всем этим академик Модоров — самодеятельный художник, бывший председатель колхоза и бывший партизан, автор бессмертного портрета какого-то деда Шишко. Наши преподаватели сами никаких приемов не знали и знать не хотели. Вот поставят модель — и сиди копируй, как видишь. И мы, как коро-вы, жующие тряпку, бесконечно копировали. Корпели часами — пока лист не протирался до дырки, а рисунок не становился черным, как головешка.

— *И Дейнека?! Ведь вы учились у него...*

Так только считается. Дейнека стал появляться у нас только на предпоследнем курсе, заходил в институт редко и говорил примерно так: «Да ну, ребята, вы уже испорченные. Если бы мне вас сначала дали...» Так что никто ничему нас не учил.

— *Но кого-то из художников вы все же считаете своим учителем?*

Я считаю себя последователем Пикассо, Бэкона, Йозефа Бойса. Я, может, их и не знал. Но это веяние времени. Я как родился, сразу стал не любить импрессионизм. Я другой художник, другого направления. Может быть, оно называется постабстракционизм. Потому что у меня очень много абстрактного. Вот мой пейзаж. Что для меня тут важно? Важно, что небо — это дыра. Тут не синенькое, голубенькое, зелененькое. Это синий цвет, который я пытаюсь преобразить пластическими средствами, чтобы он передал бесконечность пространства. А вот лес, кусты — это серая масса, которая должна шевелиться, двигаться... А вот дорожка — просто дорожка, освещенная вот таким неопределенным светом. Я вот мучаюсь, мучаюсь, пытаюсь этого добиться, чтобы кусты шевелились, а вода светила.

— *И ведь получается... Кстати, вы один из немногих художников, кто постоянно пишет одни и те же сюжеты. Сегодня ведь почти не встретишь людей, которые работают с сюжетами. Разумеется, имеются в виду серьезные живописцы. Не кажется ли вам, что живопись постепенно уходит от сюжетности, устраняет из себя, так сказать, литературный элемент. Значит, сам по себе сюжет сегодня не так существен?*

Скажу больше. Он не был особенно существен и во времена Тициана или Рембрандта. Сюжет — не более чем повод написать картину. Не более чем повод создать то, для чего собственно и существует живопись, — внутренний мир, мир гармоний, энергии столкновения, проявления эмоций. Кстати, никуда сюжет не делся, потому что это один из тех «крючков», на которые заманивают обывателя. А что до меня самого, то все мои сюжеты взяты «напрокат», все заимствованы у кого-то другого.

— *Но ведь для исторической, религиозной, жанровой живописи сюжет всегда был очень важен...*

Да ничего подобного. Произведение живописи — не книжная иллюстрация. Возьмите хотя бы «Явление Христа народу». Александр Иванов хотел показать здесь те новые средства, которых до него в России не знали. И плевать ему было на Христа! Иванов тем и славится, что умеет передать обна-

женную фигуру в воздухе, воздушную среду, итальянский пейзаж, плотную гляцевую листву оливковых деревьев. Его интересовали портреты, которые он писал с Гоголя, с кого-то там еще. Он даже не ставил себе задачу написать толпу, как, допустим, Делакруа. Его интересовало строение каждого отдельного живого организма. Ему было важно, чтобы зритель увидел красоту работающих мышц, игру света на коже, блеск камешков на Аппиевой дороге. Живописец тут занимался, можно сказать, чисто научной работой. А сюжет так — постольку поскольку. К тому же сюжеты то и дело повторяются, но каждый художник вкладывает в них что-то свое, ставит собственные задачи. Все, например, любят писать обнаженное женское тело. Но для одного художника — это кусок похотливой плоти, для другого — прекрасное произведение природы, для третьего — святыня... Вот у Курбе я видел: бабища, огромная самка, видно, что она неделю не мылась — от нее разит грязью и потом. Но пахнет женщиной! И как он это сделал?! Не постигаю... А сюжет один — обнаженная женщина.

— А что вы скажете о портрете? Почему-то когда смотришь на портреты эпохи Возрождения, видишь Человечество, а когда смотришь на современные портреты, видишь просто красочные пятна.

Думаю, что вы правы. Утеряна культура писания портрета. Это вещь очень непростая. Это мало кто удел. Я люблю портреты эпохи Возрождения — Гольбейн, Дюрер, Кранах. А эти... Репин — ну как фотографию какую-то изображает. Кстати, Тициан портретов не писал. Вернее, не писал их с натуры. У него был набор античных медалей: он смотрел, на кого похож человек, выбирал тип лица и писал с медальона. Я считаю, что не было портретов и у Леонардо. Как можно назвать портретом то, что писалось десять-пятнадцать лет — любой натурщик за это время состарится. Это не портреты — это обобщенные образы, недаром существует версия, что Мону Лизу он писал с себя.

— Это индивидуальные характеры, которые не могла бы передать никакая фотография. Та же «Дама с горностаем». Когда смотришь на нее, погружаешься в уникальный человеческий мир, женский мир — одновременно хрупкий, агрессивный, настороженный, гордый.

Но это же Леонардо да Винчи. Это явление. Он учился во Флоренции у Верроккьо. Там была очень жесткая система образования, да и сам учитель был гениальным художником. Посмотрите на картины Верроккьо, на его скульптуры! Это как будто взяли того же Микеланджело и каждый кусочек еще и оживили, набили живой сутью. Там кровь пульсирует. Так вот из этой школы сколько великих художников вышло? Один. Вот именно.

— А сейчас в мире есть крупные настоящие живописцы?

Я мало знаю. Но, по-моему, художником очень высокого уровня был Бернар Бюффе, а из наших — ныне здравствующий гениальный офортист Вячеслав Павлов. Он работает на очень высоком уровне культуры, мастерства, традиций. Я знаю еще одного гениального художника. Это Слава Ратнер, с которым мы дружим уже много лет, но он абсолютно никому не известен. А вообще это прописная истина: высокое искусство требует солидных вложений. Талантов всегда хватает. Но чтобы талантливый человек проявился, его нужно затребовать. И если бы государство вложило деньги в изобразительное искусство, оно махнуло бы так, что все тицианы от нас отстали бы. Но у нас нет школы, потому что нет денег. Целые десятилетия страна не тем занята. Да и не только наша. Войны, революции. Германия вон тоже пережила революцию, Америка там. А искусство должно мирно расцветать, должны накапливаться эмоции, когда что-то постепенно набухает и распускается, как роза... А у нас набухает, набухает — и вдруг: раз, взрыв, всем башки поотрывали!

А искусство людям нравится, этого не отнимешь. Человек тем и отличается от животного, что стремится к красоте...

Беседу вели И. Виноградов и И. Дугина

2002, № 3 (113)

2. АНАТОЛИЙ СЛЕПЫШЕВ

Наброски о Париже

* * *

Роза несет в себе образ благоухающих тенистых садов, тяжелого, густого сумрака таинств, вздыханий и желаний, архитектонику мира, согласно которой построены парки, перекаты ручьев, руины дворцов, штрихи былого величия Греции или Востока, — как след от кисти большого мастера, ежедневно тренирующего руку, отдающего дань мастерству и надеющегося, что будущее поколение разгадает коды, вложенные в слои краски на бездумной равнине холста, равнодушно разрушающего белизну своего бытия. [...]

* * *

Каждый день нужно писать картины, сомневаясь и мучаясь неудовлетворенностью, неудовлетворительностью результата.

И чем старше, тем больше сомнений, тем дальше цель недостижимого желанья, тем больше разрывов между возможностями и пониманием бесконечности и грандиозности задач.

Можно подсчитать, сколько было записано холстов, сколько переведено краски, сколько истерто кистей, сколько выброшено на помойку вконец истертых палитр. Но это только, если на мгновение остановиться, выбраться из заданного ритма жизни. [...]

Трут и перетирают современные художники краску на холсте, перемешивая и превращая ее то в камень, то в остатки штукатурки на стене. Чем необычнее, чем непонятнее фактура, тем загадочнее и интереснее произведение. Это дань современности.

Но и это уходит, а придет что-то новое, еще никем не открытое.

* * *

Булонский лес образует прекрасный ансамбль рощ и кущ, населенных мириадами живых организмов — от еле видимой мелюзги до черных пятен грачей и галок. Красота всего этого опрокидывается в искусственные водоемы Булонских прудов, с незапамятных времен обихоженных и совер-

шенствуемых миллионами садовников, зорко удаляющих ненужные детали и портящиеся, отмирающие сучья и листочки.

Толпы парижан дефилируют в разных направлениях, впитывая в себя всё это, вдыхая экологию видов, любуясь бесконечностью красоты, вглядываясь в изгибы берегов и голубые прорывы неба — бесконечно разнообразного в формах и сезонах — в розовую пряность заката, холодную синеву полдня, серость ненастья...

Собаки, бегуны, спортсмены, медленно бредущие старики и яркие, как бабочки жарких стран, дети, масса детей.

Всё тянется к этому волшебно-прекрасному парку.

Ливень солнца, отраженный листьями магнолий, крапленых пятнами белых душевных цветов... Как дева, полная зрелости.

Холмится почва, стянутая корягами корней, крепко впившихся в неровности, пронизанные тропинками, усеянные то желудями, то коричневыми шлифованными каштанами...

Сетка воды, переливы ее, игра забытого воображения, старательно передаваемая импрессионистами, не сумевшими передать живой организм воды — только игру цветов.

...Мелкие кустарники, крапленые кадмием прямо из тюбика, — как будто посыпанные красной манкой. Местами ярко-желтые огоньки, и сыпется откуда-то сбоку мелкий золотой песок, сверкая, переливаясь до рези в глазах...

* * *

Париж — город, который, пустив в себя один раз, не выпускает никогда. Не так уж много городов, где я был. Но в Вене, в Дюссельдорфе, в Берлине, у знаменитого швейцарского фонтана я был всегда маню в Париж.

За пять лет однообразного пребывания в Париже мне очень надоело.

Каждодневное торчание в мастерской, почти ежедневные прогулки, огни смотрящего Парижа и никаких общений с парижанами, этими заносчивыми и недалекими в основной массе обывателями. Да и где они?

Их не видно.

Либо сидят в своих лавочках, либо в офисах делают бумаги.

Огромные безликие массы туристов, бросающихся из одной стороны в другую, да мириады автомобилей, так плотно населяющие все тротуары и закутки, что кажется, на каждого парижанина — по семь машин.

А ведь это только видимая часть жизни Парижа.

В каждом доме имеется обширный двор с автомобилями, с огороженными от посторонних глаз садами и парками, со скрытой от посторонних глаз жизнью большого города внутри.

* * *

Пишу старый Париж. Архитектуру дворцов, знаменитых ансамблей. С толпами фантастических фигур, перемешанных и характерно подчеркнутых

экстравагантными костюмами, растворяющихся в таинстве фантастического, особенного, дурманящего и пьянящего воздуха, где вечность истории висит как бы сама по себе, волнуя и будоража воображение любого художника и поэта, кто рвется в этот город вечной страсти и авантюры. В это место жизни жестоких и равнодушных особей, занятых сиюминутным выживанием, к равнодушной этой химере цементных и бесконечно чистых мраморных дворцов...

Французы загадочны. Живущие в другом измерении от иностранцев. Параллельно-вежливо-неошутимо-существующие, не видящие и не желающие видеть, кто их окружает. Вечно с головой погруженные в свои маленькие и большие проблемы, недоступные непосвященным.

Не воспринимающие «черных», так густо населяющих окраины Парижа. Как бы два государства, не замечающие друг друга. Между ними нет никаких проблем. Как экзотические цветы, как несколько красок, лежащих на палитре, тесно прижавшись друг к другу, но не перемешанных — холодных и теплых тонов.

И напрасно прогнозировать истощение национальных особенностей, несмотря на случающиеся яркие миражи — вроде француженки, несущей и ведущей за руку кучу негритят, своих детей — безуспешной попытки смешения рас.

Ни пламени костров, ни бурям, ни времени не оставить следа на особенностях этой выживающей в вечности нации. Именно здесь насаждается и консервируется в веках мировая культура, своеобразная под воздействием незначительной элексириной добавки всех культур, происходящих в соседних странах.

Голландия и Фландрия, пуссены и лоррены, концентрация классики, профанация наследия XIX века, история современности — и высочайший уровень концентрации мировых достижений в образе Матисса, Пикассо и Сальвадора Дали...

И пустота суперкризиса настоящего времени — когда ни проблем, ни желаний! Проблема загадочного нежелания хоть во что-то включиться, задуматься и осознать происходящее. Загадка нежелания... И поглощенность ежедневной, ежесекундной проблемой незаметного показного самоутверждения, самолюбования — но не во вне, а исключительно в себе, внутри своего клана, своего сословия, всякий член которого способен выразить себя, проявить для мира, заявить о собственном своеобразии только за счет уже пройденных эпох и на их же языке.

* * *

Города и села чисто выметены, заасфальтированы, особенно усажены цветниками и садами, искромсаны сетью дорог без путников, прошиты движением автомобилей и сверхскоростных поездов. И мосты. Бесконечные конструкции мостов, горящихся на реках, притоках по всей Франции от севера и предгорной бесконечности Средиземноморья, Лазурных берегов.

Бесконечные фермы — ряды карнавальных фигур, черных, ярких, длинноногих, перетянутых в талии ридо, пестрых расцветок изящно-длинных фигур, напоминающих греческие колонны.

Париж — карнавал выставленных на показ чувств.

* * *

Верещагин, изображая пожар в Москве, передает удушливую жару, пульсирующую волнами воздуха, простреливающую густую среду горящими головешками. Костюмы наполеоновских генералов написаны как будто волшебной кистью Тициана...

А в Париже у него была огромная мастерская. Построенная по его собственному проекту, она в течение дня поворачивалась, двигаясь вслед за солнцем.

Мои очень скудные сведения о Верещагине — из тоненькой тетрадки, написанной кем-то еще при жизни Верещагина. Упор здесь делается на недюжинном уме художника, его авантюрном характере, массе головокружительных впечатлений и трудном жизненном опыте — и все это призвано разрешить загадки его мастерства.

Всю свою не очень длинную, но постоянно наполненную сложными катаклизмами жизнь он пытается понять законы жизни, срисовывая с природы ратные будни, прямо под пулями и снарядами, по локоть в крови — постоянно соприкасаясь с насильственной смертью. Бурное течение его будней в мастерской перебивается волнами путешествий по земному шару от вершин Гималаев до знойных пустынь Америки и кровавыми войнами, в пучине одной из которых он нашел себе успокоение.

Триумфы его грандиозных выставок, на открытие которых народ шел, как на религиозный обряд, часто оборачивались скандалами. Положительный заряд его картин, мощная энергия его гимнов мастерству творчества, радость и смысл жизни, слитой с процессом отторжения от повседневности, с процессом рождения картины в душе художника.

Материальная ценность картины не имеет равноценности. Она принадлежит народу, обогащает его, и ее невозможно продать или купить. И права была вдова художника, не продавшая иностранцам и за десятки миллионов картины войны 1812 года и оставившая без денег многочисленное семейство. А картины забыты в запасниках российских музеев...

* * *

Магнолия — мистическое название. Изгиб ствола фантастической формы. Масса глянцевиных листьев и пятна очень больших цветов — белокремовых, словно невеста в подвенечном платье.

И вскипает кровь, кружа голову, населяя запретными мыслями при виде дам с колясками и проходящих девушек.

Почему французы не стоят толпами, наслаждаясь цветением магнолии, выпитывая ее красоту, как это делают японцы в период цветения сакуры?

Серо-зеленый ствол мелкой изрезанностью кроны утыкается в бледность неба. Нежно-желтая крупа цветов. По исполнению очень похоже на картины XIX века из провинциальных музеев Европы, или на Клода Лоррена и каких-нибудь голландцев, никогда мной не виденных.

Ярко-желтые пятна города.

Вороны наохлились, как стрижи, зорко следя за жизнью зелени, как будто охраняя свои бесценные соковища.

...Ходят слухи, что детей воруют на запасные органы для супермиллионеров...

* * *

Парки Парижа запестрели яркими цветами фантастических раскрасок.

Парижане задыхаются от гриппа.

В торговом представительстве России открылась выставка Купермана, переделавшего себя в Купера.

Об этом художнике я слышал еще на последнем курсе. Очень энергичный молодой человек, сумевший пробить, минуя рутину застоя, администрацию и более преуспевающих коллег по МОСХу, первую выставку-продажу картин. Потом из МОСХа его смели более крепкие товарищи.

И вот он здесь, на Западе, уже лет двадцать преуспевающий художник, создатель нового стиля — инсталляции. Отрицающий всё и вся. Трубящий гимны разлоднению и падали. С нижестоящими жестокий и очень грубый.

Два последних года я смотрел на его творчество как зачарованный, открыв от восторга рот. Как провинциал, попавший в город, — персонаж театра Кабуки. Блестящая техника передачи объема, пространства, игра цветов всей палитры. Виден огромный труд, титаническая работа над картиной. Полная имитация правды.

И вот сегодня, в день открытия выставки, водрузив очки на нос, при хорошем освещении — я был горько разочарован. Нет ни длительного труда, ни следа мучительных поисков и ошибок, нет сомнений и гениальных открытий. Один прием, где-то подсмотренный, — и просто наклейка предмета на предмет для выявления объема или брызганье из пульверизатора. В голову приходит эпизод из популярной кинокомедии, где герой, получив по физиономии тортом, огорчается: жулик-кондитер не пропитал-таки торт ромом!

* * *

Особенность английских парков в их лугах, яркости, остриженности поля по краям, зарослях торжественных кущ с черными вкраплениях отдельных деревьев прямо в гущу, яркой до рези зелени лугов, растянувшихся ивширь и в глубину ровной окраски — как будто художник долго втирал и заглаживал фонарно-зеленый цвет, пока не превратил его в однородную массу малахита, подсвеченную изнутри солнцем. И еще, парковые власти разрешают посетителям внедряться в эту зеленую прелесть своими об-

наженными, обожженными летним солнцем телами. И эти тела группками разбросаны в разных позах и сочетаниях, перебивая друг друга яркими одеждами.

* * *

Жизнь призрачна и эфемерна и неизвестно, когда более реальна: во сне или на яву. Явь неощутима и неуловима и уж совсем непонятна.

Жизнь идет, не останавливаясь ни на мгновение, и осознать мгновение не дано никому.

Прозрачно-зеленый цвет — даже где-то ближе к желтому, и на нем цветы: пятна от серого — в розовое.

Чуть отдающая венецианской школой ностальгия о былых временах.

Вспыхивают белые блики.

Хорошо бы побольше прозрачности и как можно больше света. Наше время знаменито темными помещениями: не то энергию экономят, не то боятся терактов, но отгораживаются от внешнего проникновения светонепроницаемыми стенами.

Ролан Быков говорил, что идет война огромных денег, которые всеми возможными и невозможными средствами отбираются у тех, кто еще способен хоть что-то делать. И что война эта уничтожает последнюю надежду на созидательные возможности человечества.

Светло-голубое или зеленое только тогда прозвучит, когда будет заключено в темное обрамление — подобно свету окон на фоне вечернего неба. Это часто использовалось художниками, даже Сальвадором Дали.

Эффект свечения краски, процесс свечения — это особое ее состояние, над которым бьются многие поколения художников. Свечение пламени — всегда на темном фоне, так как любой фон темнее самого пламени. Движение внутри пламени — только еле уловимой градацией света.

Накопление средств в одних руках дает возможность вложить эти средства в оружие, которое станет средством увеличить эти накопления.

Из разговора художника с главой военной миссии в Париже:

«Хочешь, я тебе за пару твоих картин дам французское гражданство?»

Глава большой торговой фирмы, уж не знаю, как это бывает, попал под следствие. Просидел девять месяцев, выпущен под залог.

— Слыхал, Толя, что со мной случилось?

Слегка грузный, большой любитель жизни, теперь как-то осунулся, обвис, в глазах грусть.

— Вот ведь как бывает... Жена умерла, надо бы со всеми рассчитаться и ехать в Москву.

— Подари мне картину. Как бы это скрасило мою жизнь.

* * *

«...Втирать, втирать, превращая краску в материал наподобие камня. Тогда она становится светящейся. Чем больше втирать — тем больше све-

тится. И чем ближе тональность, тем лучше» — из разговора с художником Куперманом.

Чем больше холст, тем меньше проблем.

Само движение следа краски от кисти на большом холсте уже является фактурой и чем свободнее написано, тем лучше читается на расстоянии. Достаточно узловые места проработать более тщательно. А большинство мест можно превратить в затяжные паузы. Чем длиннее паузы, тем больше заинтригован зритель — как в музыке. В паузе, если она хорошо использована, сердце слушателя просто обрывается, заходится от восторга. Но еще раз: если это хорошо исполнено.

В маленьких же картинках очень много проблем.

Трешь, трешь ее, а она всё серее и серее. И что удивительно: чем больше над ней работаешь, тем больше проблем. Да и если вдруг она *произошла*, эта маленькая картина, это видно только при очень тщательном изучении. А художники обычно хотят, чтобы картина зрителя сразу захватила и раскрылась перед ним всеми своими таинствами.

А то глянул: ну не перевернула она ничего в душе — и пошел себе прочь...

* * *

[...] Художники, которые занимаются только усовершенствованием своего мастерства, не могут заниматься самоутверждением и бороться с легионами тех, кто умеет ловко «втюривать» свою мазню. Обычно талантливые художники уходят из жизни, не достигнув ничего. Возможно, впрыскивание высокого искусства в общество и должно совершаться именно малыми дозами, ведь значительная его масса может отравить общество, лишив его божественной способности воспринимать искусство и получать от него удовольствие.

* * *

И опять же Париж, который будет в моей душе вечно теплой загадкой обаяния, притягательности и любви. Любви даже в своих проблемах — проблемах неудовлетворения.

Переход климата в другой — в жаркий, сухой климат юга. Это как бы уже не север, но и не изнуряющая жара Испании или Италии. Климат вечного цветения, когда одни растения еще не отцвели, а другие только распускаются, еще только обещают все величие своей красоты.

Парки и пруды полные жизни. С рыбаками, покупающими лицензии на отлов здешней рыбы, настолько зараженной грязностью прудов, что всё выловленное здесь же, на берегу, и бросают. С огромным количеством разнообразнейших птиц, живущих прямо в середине города, в Булонском лесу. С архитектурой, не возможной ни для одного города мира: здания со всеми неудобствами, построенные в XIX веке как доходные дома. И эти скучные постройки, которые в обозримом будущем, возможно, будут снесены, всё же по-своему красивы и как-то очень гармонично воспринимаются на ули-

цах, авеню и перекрестках — хотя бы на Champs-Élysées, ширина которой идеально гармонирует с однообразной архитектурой, мимо которой течет вечный праздник карнавального движения, вечные толпы европейских туристов, густо перемешанных с выходцами из более экзотических стран. То и дело встречаешь японца или малайца, поражаешься яркой красоте подобных амфорам длинноногих негров, радуешься густым россыпям глазасточерноглазых арапчат.

Тюильри, Булонский лес, Венсенн. А Люксембургский сад с огромным прудом посредине, набитым радиоуправляемыми лодочками, которыми с берега распоряжаются разодетые по-средневековому — с бантами — дети!

Всё это хочется написать. Хватило бы здоровья, а желания не занимать.

* * *

Очень важный момент в изоискусстве — контур предмета, нарисованный по всему пятну как можно точнее к натуре. Где-то он должен читаться очень четко. Где-то исчезать. При этом пятно должно жить своей автономной жизнью вне зависимости от остальных пятен картины. К тому же пятно это должно искать очень долго.

Это очень важный момент.

Чем дальше оно будет уточняться, тем оно будет больше найдено — и тем больше тогда в нем будет передано обаяния, какой-то симпатичности и заманчивости. Да к тому же оно должно быть очень обобщено. Но ни в коем случае не примитивно. А нести свою сложную фактуру живописности и необычности и в уме зрителя как бы постоянно обобщаться, приближаясь к пятну — а это почти невозможно — голов у Леонардо да Винчи. И этого совершенно не нужно бояться. Да к этому величайшему мастеру и невозможно приблизиться. Главное — в той точности и обобщенности, которых Леонардо добивался в передаче пятна. И современный художник, задерганный ритмом современной жизни, просто не способен приблизиться к этой гармонии.

Ни под каким видом не уходить в сложность и многогранность, в которых и выражается экспрессионизм современной живописи! Пятно — вот основная цель моей живописи. Обеими руками держаться за пятно и не сбиваться в рваность контура, чем я всегда страдал и страдаю.

Лучше стилизация и обобщение, усложняющиеся от работы к работе, лучше постепенное проникновение, бесконечное возвращение. Лучше корпеть над одним и тем же местом, преодолевая, отказываясь от случайных, даже и очень хороших, находок. Думая и думая над контуром пятна, как можно точнее приближаясь к самой природе.

Никогда не посматривать за природой. Лучше стараться учиться у великих мастеров, особенно эпохи Возрождения, заглядывая иногда и в Средневековье.

О, как прекрасно Распятие в Лувре работы не то Джотто — не то его школы! Его и осознать-то невозможно, не то что чему-то научиться — у этого нечеловечески великого художественного произведения.

* * *

О кафе в Париже особый разговор. Эта тема задевает меня до щемления под ложечкой и где-то между лопаток струящегося холодка. Кафе — это особый мир жизни, который можно ощутить, только пожив в этом городе достаточно долго.

Кафе в Париже начинается прямо с тротуара. Легкие кресла с малюсенькими столиками, за которые успевают усесться по четыре персоны — под зонтом или под тентом, прикрепленным к стене кафе. Кое-как укрывшись от солнца и дождя.

Ну во время дождя посетители предпочитают войти внутрь крохотных кафе — густонаселенных в модных районах Парижа, полупустых на окраинах и ежеминутно рискующих, что ветер снесет их прямо под колеса машин.

В этих капелюшечных кафе французы особенно любят просиживать вечерами — или над чашкой прекрасного кофе или бокалом пива болтая о проблемах местной обыденности, или пожирая друг друга взглядом, растворяясь в любовной атмосфере, которой пропитан самый воздух Парижа.

Весна. Фантастические деревья, унизанные густой круглости белыми пирамидами цветов, с яркими вкраплениями — стеклянные стаканы кафе и выдавленные оттуда кресла с пестрыми пятнами посетителей.

Француженки — существа, поражавшие славянина своим *imag'ем* еще во времена Гоголя, ну а меня, провинциала, и просто сбивающие с копыт. Длинноногие, с очень узким мускулистым задом; плечи — только за счет нескольких свитеров, надетых друг на друга, да еще один свитер на бедрах, с рукавами свисающими вдоль бедер. Огромные ботинки и тонкие ноги, разъезжающиеся, как у новорожденного козленка. Постные физиономии, голова немного втянута в плечи и рыжие свислые космы. Иногда ярко накрашенный рот.

Да, не забыть еще. Рукава одежды часто свисают ниже кистей рук.

Молодежь сплошь вся в джинсовых костюмах — как одно время одевались китайцы в рабочую одежду.

В руках сумки, а с плеч спускается что-то вроде кофров.

Ярко-контрастно расцветена одежда, какую можно только вообразить.

Очень много крупных — возможно, нормандок. Но еще больше маленьких с круглыми физиономиями в возрасте до тридцати лет — но малоразличимых, как будто все одного возраста.

Кто побогаче, кто победнее, можно различить только по одежде — если хорошо знаешь фирмы.

* * *

И, конечно, атмосфера разнuzданности и нереальности бытия. Все призрачно, неощутимо обволакивающее, волшебное.

Тишина.

Я никогда не помню, чтоб в кафе был разговор шума.

Только вертикаль белого запятнанного фартука вертикально торчащего официанта с карандашом и блокнотом в руках.

* * *

Невостребованность художника... То, что художник уходит из жизни, не оставив в ней ни следа, хотя, может быть, нес в себе кладезь, который мог обогатить искусство новыми невиданными гранями.

Это особенно понятно в Париже.

Востребованность тоже бывает разная. Нужно, чтобы кто-то захотел, чтоб художник мог работать. То есть нужно, чтобы кто-то захотел вложить в художника деньги с целью на нем заработать или самоутвердиться.

Творчество — это деньги. Большие деньги.

Мастерские, краски, расходы на выставки и рекламу.

Одного того, что у художника есть внутреннее желание работать, мало.

Я считаю, что сила таланта пропорциональна желанию работать. Пропорциональна страсти, сжигающей потребности к работе. Но сила, подталкивающая к постоянному творческому процессу, — это и востребованность художника, его известность, его разрекламированность.

Иногда эта связь с финансовыми мафиози бывает и негативной, как в случае с Шагалом. Ведь в начале своего творческого пути в Витебске он был очень значителен, очень остр и зол в своих картинах, а потом под воздействием работодателей стал просто декоративным, боящимся написать что-нибудь хуже уже достигнутого уровня.

И это не исключение.

Но обычно, если в художника кто-то не вложил деньги и не разрекламировал его в начале его творческого пути, он может уйти из жизни незамеченным, а зачастую ему и жить-то будет не на что — не то что работать. А ведь чтобы быть художником хоть мало-мальски заметным, нужно трудиться и день, и ночь. Последнее не относится к России 40-х — 60-х, когда умирая с голоду такие художники, как Фонвизин, Митрохин, Басманов создавали шедевры, равные мировым стандартам. Но и их все-таки кто-то поддерживал — пусть и в обход властей, в обход государства.

* * *

Живопись в настоящее время. Бьюсь над тем, чтобы использовать как можно больше выраженность объема — с чем я же долгое время усиленно боролся. Выраженный объем предмета как бы открывает возможность построения нового пространства. Акриловые краски в сочетании с маслом дают большую глубину пространства.

Вначале это у меня вышло случайно.

Француженки, они в характерном своем образе длинноногие в коротких юбках или в штанах, черных, обтягивающих, плюс свободный пиджак с цветком типа кимоно. Иные в длинных узких платьях до пят, искусно подчеркивающих длину фигуры, похожей на веретено.

Все формы мягкие, расплывчатые.

Силуэт читается довольно-таки четко. Простой, но изящно-гибкий.

Сколько ни пишу Париж, густонаселенный фигурами, очень хочется, чтобы персонажи получались французскими, но мне все время говорят, что пока это все русские.

Ужасно!

* * *

Люди. Огромное необозримое человеческое море. И каждый — со своей единственной неповторимой судьбой.

И каждый индивидуум из этой всепоглощающей толпы пробивается кверху, к солнцу — хоть каплю урвать, хоть толику света.

А южные страны, где погода способствует увеличению поголовья!

Индия...

Как-то видел документальный фильм о толпах, наводняющих просторы этой влажной безумной природы, — индусов грязных, полуголых, вечно голых.

И каждый считает, что он единственный и неповторимый. И каждый надеется, что он-то и создан для свершения чего-то великого и соседи его затирают, оттесняют, не допускают к столу вечного пиршества, где сидят великие мира сего — так же легионом и так же конкурируя и борясь друг с другом за обладание самым жирным куском.

И кто из них главное, кто более природе нужен? Где начинается отчет, кто люди, а кто просто генофонд? Кто — пирующий за столом жизни, а кто — материал для экспериментов над собой?

Может, это и есть вопрос, который пытаются решить художники, стоящие за станком с утра до вечера — всю жизнь, «ОТ И ДО» всей отпущенной им персональной судьбы.

...Краски, техника, мастерство, загадки и находки в процессе эксперимента.

Малюсенькие удачи и необузданная радость открытия.

Как соединить глобальные проблемы, стоящие перед художником, и его технические возможности?

Инсталляция.

Все средства хороши для передачи предмета, самой его сути.

Материальность образа железа или картона, за чем и стоит всё человеческое восприятие мира. Разделение огромного мира на его составные части и частички. Оpoznание их через произведение — через воплощение с документальной точностью...

2004, № 1 (119)

3. АЛЛА ДЕМИДОВА

Вид из окна Анатолия Слепышева

Новое в искусстве всегда воспринимается с трудом и не сразу. Все непривычное вызывает непонимание, а непонимание — раздражение. Не принимают иногда с одинаковой силой и невежды, и профессионалы. [...]

«Хороших и разных» по направлению художников в то [советское] время было много. Они хотели выставляться, хотели найти своего зрителя, иногда им удавалось «пробить» какой-нибудь подвал и устроить там выставку, на которую шла «вся Москва». Но, в основном, работы их можно было увидеть только у них же в мастерских, тоже запрятанных на чердаках и в подвалах...

Много лет назад, в Афинах, я была в гостях у знаменитого коллекционера Костаки. Он был уже смертельно болен. Но его дочь Лиля показала мне их галерею (теперь, к сожалению, не существующую), которая была буквально набита живописью прекрасных художников-«лианозовцев»: Краснопевцева, Рабина, Целкова, Купера, Штернберга... В комнате самого Костаки висело всего три картины — это был Слепышев.

С Толей Слепышевым меня в свое время познакомил Эдисон Денисов. И я стала часто бывать в маленькой темной мастерской художника в бывших складских помещениях за ГУМом. Водила туда своих друзей.

Слепышева покупали, в основном, иностранцы, рано распознавшие, что приобретать, что нет. А когда в 1989 году его работы были проданы на московском Сотбисе, Слепышева начали покупать и Третьяковская галерея, и Русский музей, музеи Германии, Америки, Греции. Его картины есть у Бориса Ельцина, Франсуа Миттерана, Бельмондо, Рязанова, Эдисона Денисова, Катрин Денев, которая, кстати, записала в книге отзывов на парижской выставке: *«Слепышев — великий художник. В его работах — сочетание трагедии и радости, что, возможно, и есть суть русской души»*.

О Слепышеве я слышала разные, иногда противоречивые мнения. [...]

Сам художник с виду подстать своей маленькой темной мастерской: подходит то ли на парижского клошара, то ли на нашего забуддугу (да простит мне Толя это сравнение). И на картинах его наша немудрящая жизнь: расхлябанная дорожная колея, пьяные мужики и бабы, покосившиеся новостройки, продуваемое ветрами пространство и бесконечное небо. Но каки-

ми чистыми и яркими красками все это изображено, каким незамутненным взором увидено! Живописец.

В последние годы я заметила, что Слепышев стал обращаться к библейским сюжетам. О том, что они библейские, догадываешься лишь по их атмосфере, ибо на картинах все те же мужики и бабы, которые живут рядом, — пахнут землю, ловят рыбу, пьют, едят, любят.

— Толя, как вы выбираете сюжеты, как они вам приходят в голову?

— А как поэту приходят сюжеты? Когда человек постоянно пишет, сюжет возникает сам по себе... Дома, когда делать нечего, я постоянно рисую. Бесконечно. В день по сорок рисунков. И когда понимаю, что что-то есть, переношу этот рисунок на большой листок и, если получается, — на холст. В год возникает приблизительно два-три сюжета. Пишу каждый день одни и те же. Меня всегда в них что-то не устраивает. Но если понимаю, что получилось здорово — больше к этому сюжету не возвращаюсь.

— К каким сюжетам вам не хотелось бы возвращаться?

— А черт его знает! Не помню. Вот, например, у меня есть много картин на тему «Тайная вечеря». А мне все равно не нравится. Попробовал одно состояние — не нравится, другое — тоже. Попробовал вывести на первый план женщину — плохо. Раньше какой-нибудь Репин или Серов работали одну картину несколько лет. «Утро стрелецкой казни», например. А сейчас мы занимаемся экспромтами. Много технологических эффектов. Абстрактный абстракционизм. Корни — в японской культуре. Ну что такое Матисс? Это знак. Кажется, хулиганство, а ведь невозможно повторить. Все строится на точности знака.

— Но знак же легко повторить.

— Нет. Не будет нерва первооткрывательства. Можно стихи написать под Ахматову, но Ахматовой там не будет, потому что у Ахматовой за строчками вся ее жизнь.

— Но в живописи, говорят, можно написать подделку, которую даже опытный эксперт примет за подлинник.

— Эксперты ошибаются. Им выгодно, поэтому они и ошибаются. Художник никогда не ошибется: подлинная это вещь или подделка...

Можно рисовать Бога и путь на Голгофу и остаться салонным художником, а можно рисовать пьяных баб и краснолицых мужиков и быть на служении Духа. Ведь живопись — не только отображение визуального интереса к миру. Хорошая живопись прежде всего — некое отражение основных проблем духовной жизни человека. Я заметила: почти все хорошие художники любят «философствовать», и почти всегда в их теориях есть своя стройная система, свое гармоничное обоснование мира и жизни. [...]

Готовая картина — трансформация чувств и идей; рука, кисть или карандаш — проводник этих чувств и идей. Форма как средство, а не как цель. Цель — выразить свое мировоззрение, которое проходит через все творчество, через все картины, пишет ли художник просто дерево, или пьяную драку, или Тайную вечерю.

Картины Слепышева иногда кажутся незаконченными. У меня дома есть его «Охота». На переднем плане быстрыми мазками летит в беге борзая. На заднем — крадущиеся фигурки охотников, а между ними — огромное серое пространство, которое дает ощущение бесконечности, хотя картина сама по себе небольшая. Кажется, что художнику просто надоело возиться и с собакой, и с деревьями, и с людьми и он от нетерпения замазал серой краской середину холста. Может быть... Но нам — зрителям — ясна не только мысль о бесконечности пространства, заложенная в картине, но виден и сам процесс мышления, а главное — созидания этой работы. Мне кажется, стремление вовлечь зрителя в творческий процесс, сделать его соавтором — одна из основных черт современного искусства.

Все сюжетные композиции Слепышева находятся в действии. Вот мужичонка в расхлябанной телеге уезжает от беременной жены. И лошадь, и телега, и сам мужичонка проработаны, вернее — *не проработаны* одним коричневым цветом. На белом холсте — зыбкая фигура женщины, чахлое дерево и кусок земли, дающий ощущение всего земного шара. Все зыбко и противоречиво, хотя все — в гармонии одного мазка, одного замысла. Или другая картина: лунный свет, дерево, женщины, пасущаяся невдалеке лошадь. Опять много белого, непроработанного холста, но спокойствие лунного света и лежащих под деревом женщин — динамично, ибо и здесь мы видим, что все: и дерево, и лунный свет, и женские фигуры, и лошадь — с одной стороны, слиты в гармонии, а с другой — существуют отдельно, внутренне борются друг с другом.

В картинах Слепышева не может быть застывшего состояния. Все в движении и противоборстве. Летающие мужики в других его работах никак не напоминают персонажей Шагала. У Слепышева в этом полете заложена ярость противоборства со стихией и с собой.

— Толя, что по-вашему самое главное в мастерстве?

— Когда не видно трудностей, не видно узелков, когда двумя-тремя фразами, интонацией, впечатлением передается суть. Чем больше художник, тем больше информация, а форма может быть при этом простейшей.

— Вы быстро пишете?

— Да, быстро. Делаю очень много вариантов. Вот «Распятие» — тоже долго возился с этим сюжетом. Сейчас перед вами последний вариант, и он мне пока нравится.

— Чем?

— Пространством. Я попытался сделать объем. Вроде бы традиционные вещи, но ход другой. Все как будто небрежно, аляповато, наспех, но есть состояние. Виден технологический процесс, краска как бы живая... Я не хочу добиваться пространства или объема школьными методами. Пространство у меня дает только цвет. Все должно быть на плоскости, глубина — за счет окраски пятна.

— Когда вы писали этот вариант «Распятия», вы входили во внутреннее состояние персонажей, как это делают актеры или писатели?

— Нет. Меня прежде всего интересовало столкновение чувств — ведь люди присутствуют при казни. Обратите внимание, какой тупой сверху красный цвет. Здесь нет ничего случайного, ни одного мазка. Вот, например, на переднем плане — белый мазок: уберите его — и все развалится. Хотя, конечно, думать об этом не надо. вы же не думаете о дикции, читая «Реквием»...

Я не всегда согласна со Слепышевым, когда мы говорим с ним о кино, театре или живописи, но беседовать с ним люблю. Он бывает в курсе почти всех событий в искусстве. До знакомства с ним я часто видела его на концертах тогда еще редких, так называемых авангардных композиторов — Эдисона Денисова, Альфреда Шнитке, Сони Губайдуллиной. И хоть часто он бывает пристрастен, оценки его очень точны, он откликается на все новое в искусстве. В этом смысле у него безошибочный вкус. Внутреннее чутье. Он любит показывать свои работы людям, творчество которых ценит.

Каждый человек смотрит на мир по-своему. И если удастся рассказать об этом людям, показать мир через Свое Окно — это и есть свойство таланта. Картины Слепышева очень эмоциональны, хотя в жизни он, по-моему, очень спокойный человек, всегда ровен. Я заметила, что большие художники, большие музыканты или актеры, то есть люди, одаренные тонким чувством меры, верным вкусом, ясным умом и хорошим воображением, как правило, в жизни очень устойчивы в своих эмоциональных проявлениях. Переживаем мы, зрители, а они, своим талантом провоцируя наши чувства, только наблюдают и изучают. Может быть, я заблуждаюсь, но глядя на картины Слепышева — и ранние, и поздние — невозможно заметить ничего мелкого, суетного. Он смотрит на мир спокойно и ясно.

— Толя, я не вижу разницы между вашими ранними и поздними работами.

— В ранних есть обаяние задиристости, непосредственности. Сейчас я более сухой, делаю то, что запрограммировано. Нет случайности. Раньше я писал и смотрел, что получится, и удачное брал на вооружение. Я не был противником шаблона. Шаблон, доведенный до мастерства, это уже канон. Сейчас шаблонов у меня меньше, больше доверяю мастерству.

Любой сюжет — повод рассказать про сегодняшнюю жизнь. Что такое Крестный путь? Канон? Да. Но это жизнь, связанная с насилием, жестокостью, искуплением. Для меня Крестный путь — это когда берут человека и волокут его убивать. Я не видел, как Сталин расстреливал миллионы, но я видел другое, у меня в «Крестном ходе» — современные люди. Меня интересует борьба чувств, ведь не все же одинаково реагируют на насилие, тем более такое! Иногда художник пишет тот же Крестный путь, и все у него есть — и мастерство, и сюжет, а искусства нет. Я много преподавал после института: сразу видно, хорош рисунок или плох. Иногда просто случайно тронул кистью — а уже искусство.

— Что такое искусство?

— Это таинство. Художник создает еще одну жизнь. Как Бог. Деревья — что такое? Жизнь! Заставить волноваться при соприкосновении с тем, что ты сделал, — в этом искусство.

Я записываю за Слепышевым его ответы на мои, иногда провокационные, вопросы, а в это время Толя показывает мне и моим друзьям свои картины — одну за другой. ...Поток мирового пространства, куда вовлечено все сущее: звери, деревья, люди. Все завихрено мировым ураганом — от этого картины так динамичны. Чувственность и мысль неразрывно связаны. Сновидческое, наивное, детское сознание. Плоть, которую он изображает, груба и примитивна, но насилие, присутствующее в его сюжетах, неагрессивно, как нет агрессии в скульптурных древнегреческих портретах, даже если изображен поединок двух воинов. Нет насилия над духом.

— Толя, вы человек добрый?

— Незловредный.

— Можно житейский вопрос?

— Давайте. Вот тут я точно навру.

— У вас не было ощущения, что вам надо сменить быт, мастерскую — и от этого, может быть, в работе пойдет что-то другое?

— Я был в Париже недавно. Два месяца. Жил, как Бог. Но я там не нужен. В Крыму, в Никитском саду — тоже красиво, но я не ботаник. Здорово, но не мое. Много красивых женщин, но я тут причем? На Западе нужен дизайн. Искусство там не нужно.

— А нам нужно?

— Но мы же изголодались по настоящему искусству! Вот была выставка Малевича — толпы. Ничего не понимают, а идут!

— Если у вас такое пренебрежение к зрителям, кому вы хотите показывать ваши картины?

— Тем, кому они интересны. Я ведь иногда на свои картины смотрю глазами зрителя. Когда один скажет «хорошо» — я ему не верю: мол, много ты понимаешь! А когда уже много людей скажут «хорошо» про одну и ту же вещь — я начинаю смотреть на нее по-другому.

— Вы легко расстаётесь со своими работами?

— С удовольствием.

— А когда встречаете их вновь?

— Очень нравятся

— Толя, вы скромный человек?

— Не бывает художников скромных. Они могут страдать, сомневаться, терзаться. Самоутверждение — в сравнении. Вы-то сами про себя все знаете, кто бы что ни говорил...

И все-таки несколько лет назад, вместе с женой и дочерью, Слепышев уехал в Париж. Пробыл он там шесть лет. Дела у него шли хорошо: были выставки, картины покупались. Дочь училась в Парижской академии художеств.

Летом 1992 года я по своим делам была в Париже и, конечно, сразу же позвонила Слепышеву. Мы поехали в его мастерскую. Комната небольшая и, по погоде, пасмурная. Толя показывает свои новые работы. Манера письма изменилась, да и сам он другой: без бороды, лицо жесткое, энергичное.

А картины, наоборот, потеряли тот неповторимый, энергичный слепышевский мазок, стали как будто более реалистичными. Вокруг реалистичного пейзажа или сюжетной сценки появилась нарисованная рамка. Раньше его работы в рамках не нуждались, рамой была стена, на которой они висели, их обрамляло пространство...

— Толя, зачем эти рамки?

— Нужно оформление для широкого, разбросанного, экспрессивного. Нужны границы. С этими рамками получается две энергии: рамка — безрассудная, бессюжетная, а внутри — мой сюжет.

Сюжеты у Слепышева те же, русские: лес, река, лошадь, бабы, мужики. Рамка — западная, а ля живопись Поллока, например. Иногда рамка белая, чистый холст. При этом светлые, почти белые сюжеты — очень красиво. По белому полю рамок иногда идут подписи. Сюжеты часто напоминают старые, стершиеся византийские фрески. Отара овец — явно библейский сюжет. Ни в России, ни во Франции таких нет. Порой на одном холсте расположены три сюжета: например, справа Кремль и Василий Блаженный, слева — безымянная церковь, а посередине — бульвар, люди на нем, а на лошади — дама в длинном розовом платье. И на белом фоне рамки — черная подпись из Ахматовой:

Не повторяй — душа твоя богата —
Того, что было сказано когда-то,
Но, может быть, поэзия сама —
Одна великолепная цитата.

— Толя, мне кажется, вы пытаетесь соединить несоединимое: тому, кто любит абстрактные полотна Поллока, не нужны ваши сюжеты, а кто любит реализм в живописи — того будет раздражать абстракция.

— Может быть. Но я стал понимать, что топчусь на месте, и стал искать. В творчестве ведь всегда есть взлеты и падения. Ошибки должны быть. Здесь, на Западе, бояться отступать от найденного пути, если путь выгоден. Я, например, за последние два года продал восемьдесят картин. Но мне стало скучно. Конечно, старые картины, которые остались в Москве, — лучше, но нельзя же все время их повторять. Здесь искусство — предмет продажи, кто пробился — тот держится. Галереи когда-то нашли художников и держатся за них. Они не ищут новых имен, им это не нужно. Они хорошо едят — это здесь главное. Искусство есть сейчас в Германии, есть, может быть, в Америке, а в Париже его нет.

— Так возвращайтесь. Я тоже думаю, в России вы работали лучше. Спокойнее. Правда, такой пиджак, как на вас, вы там не купите...

— Может быть, вернусь. У меня дочка в Академии учится. Я для нее должен что-то заработать. И потом, что значит «вернуться»? Я ведь от себя никуда не уезжал. Правда, здесь я стал работать больше. Больше занимаюсь детализацией.

...А что касается моих поисков и Поллока, то ведь любое направление в искусстве занималось тем, что разламывало все, сделанное до него. Все дети ломают игрушки, чтобы посмотреть, что там внутри. Мане, например, — это разломанный и разложенный Пуссен. Хотя в нынешних поисках дошли до абсурда. В поп-арте, например, берут кусок двери с натуральными надписями и звонками и выставляют как произведение искусства. И за счет галереи, фирмы, рекламы и мафии — продают. Но люди уже перестали верить этому обману...

...Толя вернулся в Москву, в свою старую квартиру. Его дочка, закончив Академию, шла как-то по парижской улице, встретила молодого человека, влюбилась, а он оказался туристом — бедным поэтом из Ленинграда. И они уехали жить в Ленинград. Толя с женой потянулись вслед за ними. Но московскую мастерскую он потерял — начались новые времена...

— Толя, когда через шесть лет вы открыли ключом свою квартиру, что-то в ней изменилось?

— Да ничего! Всё то же. Тараканы появились в большом количестве.

— А как Москва?

— Очень понравилась. Чистое небо и земля. Центральные улицы стали лучше. В магазинах полно и никого народу. Хотя есть и супер-нелепости: то, что в Париже никому не нужно, — архидорого, а продукты — раза в три дешевле. Или, например, подрамники: в Париже за самый дешевый я платил двести франков, здесь — сорок.

— Что будете делать дальше?

— Тараканов ловить.

— А работать будете?

— Если я не буду писать, я умру.

— Вы довольны, что вернулись?

— Очень. Я всегда хотел вернуться. Оставался из-за дочери.

Вернувшись, Толя работал в своей трехкомнатной квартире в Строгино. 16-й этаж, широкое окно во всю стену. Из окна видна Обуховская церковь, канал, Московское море, Серебряный бор.

Я как-то заехала к нему с друзьями — вся квартира была заставлена картинами. Работать там, конечно, тесно. Наконец ему дали помещение в одном офисе на первом этаже. Туда он перевез свои огромные полотна, туда ездит каждый день из своего Строгино.

Если я проезжаю по Садовому кольцу мимо дома рядом с Американским посольством и вижу свет в окне на первом этаже — я к нему захожу. Мы разговариваем, иногда он мне дарит какой-нибудь рисунок или картину. Он не изменился — такой же, каким я его увидела много-много лет назад, тоже на первом этаже, в маленькой темной мастерской за складскими помещениями ГУМа.

4. ОЛЬГА СЕДАКОВА

Рембрандт. Ночной дозор. 1642

Владимиру Вениаминовичу Бибихину

Я не очень люблю эту картину. Многие живописные вещи Рембрандта мне много дороже — не только позднейшие, запредельные, как «Гомер», «Песнь Симеона», «Еврейская невеста», «Возвращение блудного сына», но и те, что были прежде «Дозора». А прежде была «Даная», «Саския с цветком», две «Флоры»...

Исследователи обычно видят в «Ночном дозоре» апогей Рембрандта-живописца, и в определенных отношениях это так. Самая сложная, богатая, виртуозная композиция — самая барочная среди зрелых композиций Рембрандта. Можно сказать, что музыку этой картины исполняет богатый симфонический оркестр с множеством тембровых эффектов. Играет он *con bravura*, почти героически — чего у Рембрандта, совсем драгоценного Рембрандта, не бывает. Там, в драгоценном Рембрандте, звук приглушен и укрыт, как старое пламя под слоем золы¹. Вопрос только: что играет этот оркестр? О чем идет речь?

Никто не может с полной уверенностью сказать, что за момент нам представлен, куда собираются все эти люди, зачем они осматривают свое оружие, аркебузы и мушкеты, разворачивают знамя, пробуют походный ба-

¹ Музыкальную тему провоцирует фигура барабанщика, выглядывающего с правого края прямо на нас. Он относится к другим действующим лицам приблизительно так, как это бывает с автопортретом художника, включенным в общее действие картины (как сам Рембрандт любил включать себя в действие, например, в «Воздвижении Креста» и в «Снятии со Креста», 1633). Относится к ним как алгебраическая единица к арифметическим. У этой фигуры (художника на собственном полотне) — ключ истолкования, потому что только ей известно это целое как целое. Это не участник, а свидетель происходящего. В «Дозоре» эта — охватывающая сюжет и выводящая за его вещественные пределы — роль поручена музыканту, проверяющему звук, который извлекают его палочки. Известно, что барабанщика Рембрандт включил в эту группу «от себя». В списке заказчиков, плативших ему за портретирование, барабанщика не было. Скорее всего, наоборот: это ему художник должен был платить за позирование.

рабан, какой приказ отдает капитан Кок. Приготовление ли это к реальной опасности, к защите города от неприятеля, или к регулярному обходу, или же к какой-то торжественной церемонии? Наконец, в какое время суток все это происходит?

Позвольте немного истории. Название «Ночной дозор» было дано холсту с большим запозданием (в начале XIX, по некоторым предположениям, в конце XVIII века), когда зритель знал его уже в изувеченном состоянии. Это огромное полотно (в нынешнем виде 363x437 см) в 1715 году обрезали на 30 сантиметров в высоту и на 62 сантиметра в длину! Такое усечение изображения со всех четырех сторон чрезвычайно усилило впечатление *ночной* сцены и, кроме того, сделало ее не по-рембрандтовски приближенной к зрителю — и, тем самым, более повествовательной. Можно вспомнить подобные «Дозору» многофигурные композиции Рембрандта в живописи и офорте — такие как «Христос и грешница» (1644) или «Стогульденовый лист» (1647–1649), публикующийся с разными названиями — «Христос проповедует народу», «Христос исцеляет недужных», «К Христу приводят детей»: событие и его участники погружены в глубину архитектурного интерьера — и одновременно выходят к нашему взгляду из этой глубины как одно *общее* световое явление. Рассматривать и истолковывать их жесты, положения, характеры, опознавать сюжет мы захотим значительно позже². От нашего пространства — то есть от нижнего края изображения — их обыкновенно отделяет пустая освещенная поверхность, на которой они стоят, странным образом *отбрасывая вперед свет*, как обыкновенно предметы от-

² И можем делать это по-разному, о чем говорят традиционные интерпретации одной вещи: «Портрет матери художника» — или «Пророчица Анна!» «Титус и его жена» — или «Еврейская невеста» — или «Исаак и Ревекка» — или «Кир и Аспазия!» «Падение Амана» — или «Давид посылает Урию на смерть!» Размах толкований *сюжета* поражает. Не говоря уже о том, как менялся этот сюжет в работе самого Рембрандта. Мы узнали об этом, обретая новые возможности уже не человеческого зрения — благодаря новейшим исследованиям живописи рентгеновскими лучами, открывающим ранние слои письма. Мы знаем теперь о поразительных метаморфозах рембрандтовских замыслов. Так, на месте цветущего жезла у «Саския, одетой Флорой» (1635) х-лучи открывают окровавленную отрубленную голову. Изначально это была Юдифь с головой Олоферна! Другая, эрмитажная, «Саския — Флора» (1634), как обнаружено, изначально держала в руке кинжал — и была, соответственно, римской Лукрецией. Интересно, что переходя из сюжета в сюжет, из роли в роль, из начальной кровавой драмы (Юдифь) или трагедии (Лукреция) в финальную идилию (Флора), и лондонская, и эрмитажная Флора не меняли своей позы и странного внутреннего состояния, светящегося на их лицах. Это загадочное лицо рембрандтовских людей — куда более загадочное, чем пресловутая улыбка Моны Лизы, — поражает тем, что не совпадает ни с одним из установленных настроений и чувств (трагичность, печаль, радость, злоба, благодушие, наивность, искушенность и т. п.), ни с их смесью. Одно слово, я думаю, ближе подходит к тому, что дает видеть Рембрандт: *терпение*. Обдумываемое терпение.

брасывают тень. Это свет видимого, явленного — свет *феномена* в этимологическом значении слова.

Рембрандт (и это, по-моему, отличает его от других великих волшебников светотени, от Латура например, не говоря о Караваджо, образце Рембрандта) остро чувствует, что видимое, явленное — совсем не само собой разумеется. Свет и тень встречаются у него не в мире видимого, как у его собратьев. Все гораздо болезненней: тень ставит видимое под вопрос. Собственно, его не следовало было бы называть «мастером светотени»: он, по точному слову Манделъштама, ее мученик:

Как светотени мученик Рембрандт.

Видимое возникает из огромной непробудной невидимости, *тьмы осязаемой*, и как бы помнит о том, что очень легко может опять раствориться в ней, что невидимость всегда рядом — из-за брэнности вещей «мира сего» или из-за нашей, близко обступающей слепоты. Так что то, что нечто видимо, — событие уже само по себе. Зрение — событие само по себе.

Так же, судя по эскизу, было построено и пространство «Дозора». Отброшенный событием свет и покрывающая его темная арка, которая преобразует открытое (по внешним приметам) пространство во внутреннее, в замкнутый интерьер. С годами пространство рембрандтовских работ все откровеннее принимает форму пещеры (сравним «Философ и его жена») или утробы, земной или воздушной утробы. Но образ этого сферического углубления, темноватой, подслеповатой, теплой глухоты, в которой появляется другой шар — рыхлый шар сложного неоднородного подвижного света, возникает в композициях Рембрандта очень рано. Видимо, это и есть главная интуиция Рембрандта о том, что такое земной мир. Интуиция не философская (не стоит здесь сразу же вспоминать Платона с его пещерой³), не умозрительная, а зрительная. Не «идея» мира, а поле зрения, в котором размещается этот мир⁴. Таким миром был и первоначальный «Дозор». Все это исчезло или по меньшей мере искажено в том, что мы видим теперь.

Мы видим капитана Кока, ведущую фигуру, от которой расходятся два приподнимающихся крыла общего движения, почти выходящим из картины наружу, ступающим прямо на нижний край изображения. Его левая рука, указывающая на цель, к которой все собравшиеся — знаменосец, барабанщик, гвардейцы — должны подтянуться из своей приготовительной

³ Да и вообще ничего не стоит вспоминать сразу же. Это один из уроков Рембрандта. Остановим бег ассоциаций и обобщений, быстрых опознаваний и разгадываний. Побудем некоторое время перед загадкой как загадкой. Пусть разум и память помолчат, а мы посмотрим. Посмотрим просто, *только глазами*, — пока у нас еще есть возможность смотреть. Зрение — это наслаждение *присутствием* значения, а не его содержанием.

⁴ Такова и рембрандтовская интуиция самого человеческого зрения: шара, являющегося в темной пещере слепоты.

суматохи, протянута вперед *из* изображения. Этот шаг и этот жест задевают нас больше, чем, по-видимому, задумывал Рембрандт. Не то чтобы это более драматично: это драматично по-другому, чем то напряжение, к которому ведет Рембрандт. Он отлично знал эту агрессивную барочную игру с пространством, оптическую иллюзию разрыва границы изображенного и реального, плоского и трехмерного, вынутого из времени и временного, подмостков и зрительного зала, шок «выхода» изображения из своей рамы «прямо к нам» и порой виртуозно пользовался этой техникой. Но, вероятно, в «Дозоре» у него была совсем другая композиционная мысль. Никто здесь не должен был врывать со сцены в зал и трогать зрителя за плечо. Как я уже сказала, этой мыслью, как и в других групповых портретах (в предшествующем «Дозору» «Уроке анатомии доктора Тульпа», 1632, в позднейшей «Гильдии суконщиков», 1662) и исторических сценах, было просто событие как феномен, световое явление, клубящееся перед зрением в своем темном чреве. Какое здесь, в исторических сценах и групповых портретах, событие? Собрание людей, соединенных каким-то внешним поводом (происшествием чаще всего) и остающихся при этом каждый сам по себе. В человеческий беспорядок как бы вносится некий магнит, сюжет, который влечет к себе каждого в соответствии с его свойствами.

Интересно это многообразие отзывчивости, проводимости. Его изучает Рембрандт. Очень часто нам при этом дают увидеть — и на переднем плане! — кого-то совершенно не захваченного действием этого магнита. В «Дозоре» это убегающие в одну сторону мальчик и в другую — собака. Нет, никакой повод не соберет воедино весь мир, в одном строю не поведет, говорят эти убегающие из сюжета, но включенные в событие картины фигуры. Мир всегда остается открытым. Но значительности изображенного повода, сюжета, это никаким образом не отменяет. В офорте «Добрый Самарянин» (1633), который заставил Гете восхититься *умом* Рембрандта, это знаменитая собака, делающая свое дело в световом круге великого события. Изображенная с неменьшим интересом и с не менее глубокой эмпатией, чем все остальные. Глядя на нее, мы чувствуем то, что она чувствует. А зачем? Ведь мы должны вроде бы углубиться в смысл притчи и не отвлекаться. Но, как ни странно, благодаря этому нелепому отвлечению — на сочувствие собаке, целиком ушедшей в переживание процесса дефекации — мы лучше видим притчу. Объяснить это трудно, но непосредственно почувствовать легко. Первый шаг на пути к центру — отвлечение от него. Хорошо начинать с центробежности. В этом, вероятно, и видел Гете *ум* Рембрандта. Заметим: это ум художника Нового Времени. Средневековому и думать ни о чем таком не приходилось. Так же и в «Ночном дозоре»: перечеркивающие в две стороны общее движение мальчик и собака дают пережить его значительность.

Возвращаясь к ночи как времени действия: нужно ли говорить, что обе евангельские сцены, упомянутые выше («Христос и грешница» и «Стогульденый лист»), происходят при свете дня, а не ночью? Они освещены у Рембрандта точно так же, как «Ночной дозор». Сплошного открытого света

у Рембрандта (во всяком случае, в живописи) ждать не приходится. Событие и при свете дня появляется как световая вспышка, и поэтому дневной свет никогда не до конца светел.

Итак, с этой великой картиной и с ее названием, которое вошло в самый краткий словарь истории человеческого творчества, туда, где обретаются «Лунная соната», «Божественная комедия» и еще десяток-другой всем знакомых, избранных из избранных (и как правило, тоже не автором данных) имен «сокровищ культуры», не всё в порядке. Но это не так важно. Эти недоразумения не касаются главного.

Главное же состоит в том, с чего мы начали: «Ночной дозор» — признанная вершина Рембрандта-живописца. Признанная его заказчиками и современниками — в последний раз в жизни Рембрандта. Вершина его прижизненного успеха — сразу же за которой следует полный срыв. Почти семь лет (!) после завершения «Дозора» Рембрандт почти не пишет живописи. Вернувшись к ней, он создает вещи, на которые его время больше не откликается. Он вышел из игры. Его забудут до конца XVIII века. Всерьез его увидят еще на век позже. Еще через век мы поймем, что Рембрандт — относительно нас — располагается в будущем. То, что он открыл, мы едва начинаем воспринимать. *Rembrandt und kein Ende — Рембрандт и нет ему конца*, как написал Микаэль Бокемюль, его глубокий немецкий интерпретатор.

Но пока, с «Дозором», мы еще не в том *бесконечном* Рембрандте, Рембрандте «Аристотеля у бюста Гомера» (1653), «Моисея, выносящего народу скрижали» (1659), «Евангелиста Матфея» (1661), «Гомера» (1663), «Еврейской невесты» (1666), «Возвращения блудного сына» (1668–1669?), «Песни Симеона» (1666–1669), поздних портретов и автопортретов. Это еще Рембрандт, соразмерный вкусу своего времени, принятый им, в расцвете артистической зрелости. «Ночной дозор» (как и окружающие его во времени заказные портреты) — «объективно» удавшаяся вещь. Композиция, в которой врожденная странность и корявость (я бы сказала: праведная корявость) его манеры перекрыты триумфальной силой живописного мастерства «своего времени», блистательного времени великой европейской живописи. Мастерства Рембрандта здесь не оспорит и самый дикий профан с его характерными представлениями о «качестве». Можно сказать: всё — или почти всё — в этом изначально безымянном полотне именно так, как «должно быть» у лучших художников новой Европы. Караваджо, Тициан, Веласкес, Рубенс... Великолепная чувственность и твердая школа. Неподвижный театр, зрелище остановленной на бегу жизни, фейерверк иллюзий, где все «совсем как живое» — но при этом «навсегда»... Игра обыденной и аллегорической реальностью, предполагающая в художнике и зрителе изрядное знакомство с двумя истоками европейской цивилизации, Афинами и Иерусалимом, античным и библейским наследием, — по меньшей мере, с фабулами и именами оттуда. Живопись, на которую смотрят участники торжеств и просвещенных увеселений — и она смотрит со стен частных и городских зал на эти пиры и торжества.

Живопись, *живое* время которой кончилось. Дом которой теперь — Всемирный Музей, Школьная История Искусств, копилка эффектных тем для разнообразных римейков. Я прошу прощения перед великими участниками этой творческой эпохи, для меня их создания остаются и живыми, и жизнеобразующими. Их образы вошли в самый состав моего зрения, моего слуха, моего отношения к слову. Я думаю, при всех разговорах о тотальной победе масскультуры и новом варварстве, нас, чьими глазами отчасти смотрят Гойя и Рубенс, чьими ушами отчасти слышат Бах и Моцарт, чьим выбором слов отчасти руководит Буало⁵ (ибо они вместе с многими другими учителями и создавали инструменты нашего восприятия — восприятия отнюдь не искусства, а самой простой действительности), не так уж мало. И не такие уж мы отпетые маргиналы, «бывшие», ненавиденные для Бурдые «культурные капиталисты», которых пора раскулачивать. Если вы конфискуете мои зрительные припасы, что из них перепадет «культурным пролетариям»?

Но дело не в статистике и стратификации общества. Говоря о *живом* времени искусства, я имею в виду другое: является ли оно в данный момент искусством, порождающим искусство, то есть вызывающим нового автора на соревнование, внушающим ему желание, словами Пастернака, повторить «то же, но шибче и горячее»? И здесь я вынуждена сказать: нет. Ни шибче и горячее, ни медленнее и прохладнее повторять это уже неуместно. Нет предмета, по поводу которого это можно повторять.

То искусство говорит о богатстве жизни и богатстве человека (среди другого, и о богатстве и разборчивости заказчика). Оно говорит об их силе. Нас, боюсь, может по-настоящему тронуть только рассказ об их нищете и беспомощности. «Но и богатый не богат», — пишет Рильке о новейших временах, вспоминая по-настоящему богатые эпохи (в его мысли это эпохи древности и Средневековья: времена, где реально действует благородство). Без благородства события богатства не происходит, оно подорвано страхом и скупостью. Покинутое своим гением или душой — свободой, щедростью и беспечностью — громоздкое тело богатства вызывает возмущение или смех.

О том, что в богатстве нет ни смысла, ни величия, ни поэзии, или, проще, что «богатый не богат», теперь знают все, кто хоть чуть-чуть задумывался. Да и те, кто не задумывался, интересуются богатыми, только когда они «тоже плачут». Рембрандт знал это в то время, когда другие не догадывались. Когда сам он еще был богат, удачлив, силен и упивался возможностями, которые предоставляет богатство, своими экзотическими коллекциями. Однако везде, где у него написано: «богато», — где на полотне сверкают атлас и бродячий мех, жемчуг, кружева, перья, золотые цепи, граненые бокалы, — мы читаем: «печально». Печально не только потому, что с роскошным почему-то теснее всего увязана меланхолическая мысль о нашей и всего мира пре-

⁵ Я называю не точных современников, но эпоха искусства, о которой я говорю, имеет широкие границы: после Ренессанса — и вплоть до художественной революции конца XIX — начала XX века.

ходящести и смертности, но и по какой-то другой, более бодрой и не совсем понятной причине. «Автопортрет с Саскией на коленях» (хочется добавить: «и с павлином на столе»⁶, потому что без этого третьего участника сцена неполна), который можно понять — и два столетия понимали — как изображение благополучнейшего момента жизни молодой четы, окруженной почти гротескной роскошью, в действительности посвящен эпизоду из истории о блудном сыне: ее настоящая тема — «Блудный сын в притоне». Любимая Саския и счастливый Рембранд в этих костюмах! Это что-то подсказывает нам о богатстве и благополучии. Можно догадаться: они печальны, потому что они всегда «на стране далече», *далеко от...* Далеко от самого дорогого для нас, от того, без чего в конце концов умирают с голода. Далеко от какого бы то ни было будущего. И еще: далеко от нашего происхождения.

Как Рембрандт понимал наше происхождение, можно представить, хотя бы глядя на его офорт «Адам и Ева», 1538. Две эти жалкие и удивительно неприглядные фигуры каждой своей клеткой говорят не только о том, что они в самом деле «взяты из праха», но что они не совсем, не до конца из него взяты. Они им, вообще говоря, и остались. Беспомощным, глупым и очень грубым прахом.

Можно представить это и по античным образам Рембрандта. Крайний случай — его ревуший, безобразно толстый, до смерти перепуганный, опиравшийся в воздухе от страха, повернутый к нам голой задницей младенец Ганимед в когтях не менее непривлекательного орла (и это тот самый мальчик, в божественную красоту которого влюбился Громоветец, это виночерпий небесных богов!). Может быть, я выбираю сейчас самые гротескные образы. Но и более мягкие говорят о том же. Бессмертная красота человека античности (отсвет которой лежит на итальянском ренессансном письме), бессмертная — или воскресшая — красота человека Средневековья неизвестны Рембрандту. Он не знает ни классической, ни христианской идеализации тела. Он знает, как видит это тело доктор Тульп. Человек совсем смертен и совсем беден⁷.

Я уже просила не вспоминать сразу же Платона в связи с пещерой. Теперь я прошу удержаться от другого воспоминания: о прославленной Госпоже Бедности св. Франциска, «апостола нищеты». Это совсем другая бедность.

⁶ Этот павлин, как показал анализ рентгеновскими лучами, заслонил первоначально помещенную там обнаженную лютнистку! Сцена действия (притон) была тем самым очевидней.

⁷ *Единственное* исключение, на мой взгляд, — совершенно прекрасное, как бы одетое бессмертием тело Данаи («Даная», 1636). Все другие тела, включая и Вирсавию, и Сусанну, которые должны были бы являть образец победительной, соблазняющей красоты, поражают не то что своей наготой, а какой-то жалкой раздетостью. Такая плоть (как и в «Купающейся Хендрикке», 1655) должна быть скрыта от зрения не потому, что она соблазнительна, а потому что она абсолютно узвима. Почти так же невыносимо смотреть на *внутренние* органы живого существа.

Если бы Франциск взялся изображать Адама, у него наверняка получился бы образ не менее прекрасный и окрыленный, чем Адам на портале Шартрского собора. Франциск в своем поклонении Прекрасной Даме Нищите воспекает божественное уничтожение, вторую, сверхъестественную бедность. Та нищета, которую видит Рембрандт, — первая, врожденная нищета человека, совсем человека, «слишком человека», употребляя словечко Ницше. И сам он «слишком человек», чтобы хоть сколько-нибудь убедительно изобразить иной мир. Написанные им ангелы каждый раз вызывают печальное недоумение⁸. Как взлетают в воздух, он явно не может представить («Ангел покидает семейство Товии», 1637). Невесомость, бесплотность и левитация — не его опыт. Но тяжесть, земную тягу он знает как никто. Каково Моисею держать над головой две каменных плиты, вот это он знает. Слепота, старость, ветхость, болезнь — вот где кисть Рембрандта, его гравировальная игла или карандаш начинают петь свою «Песнь Симеона». «Свет во откровение языком». Там, где Рембрандт пишет: «бедно», «трудно», — морщины стариков, серая хламида и слепые глаза Гомера, крестьянские руки Моисея, безвидное, как будто раненое лицо Младенца на руках поблекшего Симеона, рваную туфлю и сбитую пятку Блудного Сына, — там мы чувствуем эту странную и никем другим из художников не воспетую радость.

Но писать такую бедность для заказчиков «Ночного дозора» было бы нелепо. От всех восьми (включая Рембрандта) художников, которым были поручены заказы на групповые торжественные портреты кловениров, вооруженной аркебузами и мушкетами городской полиции, ожидалось противоположное. Уверенность, бодрость, богатство, независимость свободного города, который может отстоять свою молодую свободу, — вот что следовало запечатлеть в лице его охранников, людей состоятельных, достойных и амбициозных. Утро буржуазии, скажет марксист.

Несомненно, в решении и этой задачи Рембрандт остался Рембрандтом. Среди похвал современников в адрес его работы звучала критика ее «чрезмерной оригинальности». Эта оригинальность заключалась для них прежде всего в том, что художник не написал своих героев, разместив их в ряд, позирующими и глядящими прямо на зрителя, как было принято в таких случаях (эту традицию у живописи переняла фотография, таким же образом организуя группы на торжественных общих портретах). Этого ждали заказчики, так и сделали семеро других портретистов. Рембрандт представил своих героев за делом. Им не до того, чтобы позировать. Объявляется боевая готовность. Каждый отвечает на нее по-своему (см. выше о разнообразии отзывчивости, которую он любит изучать). На наших глазах суматоха преоб-

⁸ Опять же, *единственное* исключение — поздний ангел за плечом евангелиста Матфея («Евангелист Матфей», 1661). Но он бесспорно человек, Титус, сын Рембрандта, и не притворяется ничем другим. Его голова отбрасывает тень на ухо и седины евангелиста, и рука его, легко, но весомо, лежит на плече Матфея, отбрасывая тень!

разуется в строй. Групповой портрет превращается в историческую картину с не совсем ясным — с чего мы начинали — сюжетом. Это решение удивило, но понравилось. «Холст этот настолько силен, что, по мнению некоторых, все остальные в сравнении с ним выглядят как колода игральных карт». Современник хвалит «великую изобретательность в разнообразном размещении фигур»⁹. Мы не будем останавливаться на детальном анализе этой изобретательности. Отметим главную, и поразительную, находку. Световым центром сцены сделана не *первая*, заглавная, а *вторая*, подчиненная, фигура: первая из подчиненных. Не одетый в черный — почти невидимый — бархат капитан Кок, а первый слушатель и исполнитель его приказа, лейтенант ван Рюйтебурх, сверкающий светло-золотистой роскошью, высвеченной самым ярким светом, позволяющим разглядеть мельчайшие узоры шитья на его камзоле. Смещение кульминации с приказа на начало его осуществления! Вот гениальный гимн воинской готовности. Умный Рембрандт, скажем вслед за Гете.

Но, повторю начальное признание, вся изобретательность, богатство и ум этой огромной композиции, весь ее богатый и звучный оркестр не слишком трогают меня. Все это не стоит для меня сделанного приблизительно в то же время скромного, скромного, совсем маленького (6x5 см), почти беззвучного (продолжая музыкальную аналогию) офортного портрета-наброска смертельно больной Саскии («Саския», 1642, В. 359), ее последнего портрета, сделанного с натуры. Я хотела начать с этого сравнения и противопоставления. Ведь мы до сих пор не сказали о том, что время создания «Ночного дозора» — это год смерти Саскии, 1642 год. Можно сказать без преувеличения, это год смерти Первого Рембрандта. Об этом не слишком известном офорте мне не хочется говорить. Я думаю, таких драгоценных и тихих вещей на свете очень немного. О таких вещах говорит молчание — или стихи.

Возлюбленная тишина.

Я могу посоветовать Вам только отыскать где-нибудь воспроизведение этого наброска — и побыть с ним.

Но простое и слишком очевидное противопоставление двух этих вещей — огромной заказной и крохотной, совсем «своей» — было бы неправдиво. Потому что мы до сих пор не сказали главного о «Ночном дозоре». Я постоянно оставляла некоторый зазор, вы заметили? «Почти все в этой работе», «почти как должно быть». Да, почти — потому что самый центр этой сцены, его сердцевина не поддается никакой разумной интерпретации. Я имею в виду несоизмерно маленькую женскую фигурку в роскошном золотистом наряде и в венце или обруче, с круглым встревоженным лицом и распущенными светло-рыжими волосами. Из-за нее выглядывает краешек другой женской фигурки в светло-голубом, тоже белокурой и в венце, который можно приять за нимб. Два световых удара: лейтенант и это необъяснимое существо.

⁹ Самюэль ван Хогстратен. Цит. по: *White Cristopher. Rembrandt. London, 1998.*

Лейтенант освещен, пожалуй, ярче и отчетливее. Но освещение этой двоящейся фигурки другого рода: она похожа на лампу, *излучающую* свет.

Конечно, ее присутствие в композиции обсуждалось и истолковывалось. Ее принято считать маркитанткой, основываясь на том, что привязанный к ее поясу мертвый петух и маленький бурдюк вина означают провизию отряда. Кроме того, скрещенные лапы петуха — это герб городской гвардии. Она аллегория? Чего? Города, который охраняет «Ночной дозор»? Почему здесь так вопиюще нарушены пропорции (читая реалистически, мы должны принять эту фигуру за совсем маленького ребенка, но у нее лицо и одежда взрослой молодой женщины)? Почему, кроме того, у нас ясное впечатление, что все остальные действующие лица ее *не видят*? Приблизительно так, как евангелист Матфей («Евангелист Матфей», 1661) не видит Ангела, склонившегося к его уху. Но Матфей вслушивается в него и не видит, а эти как будто не догадываются о ее присутствии. Перед ней и за ней две самые бравурно действующие фигуры, мушкетер и знаменосец. Древо знамени и ствол мушкета, почти параллельные между собой, и третья параллельная им диагональ, жезл капитана, трижды перечеркивают ее слева направо. В другую сторону, справа налево, почти сходясь с нижним концом мушкета и пересекаясь с жезлом лейтенанта, ее перечеркивает нога кого-то бегущего в глубину, против движения отряда. Она выглядывает из-за этих скрещенных диагоналей, как из-за решетки, из своей перечеркнутости, вычеркнутости — и почему-то кажется жертвой всех этих бодрых движений. Она с испугом и печалью всматривается во что-то, что им не видно. В конце концов, ее присутствие перечеркивает все. Странно, как примирились с этим заказчики? Или для них и в жизни, как на холсте, это странное существо, этот отрицающий их центр композиции остался невидимым?

Чье это лицо? Мне встречалось предположение о том, что у «маркитантки» можно различить автопортретные черты Рембрандта. Может быть. Но очевиднее другое: это лицо нам хорошо знакомо, оно встречалось уже не раз в других сюжетах. Вот какие нахожу я (только среди живописных): это лицо Эсфири («Эсфирь перед встречей с Артаксерксом», 1633); еще ближе — лицо Прозерпины, одетой в такое же золотое платье и с похожим выражением испуганного и сопротивляющегося ребенка («Похищение Прозерпины», 1631); это лицо Ангела, поднимающего крышку гроба в Мюнхенском «Воскресении Христа» (1636–1639). Это лицо второй, лондонской «Флоры» (первоначальной Юдифи), 1635, то есть беременной Саскии. Это лицо молодой Саскии.

И все это, несообщаемость двух видимых художнику миров, знает, выглядывая из-за края картины, наш молчаливый проводник, барабанщик.

Вот, собственно, и все, что я собиралась сказать. Тайное, «для себя» название «Ночного дозора» должно было звучать как-то вроде: «Прощание с Саскией (Флорой, Юдифью, Эсфирью, Прозерпиной, Подругой Блудного Сына, Надгробным Ангелом) или «Реквием Саскии», 1642.

III. КИНО



1. АДАМ МИХНИК

Пепел, улан, полонез

Творчество Анджея Вайды просто вынуждает задать вопрос: кем является для нас этот художник, которого в эпоху ПНР и награждали, и пороли, который обвинялся и в польском национализме, и в национальном нигилизме? Должны ли мы считать его нашим великим соотечественником, прославившим имя Польши в мире? Символом нового времени, который укреплял самоуважение поляков полонезом и уланской пикой? Или же это европейский космополит, проникнутый духом нигилизма, насмешник, который сыпал соль на польские раны?

А может быть, это мудрец или, скорее, человек, наделенный гениальным чутьем, творчество которого отличают понимание и вера в польскую национальную традицию?..

* * *

Для людей, которые читали в школьных учебниках ПНР о «бандитских группах» и «фашистской реакции», «Пепел и алмаз»¹ был реабилитацией подполья, возвращением человеческого лица людям, которые проиграли войну за Польшу.

И все же для людей аковского поколения² этот фильм был очередным унижением и клеветой.

¹ «Пепел и алмаз» — фильм А. Вайды, снятый в 1958 г. по повести Е. Анджеевского. В основе сюжета — история убийства аковцем (см. сноску № 2) Мацеком Хельминским коммуниста Шуки. Необходимость выполнить приказ, несправедливость и жестокость которого ощущает сам Мацек, огромное человеческое обаяние главного героя, сыгранного З. Цибульским, усугубляют драматизм изображенной ситуации.

² Под аковским поколением понимаются поляки, принимавшие участие в движении польского Сопротивления в рядах Армии Крайовой. Армия Крайова (Отечественная армия) — военно-патриотическая организация, действовавшая на территории Польши в 1942–1945 гг. Подчинялась эмигрантскому правительству в Лондоне. Организатор Варшавского восстания в августе — сентябре 1944 г., в ходе которого погибло около 100 тыс. бойцов АК и городских жителей. Антикоммунистические взгляды и деятельность членов АК явились причиной умалчивания их вклада в борьбу с гитлеровскими оккупантами. До 1956 г. они часто подвергались преследованиям.

В чем причина этого противоречия?

Збигнев Герберт писал в «Пане Когито»³: *«Повторяй старые человеческие заклятья, сказки и легенды, ибо так ты получишь благословение, которого иначе не получишь; повторяй заветные слова, повторяй их упорно, как те, что шли сквозь пустыню и гибли в песках, а наградой тебе за это будут порка смехом, убийство на мусорной свалке».*

Для Збигнева Герберта гибнущий на свалке аковец нес в себе абсолютный трагизм: как будто жизнь кончилась — жизнь свободной Польши. Для Анджея Вайды эта смерть была частью драмы поколения, после которого однако не наступал конец света. Жизнь продолжалась, потому что — как горько говорил герой «Пейзажа после битвы» — *«живые всегда правее мертвых».*

Для Герберта поражение АК оборачивалось испытанием верности погибшим, для Вайды — это был опыт, который он старался интеллектуально и художественно оценить — для того, чтобы жить дальше. Солдат АК из стихов Герберта — это Гильгамеш, Гектор, Роланд; аковец из фильма Вайды — это живой, молодой парень, которому присущи человеческие достоинства и недостатки, который знает минуты счастья и минуты отчаяния. Прежде всего, однако, он является человеком, который продолжает жить жизнью своего поколения, своего народа, своего времени. Армия Крайова для него — это фрагмент жизни, но не вся жизнь.

Станислав Бжозовский⁴ в «Легенде молодой Польши» (1909) писал: *«У нас существует такая точка зрения, согласно которой доброта и снисходительность являются единственными точками отсчета для культуры. В рамках ее добрым, ценным, правильным является то, что нас не ранит, не раздражает, не вступает в противоречие с нашими дурными и хорошими привычками. В своих размышлениях сторонники этой точки зрения ищут не правды, а снисхождения, стремятся добиться от мира понимания, полагая, что закон жизни, цель человеческого существования не могут, не должны состоять в том, чтобы и дальше терзать их измученные души. Те, кто живет подавлением польской мысли, протестуют, когда она идет вперед, принимая форму острой, смелой, живой самокритики, не щадящей себя. У нас лихой писака-журналист, живущий за счет искажения смысла творчества, ссылается на величие народного страдания».* [...]

Польская культура по-разному подходила к ответу на вопрос о смысле народного страдания. Збигнев Герберт сознательно выбрал героизм. Анджей Вайда отвечал на этот вопрос иначе, приняв решение отнестись к поражению как к реальности — для того, чтобы иметь возможность перешагнуть через горизонт отчаяния. Его герои не мудрее своего времени. Все

³ З. Герберт — известный польский поэт, драматург и эссеист. Принимал участие в движении Сопротивления в рядах АК. «Пан Когито» — одно из самых известных его произведений.

⁴ С. Бжозовский (1878—1911) — польский философ и теоретик культуры, литературный критик, публицист.

они переживают столкновение своей нормальной человеческой природы с необыкновенной исторической судьбой польского народа. Вайда не сооружает им памятников. Каждым своим фильмом он пробуждает в зрителе беспокойство.

* * *

Он начинал столь же типично, сколь и скверно. «Поколение» — фильм, поставленный по повести Богдана Чешки⁵, ничем не отличается от остальной художественной продукции соцреализма: ложь в изложении истории и большевистский морализм, сентиментализм и художественная дешевка.

В фильме показана исключительно лживая картина оккупации и антигитлеровского движения. Поляк-фабрикант сотрудничает с АК и наживается на поставках товаров в Германию. Армия Крайова — это какие-то мерзкие типы, вызывающие отвращение и плетущие военные заговоры. Религия — это опиум для народа, уводящий в сторону от борьбы за освобождение. Единственными носителями справедливости являются, естественно, коммунисты. [...]

Вайда никогда не открещивался от этого соцреалистического эпизода. Не подправлял своей биографии. В «Поколении» он совершил насилие над собственной памятью и собственным мышлением. Вайда доказал это своим «Каналом» — фильмом, который произвел революцию в распространяемых коммунистической пропагандой представлениях об Армии Крайовой и Варшавском восстании.

«Канал» представляет собой реалистическое изображение смерти города и смерти поколения. Он рассказывает о поражении народа проникновенно и горько. Однако этот народ состоял не из Гекторов и Роландов, а из обыкновенных людей, потерявших надежду и впадавших в отчаяние, прошедших через ад страданий и соблазн цинизма. Именно среди таких людей рождается героизм высшей пробы.

В фильме отсутствуют русские и русская тема, что стало не только компромиссом в игре с цензурой, но и выражением взаимопонимания с обществом. Умолчание превращается здесь в отказ лгать. (Я поясню свою мысль: в «Wielkiej Encyklopedii Powszechnej» нет раздела «Катынь». Редакторы и издатели стояли перед выбором: либо смириться с ложью, навязываемой советской пропагандой, и опубликовать фальшивую версию об ответственности гитлеровцев за это преступление, либо героически отказаться от уча-

⁵ Б. Чешко — польский прозаик, публицист. Участник польского Сопротивления в рядах Армии Людовой (Народной армии) — польской военно-патриотической организации, действовавшей в годы гитлеровской оккупации под руководством польских коммунистов. Фильм «Поколение» (1955) рассказывает о приходе в движение Сопротивления двух молодых поляков — Стаха и Яся Крона. При этом Стах вступает в ряды Армии Людовой осознанно; Ясь же, участвуя в партизанской борьбе, переполнен сомнениями. Символично, что в конце фильма он погибает.

стия в работе над энциклопедией. Было очевидно, что в то время цензура не позволила бы написать правду о Катыни. Редакторы в издательстве выбрали третий путь — молчание. И читатель понял смысл этого молчания. Таким было в то время неписанное соглашение между автором и читателем.) Так же обстоит дело и с Вайдой. В «Канале» мы и сегодня не чувствуем даже следа фальши, его герои не выносят политических оценок, но в фильме есть правда страшной повседневности, которая становится огромной метафорой судьбы поляка и судьбы человека. Именно так Анджей Вайда, сын офицера, убитого в Катыни, рассчитался со своим предыдущим фильмом.

А между тем отношение Вайды к своему ПНР-овскому времени было крайне неоднозначным. Особенно в эпоху польского Октября⁶ на гребне великих надежд. Вайда тосковал по старой Польше уланов в полонезов, по Польше своих родителей, но прощался с ней навсегда. Он жил в новой Польше, сталкивался с тем, что в ней было, с вызовами и дилеммами новой эпохи. «Пепел и алмаз» стал прощанием с Польшей, за которую сражалось поколение Мацека Хельминского, Збышека Цибульского и Анджея Вайды. Режиссер писал: *«Под аккомпанемент танго и фокстротов герой фильма Мацец Хельминский ищет ответ на вопрос, как жить дальше — как сбросить с себя давящий груз прошлого, решает извечную дилемму солдата: слушать или думать? И все же убивает...»*

Он предпочитает убить человека, даже вопреки своим чувствам, но не растаться с оружием: он поступает как представитель того поколения, которое рассчитывает только на себя и на хорошо спрятанный пистолет, безотказный и не способный обмануть. Я люблю этих неуступчивых ребят, я понимаю их. Мне хотелось в моем скромном фильме раскрыть перед зрителем сложный и трудный мир поколения, к которому я и сам принадлежу». [...]

Давайте взвесим: Хельминский и Щука. Первый несет в себе что-то из опыта Анджея Вайды и Збигнева Цибульского. Молодой и храбрый солдат АК боролся за независимую Польшу — пока мог. Он проиграл не по собственной вине, неумелости или трусости. Он проиграл, потому что так решили сильные мира сего. И вот он перестал видеть смысл в дальнейшей вооруженной борьбе: в убийствах коммунистов и в согласии на то, чтобы они убивали его. Он не хотел умирать — он хотел жить. «Конвульсивная самооборона народа» представлялась ему чем-то бесперспективным, изначально обреченным на поражение. Если бы Хельминский выжил, его бы ждали допросы и пытки в управлении госбезопасности, плакаты на стенах «АК — плюгавый карлик реакции», бегство за границу, жизнь на обочине. Или же наркотическое одурманивание коммунистической идеологией.

В 1956 году люди вышли из тюрем, вернулись с Колымы, перестали скрывать свое аковское прошлое. Они стряхивали с себя идеологические

⁶ Подразумеваются события октября 1956 г., отмеченные многочисленными массовыми манифестациями, требованиями разрыва со сталинизмом и общей верой в возможность построения в Польше демократического социализма.

иллюзии. Все это произошло благодаря Гомулке⁷, который сам вышел из коммунистического застенка и обещал построить «польскую дорогу к социализму» — демократическую, суверенную, рациональную. Гомулка стал в октябре 1956 года идолом миллионов поляков, символом возрожденной надежды. Шука из «Пепла и алмаза» несет в себе что-то от этого мифологического Гомулки — честного коммуниста, который желает Польше добра. И — как следствие геополитического расклада — только коммунист имеет шанс это добро принести. Сделать же доброе дело для Шуки-Гомулки означает протянуть руку в знак примирения ровесникам Мацека Хельминского.

Так я понимаю глубинное послание этого фильма. Тогда оно многих не удовлетворяло. Фильм Вайды не мог удовлетворить участников политического спора своей неоднозначностью. А также потому, что спор о смысле эпохи, о которой рассказывает фильм, принадлежит к числу постоянно открытых. Дело в том, что тогдашнюю историю разные люди запоминали по-разному. Коллективная память — это не таблица умножения. Прошлое откладывается у нас в памяти по-разному, и заблуждением является вера в существование единственной правды о судьбе польского народа.

Станислав Стомма⁸ написал в 1968 году: *«Легально существовавшее государство (anno 1944) не было реальным, реальное же проявило себя как опровержение традиции и легальности»*. Конфликт между тем, что существовало реально, и тем, что было легально, был данностью, разделявшей поляков.

Означает ли такая точка зрения стирание границы между добром и злом? Не является ли она выражением морального релятивизма?

Я отвечу на эти вопросы вопросом: являются ли коммунисты частью польской истории или же в них следует видеть просто советских парашютистов? В ответе на него я согласен с Анджеем Вайдой: да, коммунисты — часть польской истории. Я утверждаю это с позиции антикоммуниста и многократного заключенного коммунистических тюрем. Я оцениваю коммунистов по-разному, в целом очень критично и часто думаю о них с отвращением. Однако в этих оценках я избегаю манихейства, глобальной «дьяволизации» коммунистов. В том числе и потому, что результатом ее является превращение в ангела самого себя. Помимо всего прочего «Пепел и алмаз» показал встречу с Польшей Шуки, коммуниста, который прошел через фашистский концентрационный лагерь, капитана Вроны из управления госбезопасности, циников и карьеристов коммунистической диктатуры и тайной полиции, встречу с Польшей несостоявшихся надежд, страданий, но и с Польшей будущего. Именно в этой Польше должен жить Анджей Вайда, которому в психологическом, биографическом и эмоциональном плане был ближе Мацек Хельминский, но который жил и творил

⁷ В. Гомулка (1904—1982) — польский политический и государственный Деятель. Первый секретарь ПОРП в 1956—1970 гг.

⁸ С. Стомма — известный польский католический публицист.

в Польше Щуки и Вроны, дававших ему разрешение на постановку новых фильмов.

И все же он должен был достойно попрощаться со старой Польшей, страной своего отца-улана в фильме о лошадях, кавалеристах, атаках уланов на немецкие танки. Позже он никогда не выражал удовлетворения этой работой. Он говорил о ней неохотно, сам себя критикуя.

Между тем «Лётна» (по рассказу Войцеха Жукровского)⁹ и по прошествии лет производит огромное впечатление. Несмотря на определенные длинноты и непоследовательность сценария, она значительно реабилитирует в исторической памяти столько раз подвергавшихся насмешкам уланов времен Сентябрьской кампании¹⁰. Безнадёжный трагизм ситуации в сочетании с простым, человечным рассказом о чувствах и любви позволяет воссоздать картину катастрофы Польши и трагедию ее защитников. Чтобы ни говорили, но знаменитая, столько раз критикованная сцена атаки уланов на танки является замечательным, впечатляющим символом этой драмы. Именно такими мы были — героическими и бессильными в своем одиночестве. И все же свободными в своем стремлении быть свободными.

Мчашиеся через экран белые кони — что-то большее, нежели только выражение любви Вайды к отцу-улану. Этот навязчиво повторяющийся мотив звучит каким-то настойчиво посылаемым зрителю сигналом о существовании закадрового пространства, информацией о вещах, отсутствующих на экране, но присутствующих в сознании или подсознании каждого поляка. Мчашийся конь в фильмах Вайды чем-то похож на «мазурку Домбровского» в эпоху Разделов¹¹. Это сигнал зрителю о том, что *jeszcze Polska nie zginela*.

Этот художественный мотив-напоминание о Польше минувших дней повторяется и в последующих фильмах Вайды. Он повторяется лирично и иронично, героично и издевательски, но повторяется постоянно. Легионеры и кивера в «Пепле», усадьба в «Барышнях из Вилько» и в «Земле обето-

⁹ Действие фильма (1959) происходит в сентябре 1939 г. в уланском полку. Среди его офицеров разворачивается соперничество за обладание лошадьёю по кличке Лётна, которая символизирует для них стихию кавалерийской отваги. В ходе боев с гитлеровскими танками герои фильма и сама Лётна погибают, а ее последний владелец, опираясь на сломанный сук, уходит через границу Польши.

¹⁰ Подразумевается разгром польской армии в результате нападения гитлеровской Германии 1 сентября 1939 г. и вступления на восточные земли Польши советских войск.

¹¹ Мазурка Домбровского — написанная в 1797 г. польская патриотическая песня, пользовавшаяся в эпоху Разделов (т.е. в период борьбы польского народа за национальную независимость) необыкновенной популярностью. С 1918 г. — национальный гимн Польши. Посвящена генералу Домбровскому (1755—1818), участнику восстания Костюшки и одному из создателей Польских легионов, сражавшихся на стороне Наполеона за независимость Польши. «*Jeszcze Polska nie zginela*» («Еще Польша не погибла») — первая строка песни.

ванной», хохол в «Свадьбе» и лесничиха в «Березняке», прохождение войск в «Хронике любовных происшествий». И так постоянно: сабля, белый конь, красные маки, рябина.

По отношению к национальному *sacrum* Вайда умел быть нежным и умел быть жестким. Ни к одному из своих героев он не относится однозначно. В каждом из них он замечает польское добродушие и отвагу, польскую наивность и потерянность, наконец, неизбежность поражения. Его герои проигрывают как поляки, граждане, любовники. Их искуплением является несогласие смириться с судьбой, неминуемо ведущей к поражению.

Болеслав Михалеk обратил внимание на то, что в «Канале», «Пепле и алмазе» или «Лётне» Вайда рассказывал о людях, которые, будучи воспитанными на польской романтической литературе, обращаются в минуту поражения к романтическому жесту несогласия с действительностью. К такому жесту Вайда относится критически. Однако, с другой стороны, он наделяет своих героев такой красотой духа и таким богатым внутренним миром, что их жест несогласия становится для зрителя в чем-то похожим на образец для подражания. Ответ Вайды звучал так: *«Да, разум приказывает встать на сторону истории, на сторону событий, не принять которые нельзя. Но тут откуда-то появляется герой из совершенно другого мира, немного фантастический. И я отлично понимаю этого персонажа, возможно, лучше, чем кто-либо другой».*

Говоря иначе: фильмы Вайды — это постоянный спор между велением памяти и необходимостью жить. Из этого спора никто не выходит победителем. За исключением художника.

Вайда не только принимает польскую историю. Он вступает с нею в драматический спор. Он раскрывает чудесные запасники польской национальной мифологии, но перед трибуналом национального самосознания начинает против нее новый процесс. Он грубо спрашивает: какой же была наша история на самом деле?

* * *

«Пепел», «Свадьба», «Земля обетованная» — это трехактное драматическое сведение счетов с тем представлением о Польше, которое, как говорил Бжозовский, *«в своем стремлении избавиться от боли жаждет ободрения и успокоения, а не правды».*

Каждый из этих фильмов вызвал возмущение и протесты, хотя каждый по разным поводам. «Пепел» (по Стефану Жеромскому, 1965), как можно предположить, имел двойную подоплеку. Это было предъявление счета мифам собственной молодости и мифам патриотического воспитания, идеализированным и приукрашенным в соответствии с патриотическими установками в духе Сенкевича¹². С другой стороны, этот фильм был эпизодом

¹² Генрик Сенкевич (1846–1916) — классик польской литературы, лауреат Нобелевской премии (1905), автор многочисленных романов об истории Польши.

нового, возникшего уже в ПНР спора о модели патриотического воспитания, в ходе которого «нигилистам» и «космополитам» противостояли новые проповедники национального величия, объединенные вокруг шефа МВД Мечислава Мочара¹³.

Вайда — быть может, неосознанно — выступил против двух противников одновременно: против утвердившегося в массовом сознании представления о традиционном патриотизме, а также против тех представителей власти, которые сделали ставку на националистическую риторику с целью получения поддержки общества. Жеромский писал не ради «укрепления сердец», а ради «просвещения умов».

В «Пепле» был показан польский пейзаж. В польских лентах не так уж много сцен, столь же красивых и столь же сильно трогающих польскую душу, как шляхетский санный поезд на масленицу, прекрасные девушки из шляхетских родов, прекрасные лошади, скачущие по заснеженным полям. Однако эта идиллия немедленно вступает в противоречие с остро показанной картиной унижения крестьянина: симпатичный польский шляхтич издевается над обнищавшим польским крестьянином. Эти сцены из «Пепла» являются как бы прологом к памятной картине из «Свадьбы»: изображение Якубы Шелли¹⁴ и крестьянские косы, приставленные к шляхетским горлам.

Польский зритель — возможно впервые — столкнулся с необыкновенно неприглядным изображением польского солдата-патриота, который предательски убивал жителей Санто-Доминго или насиловал монахинь в испанском монастыре. Это изображение становилось похожим на вызов, брошенный массовому сознанию. Оно вызвало многочисленные протесты. И власти оказались в затруднительном положении. С одной стороны, им было выгодно защищать доброе имя Польши и поляков от непокорного художника. А с другой, было трудно однозначно осудить фильм, являющийся экранизацией шедевра, в котором открыто говорилось о социальной несправедливости и подвергались критике фрагменты шляхетского наследия польской истории. Русские и на этот раз отсутствовали в фильме Вайды: художник в очередной раз что-то говорил обществу при помощи недомолвок, а власть вела тонкую и рискованную игру.

В чем состояла эта игра?

¹³ М. Мочар — польский государственный и политический деятель, занимал ответственные посты в польских органах государственной безопасности и разведки. В 1964–1968 гг. — министр внутренних дел Польши. Под его руководством в середине 60-х гг. предпринимались попытки сплотить польское общество на основе националистических лозунгов.

¹⁴ Я. Шеля (1787–1846) — руководитель крестьянского восстания в Галиции в 1846 г. В ходе восстания было разгромлено несколько усадеб и вырезана семья одного из помещиков. Напоминание об этих событиях содержится в «Свадьбе» Выпянского и Вайды.

Кинематограф всегда принадлежал в Польше государству, целиком зависел от спонсора, которым являлись коммунистические власти. Книги можно было писать в стол, а картины писать на чердаках. Можно было даже заниматься неофициальным театром, но быть кинорежиссером и творить на полку было нельзя. У спонсора тоже были свои требования. Он хотел видеть в художественном произведении определенное содержание и ждал от художника определенного поведения на публике. Тоталитарный спонсор нуждался в художнике, поскольку его работа и заявления были важным фрагментом легитимизации власти. Но и артист нуждался в спонсоре для того, чтобы иметь возможность творить. Эта взаимозависимость создавала силовое поле, в котором функционировала вся польская культура.

Быть режиссером в Польше означало не только снимать фильмы, но и получать согласие спонсора на постановку этих фильмов. И это согласие имело свою цену. В сталинский период ею было полное одобрение коммунистической доктрины и поэтики соцреализма. Позднее возникла довольно широкая серая полоса между тем, что было запрещено, и тем, чему приписывался обязательный характер. На этой территории располагалась «польская школа» и фильмы Анджея Вайды.

В первые послеоктябрьские годы открытой оппозиции не существовало — была только эмиграция. Анджей Вайда тоже не был «интегральным» оппозиционером. Он сумел, так же как и все его поколение, эффективно действовать «в рамках системы», которая в 1956–1968 годах предоставила творческой интеллигенции значительную свободу и позволяла сохранять иллюзии относительно своей природы. Это было время не борьбы с системой, а спора относительно ее формы. Задавался не вопрос «Нужен ли нам социализм?», а — «Какой социализм нам нужен?» [...]

Публичная дискуссия, которая разгорелась вокруг «Пепла», привела к поляризации общественного мнения. Она предшествовала той риторике, которая стала доминировать в польской интеллектуальной и политической жизни в 1968 году, — риторике, направленной против интеллигенции. Она предшествовала и той демагогии подкармливаемого сверху национализма, который пытался найти союзника в оскорбленном чувстве собственного достоинства поляков.

До конца ли понимал художник этот сложный контекст: попранное национальное достоинство, искавшее опору в мифологизированных картинах прошлого, и беззастенчивая наглость партийно-полицейских чиновников, которые начали грубую борьбу за власть, прибегнув к патриотическим фразам и антисемитским выступлениям?

В совершенно других политических и культурных реалиях создавалась «Свадьба» (по Станиславу Высяньскому, 1972). В марте 1968 года произошли студенческие волнения, вызвавшие широкий общественный резонанс и отразившие недовольство интеллигенции. С целью привлечения на свою сторону широких кругов населения некоторые представители руководства партии попытались использовать бытующие в польском обществе

антисемитские настроения, подчеркивая тот факт, что значительная часть польской интеллигенции и студенческих лидеров являлась лицами еврейской национальности.

Что и говорить, последствия исторических катастроф для культуры не бывают однозначными: разгром польской интеллигенции и интервенция государств Варшавского договора в Чехословакию повлекли за собой моральное пробуждение элиты, которая новым взглядом окинула коммунистическую систему. Эта система предстала перед такими людьми, как Анджей Вайда, во всем своем гротесковом и отвратительном виде. Поэтому падение Гомулки и обещания Герека¹⁵ уже не породили надежд, сопоставимых с октябрем 1956 года. Пришло время тягостного спокойствия, безумно-го безволия.

В этой обстановке и возникла «Свадьба». Автором сценария был Анджей Киёвский. Он превратил шедевр Выспяньского в совершенное произведение о современности. В очередной раз Вайда, обращаясь к экранизации произведения, принадлежащего к пантеону польской литературы, и пользуясь исторической тематикой, сказал нечто важное о польской современности. [...]

Фильм представлялся мне необыкновенным по своей красочности, атмосфере и страстности. В то же время это изображение общества, которое, выпив водки, грезит о своем необыкновенном прошлом и говорит о необходимости действовать, а протрезвев, погружается в повседневный конформизм, казалось мне несправедливым. Однако эта картина невыносимости польской жизни, наблюдавшаяся вскоре после декабря 1970 года и в условиях еще свежих воспоминаний о марте 1968-го, напомнила мне о центральной польской проблеме: взаимоотношениях между так называемой *интеллигенцией* и так называемым *народом*.

Вайда обратился к «Свадьбе» Выспяньского не только как к литературному произведению, но и как к мифу польской культуры. В результате «Свадьба» Вайды стала интерпретацией — и вполне оправданной — национального мифа. Образ Польши, оказавшейся в тесной избе, где чувство единения переплетено с враждебностью, где любовь пересекается с ненавистью, где сталкиваются разные варианты исторической памяти народа, где героизм соседствует с преступлением, где ксендз в сутане является таким же неотъемлемым элементом пейзажа, как еврей в ермолке, где поэт мечется в поисках понимания судьбы этого народа, — все это достижение Анджея Вайды.

Знаменательная вещь — польская критика очень живо среагировала на этот фильм, но разгоревшийся спор велся в основном о второстепенных вещах. Только через много лет стал виден пророческий характер «Свадьбы»:

¹⁵ Имеются в виду обещания пришедшего к власти в декабре 1970 г. Э. Герека повысить жизненный уровень населения путем проведения экономических реформ и развития экономических связей Польши с Западом.

от всеобщего бессилия ко всеобщему бунту. И все это на фоне отблесков кос в руках народа — реальности, которая вновь прочно вошла в польскую историю.

В «Земле обетованной» (поставленной по Владиславу Реймонту в 1975 году) роль крестьянских кос выполнил камень, пущенный из толпы рабочих в окно фабричного правления. [...]

По мере развертывания сюжета «Земля обетованной» происходит превращение в ничто уходящей в прошлое Польши, кодекса чести дворянских родов, чудесного мира дворянской усадьбы, синдрома польских добродетелей — верности традиции и религии, уважения к смелости и патриотическому долгу, милосердия к бедным и униженным. Этот мир уходит вместе с усадьбой, проданной хаму-нуворишу. Взамен приходят цинизм, грубая алчность, забвение христианских принципов. Люди, делающие большие деньги, презирают историческую традицию и идеалы отцов. Это презрение в равной степени демонстрируют и польский шляхтич Кароль Боровецкий, и немец Макс Блюм, и еврей Морис Вельт...

Этот своеобразный интернационализм в проявлении капиталистической мерзости в очередной раз дезориентировал критиков Вайды. В том числе и потому, что в основе «Земли обетованной» — отлично сконструированной картины развития дикого капитализма в Лодзи — лежит весьма сложный контекст. Ведь все это происходило тогда, когда руководящие круги ПОРП бросили лозунг: «Обогащайтесь!» И художник обратился к истории, чтобы показать другую сторону возникающего богатства. Это было время, когда среди интеллектуальных элит возрождался миф о прекрасной Польше — Речи Посполитой, родине многих народов. Появилась потребность в новом обращении к традиции. И художник упорно раскрывал другую сторону польской многонациональной традиции. Одновременно он показал мир нищеты, несчастий, несправедливости — польской, еврейской, немецкой. Несправедливости, которая становилась зерном бунта. [...]

Первой реакцией на «Землю обетованную» были, естественно, обвинения в антипольскости. Но на этот раз им сопутствовали и обвинения в антисемитизме. Для польских националистов решающее значение имело то, что художник показал цинизм и подлость польского шляхтича. Для еврейских националистов было ужасно увидеть подлинную картину еврейского общества в Лодзи — картину богатства, накопительства и ловкачества, — но также картину бедности и несправедливости.

Нет смысла доказывать, что этот прекрасный фильм не был ни антипольским, ни антисемитским. «Земля обетованная» является рассказом и притчей. Рассказом о неизвестной предыстории польской современности и притчей о другом лице польского общества и его возможных персонализациях: алчном и безжалостном потомке рыцарского рода, немцем и еврейском бизнесменах, которые порывают с моральными канонами собственной религии и культуры.

В те годы среди стремительно богатеющих людей появилось слово *робль*¹⁶. И этот робль потянулся в фильме Вайды за камнем... [...]

* * *

Вайда вел упорную и последовательную игру с обществом и властью. Результатом был специфический язык фильма: тому, что называлось и показывалось, всегда сопутствовало то, что не показывалось и не называлось. Мчавшийся во весь опор белый конь, красные маки, сабли и рябина — все это были сигналы к взаимопониманию. Время от времени Вайда однако начинал сомневаться в ясности этого языка. Тогда он обращался к однозначно современным темам.

Приглядимся поближе: «Невинные чародеи», «Все на продажу», «Охота на мух», «Без наркоза», «Человек из мрамора».

«Невинные чародеи» (1960) — это изящный фильм, рассказывающий о природе «малой стабилизации»¹⁷, или, говоря иначе, о людях, которые считали вполне разумным отказаться от собственного прошлого и собственной памяти. Они были именно такими. Они не хотели помнить ни Варшавского восстания, ни Армии Крайовой, ни Союза польской молодежи¹⁸, ни сталинских процессов, ни октября 1956 года, ни советской интервенции в Венгрию. Эти люди на самом деле увлекались джазом, действительно любили, страдали, радовались жизни. И все же жили ненастоящей, исполненной обмана жизнью.

Поражение героев «Невинных чародеев» Вайды являлось следствием их решения жить вне биографии и вне памяти, ориентируясь исключительно на потребности завтрашнего дня. Это были люди с ампутированной памятью. Но можно ли жить без памяти? [...]

Во «Все на продажу» дело обстоит как раз наоборот. Это фильм о памяти, о том, что нельзя забывать; о человеке, который помнит фрагменты собственной биографии и чувствует за нее ответственность. Это фильм о пустоте, которая возникла в поколении Анджея Вайды после смерти Збигнева Цибульского¹⁹.

Збигаев Цибульский был мифом нескольких поколений. Десятки людей признавались в любви к девушкам теми же самыми словами, которыми признавался Цибульский своей любимой в разрушенном костеле. В «Пепле и алмазе» был создан незабываемый образ погибающего парня из АК, который любит жизнь. Его кинематографическая смерть была тем большей

¹⁶ Синоним русского «работяга», но с отчетливым уничижительным оттенком.

¹⁷ Имеется в виду период 1960-х, отмеченный замедлением темпов экономического развития страны.

¹⁸ Союз польской молодежи — польский аналог ВЛКСМ.

¹⁹ З. Цибульский (1927—1967) — артист театра и кино, в Польше 60-х — национальный актер номер один. Всемирную славу ему принесла главная роль в фильме Вайды «Пепел и алмаз».

трагедией, что он хотел жить. Эта смерть возвращала чувство собственного достоинства тем людям, которые пережили смерть своих друзей и по-прежнему любили жизнь.

Однако вот он умер на самом деле.

И Анджей Вайда решился сделать фильм о легенде поколения, актере, идоле общества, символе проигравшего поколения. Таким же, как и он сам.

Этот прекрасный и проникновенный фильм о Збигневе Цибульском стал и размышлением Вайды над собственным искусством, над кинематографом, над ролью собственной профессии. Фильм о фильме и кинематографистах с их запутанными взаимоотношениями с модой, традициями, обществом. Это очень личный и автобиографический фильм, очередной отличный фильм о собственной эпохе, на жизнь которого легла тень. [...]

Со смертью Збышека Цибульского аковский миф из современности переходил в историю. В 1968 году улицы польских городов жили уже другой жизнью. Люди смотрели в отвратительное лицо власти и на полицейские дубинки, вместо того чтобы совершать проникнутые ностальгией прогулки над Вислой. По крайней мере, сам я запомнил именно такую жизнь. Мой мир в 1968 году был миром, в котором жизнь проходила без лирико-ностальгического наркоза.

Через несколько лет Вайда говорил: *«Осенью 1968 года я не верил уже никому. Я не был студентом и со стороны наблюдал за их борьбой и их отчаянием, я везде видел обман и предательство. И тогда я начал снимать фильм о жизни артиста, фильм о себе: “Все на продажу”»*.

Героями «Невинных чародеев» и «Все на продажу» стали ровесники Вайды. Точно так же, как и в фильме «Без наркоза» (1976). Однако этот фильм, снятый в атмосфере «морального беспокойства»²⁰, стал своеобразным сведением счетов с ранним Вайдой, избегавшим прямого вмешательства в современность.

Михаловский, герой «Без наркоза», добился успеха в жизни мало типичным для ПНР образом — сделав себя сам. Вайда наделил его чертами собственной биографии: молодостью, удавшейся в ПНР карьерой, наивной чистотой веры в правду и внутреннюю свободу, а также убеждением в том, что необходимо жить достойно — хотя бы ради собственных детей. Михаловского бросает жена, избранником которой становится молодой журналист Рошчишевский, типичный продукт эпохи марта 1968 года с ее безудержной демагогией — новоиспеченный карьерист, произносящий пустые фразы о «либералах» и «собирающихся в кафе» оппозиционерах. Конфликт Михаловского и Рошчишевского — это столкновение двух существовавших в ПНР типов: «либерала» и карьериста мартовского призыва.

²⁰ «Моральное беспокойство» — термин, обозначавший тревожные настроения широких кругов интеллигенции и польского общества в середине 1970-х гг., связанные с ухудшением экономического положения страны и с недовольством нездоровым морально-политическим климатом, сложившимся в Польше к этому времени.

Этот конфликт хорошо показывает духовное состояние самого Вайды. Режиссер обрек своего героя на полное поражение, т. к. в его системе ценностей и жизненной позиции уже не осталось места ни на согласие с политическими хулиганами новой волны, ни на бунт. Режиссер отлично схватил новую дилемму, которая появилась одновременно с возникновением КОР²¹ и демократической оппозиции: игнорировать эту оппозицию или поддерживать ее.

Писатель, ученый или артист, подписавший коллективное обращение относительно политических заключенных или цензуры, рисковал оказаться в «черном списке» подозрительных лиц. Затем он мог потерять возможность работы, публикации книг, преподавания в вузе. На этих молодых оппозиционеров Вайда смотрел со смешанным чувством неуверенности и удивления. Он удивлялся их смелости и решительности, но не верил в действенность их поступков. Да и как он мог поверить, что он выиграет, бросая вызов всей мощи советской империи? Он не очень верил также в смысл собственного вмешательства в политику. Ведь он уже столько раз обжигался на участии в политических играх. Стоя перед выбором между съемками и подписью под письмом-протестом, он обычно выбирал фильм.

В результате он находился несколько в тени, хотя своим творчеством и способствовал выработке языка и этоса демократической оппозиции. Чем был бы этот этос без фильмов «морального беспокойства»? (Ведь уже тогда оппозиционно настроенный фундаменталист не хотел вдаваться ни в какие нюансы, а ненависть и презрение становились молочными сестрами свободы и смелости.)

Герой «Без наркоза» был не в состоянии пойти путем, по которому шла в этом фильме студенческая демократическая оппозиция. Молодые люди, собирающие подписи под письмами-протестами, были героями уже других историй: они являлись предшественниками революции, осуществленной «Солидарностью»²².

На чем основана разница в этих историях, разница в перспективах?

Для людей поколения Михаловского и для самого Вайды правила жизни в ПНР были чем-то обременительным, но в то же время естественным и само собой разумеющимся, как времена года. Зато молодые студенты из «Без наркоза» от этих правил игры отказались.

²¹ КОР (Комитет защиты рабочих) — организация, созданная в 1976 г. представителями польской интеллигенции и ставившая целью оказывать помощь участникам рабочих волнений. Сыграла огромную роль в подготовке событий 1980 года.

²² «Солидарность» — польский независимый профсоюз, созданный в сентябре 1980 г. Организатор массовых забастовок польских трудящихся летом 1980 г. с требованием проведения экономических реформ, свободных выборов, признания права профсоюзов принимать участие в решении важнейших проблем страны и т. д. В 1980–1981 гг. насчитывал в своих рядах около 10 млн человек. Начавшие проводиться под его нажимом реформы знаменовали переход Польши от социализма к капитализму.

«Человек из мрамора» (1977), снятый по сценарию Алесандра Щчибора-Рыльского, принадлежит к числу важнейших фильмов Вайды. И, наверное, к числу самых личных. В этом фильме разные герои. Биркут, маляр, передовик сталинской эпохи, отважный защитник справедливости, позже арестованный по вымышленному обвинению. Режиссер, который в молодости снял пропагандистский фильм о Биркуте, а потом стал представителем истеблишмента, известным, отмеченным многими наградами человеком. Наконец, Агнешка — молоденькая выпускница школы кинематографии, которая хочет сделать на телевидении фильм о Биркуте. Ей не удастся снять этот фильм, т. к. выяснится, что Биркут куда-то исчез, а шефов телевидения эта тема перестала интересовать.

К счастью, Вайда свой фильм закончить сумел. Он говорил о нем: *«Я не могу сказать — “они”. Кто “они”? В 1959 году я поехал в качестве ассистента в Новую Гуту снимать фильм наподобие того, о котором рассказывается в “Человеке из мрамора”. Что же, следовательно: ко мне это не относится? Я был безупречным? Нет, это неверно, ведь меня в то время к этой работе никто не принуждал. Я сам за нее взялся. И я хочу сегодня об этом рассказать».*

И он рассказал.

Фильм вышел на экраны через несколько месяцев после волнений рабочих в Урсусе и Радоме в июле 1976 года. [...] Цензура запретила какое-либо упоминание о нем до премьеры, а позднее старательно ликвидировала положительные рецензии.

Через несколько месяцев после премьеры министр культуры Тейхма встретился с Вайдой. 6 мая 1977 года он записал в дневнике:

«Разговор с Вайдой. Он говорит: “Мне грустно. Почему на мой фильм нацата охота? Почему некоторые не могут понять, что не существует знака равенства между искусством и политикой? А ведь могла начаться хорошая дискуссия о важных для Польши вопросах”.[...] “Они говорят, — продолжает Вайда, — что я оскорбил рабочий класс. На встрече с режиссером один рабочий сказал, что не чувствует себя оскорбленным, т. к. те времена были еще более сложными, чем показано в фильме”. “Важнее всего, что этот фильм вообще был создан”, — так я закончил разговор».

Цензорские записи, заметки Тейхмы хорошо показывают климат, в котором возникали фильмы Вайды. Игру с властью вели все выдающиеся художники, писатели, ученые, которые пытались найти какую-то точку равновесия между необходимостью присутствовать в официальной жизни и сохранением независимости по отношению к существующему диктату. Примером идеального конформиста может являться Ярослав Ивашкевич²³. В течение десятилетий он поддерживал своим авторитетом коммунистическую власть, в качестве председателя СП Польши санкционировал все акции, направленные против оппозиционных писателей. А ведь одновре-

²³ Я. Ивашкевич (1894—1980) — крупнейший польский писатель, общественный деятель. Председатель Союза писателей Польши в 1945—1949, 1959—1980 гг.

менно он защищал тех же самых людей в закулисных разговорах, ходатайствовал об отмене идущих сверху приказов и смягчении репрессий. Он был главным редактором «Творчества», лучшего литературного ежемесячника между Эльбой и Владивостоком.

И одновременно он писал — необыкновенно хорошо и мудро. Два его рассказа стали канвой для фильмов Вайды. «Березняк» и «Барышни из Вилько» не имели ничего общего ни с политикой, ни с Великой Историей. Оба они являются выражением раздумий над природой человека, над любовью и смертью, над мечтами и их осуществлением, над необузданной природой тела и миром природы. Оба они — это предложение иначе взглянуть на себя, создать другой пейзаж, выразить иную мечту.

На фоне официальной дешевки, распространявшейся властями, экранизации замечательных рассказов Ивашкевича приобретали новый смысл. Они защищали эстетический и человеческий этос среди мишуры пустых слов и верноподданнических деклараций. Новый смысл приобретали также компромисс Вайды и конформизм Ивашкевича: их игра временами приобретала спасительный для польской культуры характер.

И все же недостатка в добровольных разоблачителях этой игры среди артистических неудачников, поддерживающих коммунистическую власть, не было. [...]

Я пишу эти слова не без внутреннего сопротивления. В то время меня раздражало стремление к компромиссам и конформизму, т. к. сам я придерживался иных взглядов. Я считал, что необходимо бороться с монополием тоталитарного государства в области культуры и старался это осуществлять на практике.

С этой точки зрения Ивашкевич представлялся мне оппортунистом. Однако сегодня я думаю, что культура — единое целое. Каждая ее составляющая неустранима настолько, насколько она несет правду и добро. Заслуги Ивашкевича в этой области сегодня столь же бесспорны, сколь бесспорным тогда был его конформизм.

Официальная идеология часто являлась полным отрицанием официальной практики. Этот разрыв отчасти развязывал художнику руки и представлял какую-то свободу маневра. Почти все фильмы Вайды возникали на этой территории и почти все симулировали некое сходство с официальной идеологией и политикой. С этой точки зрения, «Канал» мог рассматриваться как совпадающая с линией партии реабилитация аковцев, «Пепел и алмаз» — как осуждение антикоммунистического подполья и одобрение настоящих коммунистов, «Лётна» — как разоблачение существовавшей накануне войны системы власти, «Пепел» — как критика шляхетского менталитета и т. д. А между тем эти фильмы совершенно иначе оценивали Польшу и поляков в процессе драматического диалога с польским зрителем.

Иначе дело обстояло только с «Охотой на мух» (1969), поставленной по рассказу Януша Гловацкого. Это ироничное повествование о молодой варшавской интеллигенции возникло в атмосфере волнений 1968 года.

Волнения начали литераторы и студенты, которые именно тогда стали ходить в студенческих фуражках. Эти фуражки, которые в принципе студентами ни раньше, ни позже не носились, были символом принадлежности к корпорации взбунтовавшихся и непокорных людей. Именно такие фуражки носят молодые герои «Охоты на мух». И тем не менее они ничем не напоминают своих непокорных сверстников. Они пусты и циничны. Эти молодые люди — карикатура, это «золотая молодежь» из памфлетов партийных публицистов. Они заслуживают только язвительной насмешки. Художественная ткань и внутренняя структура «Охоты на мух» замечательно подходят к насыщенному ненавистью к интеллигенции отвратительному климату того времени. Как будто этот фильм снят Рошчишевским из «Без наркоза».

Игры с властью окончились для Вайды наихудшим образом — он создал плохой фильм, интеллектуально бесплодный и двусмысленный в моральном отношении. [...]

* * *

Вайда должен был чувствовать двусмысленность собственного положения. Тогда он обратился к прозе Тадеуша Боровского. Героями «Пейзажа после битвы» (1970) стали люди, прошедшие через ад Освенцима и навсегда обреченные в результате пережитых страданий на ужас безумия. Смысл этого фильма — рассказ о короткой любви поляка, прошедшего через Освенцим, к еврейке, пережившей кошмар гитлеровской оккупации, — носит глубоко гуманистический характер, совершенно несовместимый с националистической риторикой, навязанной в 1968 году пропагандистами из службы безопасности.

С этим фильмом у меня связаны личные воспоминания. Мой друг был ассистентом Вайды и взял меня на работу — после моего выхода из тюрьмы — в качестве статиста. Я хотел заработать немного денег. Обо всем этом быстро узнали ушлые патриоты из аппарата госбезопасности. Разразился скандал. Было приказано вырезать все сцены, в которых появлялась моя антисоциалистическая физиономия, а моего друга уволили. Я не могу забыть об этом контексте, смотря «Пейзаж после битвы».

Я думаю, что Вайда должен был поставить перед собой в 1968 году вопрос о том, что же произошло с Польшей. Что произошло с этим народом, имеющим столь богатые и прекрасные традиции, но подавленным — хоть и ненадолго — идеологии и риторике подлости и неприкрытого хамства? Пытаясь найти ответ, Вайда обратился к рассказам Боровского, где была представлена картина шока и безумия людей, выпущенных из концентрационных лагерей, но отмеченных пороком рабства, уже не способных жить нормально. Сцена линчевания немки, которая украла еду с кухни, поразительно точно показывает, как болезнь ненависти переходит с палачей на их жертвы.

В этом фильме сталкиваются два мира: мир людей, сохранивших традиционные представления о чести и патриотизме, которые ищут спасения от кошмара в возвращении к освященному традицией поведению, с миром

словавшихся людей, которые уже утратили веру в смысл патриотической литургии, но еще не смогли приобрести новую веру. И те и другие знают, что для того, чтобы жить дальше, им необходимо забыть. Они и стараются забыть. Но — не могут.

Рафал Маршалек²⁴ заметил, что в «Пейзаже после битвы» впервые «в центре внимания встала проблема нравственной деформации человека, который стал жертвой преступления и участвовал в нем в качестве подвергшегося насилию свидетеля».

«Пейзаж после битвы» является картиной о проигравшей и несчастной Польше, раздраженной и агрессивной в своем бессилии, измученной до крайности, а потому податливой на идиотские лозунги и бессмысленное поведение. Польше, которая еще не нашла дороги в нормальную жизнь. Именно такой она, вероятно, была в 1945 году. Именно такой она была в 1968 году.

* * *

Еврейская тема, столь актуальная в 68-м, постоянно появляется в фильмах Вайды. Евреи и их драма присутствуют в «Поколении» и «Канале». Этому был посвящен фильм «Самсон» по повести Казимежа Брандыса. Еврейская трагедия была существенным элементом «Пейзажа после битвы». Однако ни один из этих фильмов не стал толчком к серьезному обсуждению еврейского вопроса. Буря разразилась после «Корчака», снятого по сценарию Агнешки Холанд в 1990 году, хотя первые ее признаки появились уже после «Земли обетованной».

Критики, связанной с еврейским меньшинством во Франции, называли «Землю обетованную» фильмом явно антисемитским. Я привожу эти дурацкие обвинения, поскольку они исходили от влиятельных и уважаемых в Париже людей. Именно эти люди и стали организаторами скандала вокруг «Корчака», приведшего к тому, что фильм не вышел на парижские экраны.

Я не думаю, что этот фильм стал самым выдающимся произведением Вайды. Но я являюсь горячим сторонником наследия Корчака — прекрасного, гуманного, острого и полемического, прозвучавшего в обстановке зловещей банализации Холокоста. А также в контексте зловеще прозвучавшей осенью 1990 года антисемитской риторики.

В то время французская пресса осудила «Корчака» за явный антисемитизм. Клод Ланцманн²⁵ писал: «Когда Финкелькраут радуется в “Telerame” по поводу того, что Вайда осмелился “сказать правду”, показав “еврейских гангстеров и приспособленцев”, я спрашиваю себя, что он стремится этим доказать. Что евреи сами повинны в своем собственном несчастье? Что они были либо подлецами, либо баранами?... Возможно, действительно, в течение какого-то времени в гетто существовало каbare. Однако почему для Вайды,

²⁴ Р. Маршалек — современный польский театральный критик.

²⁵ К. Ланцманн — французский журналист, автор девятичасового документального фильма о нацистских лагерях смерти «Шоа» (1985).

для Финкелькраута это так важно? Это не имело никакого значения. Значение имели газовые камеры в Трешлинке после долгих лет нужды, страха и унижений гетто. А здесь поляк смеет показывать “еврейских гангстеров”, забывая обо всем остальном! [...] А еврейская полиция! Разве он не видит польскую полицию! Этих людей в темно-синих мундирах, которые подкарауливали евреев, чтобы выдать их немцам?.. Почему не показаны варшавяне, глазеющие на бои в гетто? Она стояли там и развлекались! Что мы из этого видим? Почему Вайда выбрал именно этих недостойных людей? Богатых евреев, распевających немецкие песенки? Вайда повторял сцены, снятые отделом пропаганды вермахта».

Ален Финкелькраут ответил: «[...] если верить Ланциманну, мною руководит низменное желание опорочить память о жертвах ради оправдания палачей. Не важно, что вся моя семья была уничтожена в Польше и что я провел молодость среди людей-теней. Ланциманн нашел новое определение антисемитизма: это тот, кто не читит Единственно Правильного фильма “Шоа”. Это самообожествление носит гротесковый и отвратительный характер».

В Польше фильм вызвал меньше эмоций, хотя и натолкнулся на острую критику диаметрально отличающихся друг от друга публицистов. Свое мнение высказала также Агнешка Холанд, автор сценария. В письме в «Le Mond» она писала: «У меня тоже есть счеты с польским антисемитизмом... Поляков можно обвинять в равнодушии, в соучастии в преступлениях, в антисемитизме, однако их нельзя считать ответственными за Шоа... Это не поляки задумали и осуществили Endlosung, не они подписывали распоряжение о депортациях, не они усмирляли гетто и не они убивали в лагерьях. Эта трагедия разыгралась между немцами и евреями. Предположение о том, что Вайда выдумал немецких палачей, еврейскую полицию и трагическую дилемму для того, чтобы манипулировать исторической правдой ради обеления своих соотечественников, являются злонамеренными. Конечно, можно обвинять человека, который неоднократно доказывал свою отвагу и неравнодушие (я кое-что об этом знаю, поскольку он сражался за меня, когда коммунистические антисемиты не давали мне работать в Польше и вынуждали эмигрировать в Израиль), человека, который всегда противостоял польским националистам, несколько раз превращая себя в объект нападок и обвинений в “антипольскости”. Только кому это нужно?.. И во Франции и в Польше легко можно найти настоящих антисемитов, но нет нужды искать их среди тех кто пытается объединять людей, а не разъединять их».

Агнешка Холанд написала правду. Фильмы Вайды никогда не разжигали национальную ненависть. Вайда всегда являлся последователем той традиции в Польше, которая с отвращением отвергала антисемитизм. Необходимо иметь странным образом искаженную психику, чтобы именно такое обвинение предъявить художнику. И наконец надо серьезно задуматься над механизмом функционирования в различных кругах еврейского общества антипольского стереотипа, который не имеет ничего общего с реакцией на настоящий антисемитизм.

Рассказом о гитлеровской оккупации и революционном движении должен был быть первый фильм Вайды «Поколение». Ведь все то, что привлекало сотни тысяч людей на белом свете — проект социализма и мечта о революции, — в Польше с самого начала приобрело вид навязанного извне насилия и официального вранья. Настоящая польская революция совершилась гораздо позже — в августе 1980 года. И она стала широкомасштабным бунтом рабочих против коммунистической власти. «Человек из железа» (1981) — это фильм о революции августа 1980 года. Можно сказать и иначе — этот фильм был частью революции «Солидарности», которая продолжалась 16 месяцев.

В августе 1980 года Анджей Вайда поставил свою подпись под письмом к властям, в котором содержалось требование пойти на компромисс с бастующими. Когда в бастовавшей верфи зачитывалось это письмо и фамилии подписавших его лиц, после фамилии Вайды рабочие хлопали долгие всего. А через несколько дней художник сам посетил бастующую верфь. Этот визит носил символический характер. Вайда — уже не только как художник — становился по определенной стороне баррикады.

В «Человеке из железа» бросается в глаза идеализация мира демократической оппозиции. Эти люди вызвали у Вайды симпатию, также как они вызвали ее у всей Польши, — своей интеллигентностью, смелостью, чистой намерений. Это они прокричали правду о польской истории, совершенно оболганной пропагандой: это они упорно напоминали этапы протеста... «Человек из железа» — апология этих людей.

Но ни одна апология не является до конца правдивой. Этот фильм — вид революционного плаката: он упрощен, что не означает, что он лжив. В равной степени он столь же упрощен и при этом все же правдив и по отношению к коммунистической власти — людям продажным, циничным, низким, которые относились к августовским соглашениям как к клочку бумаги. «Человек из железа» привлекал размахом, новым изображением польской истории, созданием революционного мифа в новой исторической реальности. Революция в этом фильме несет в себе что-то от милосердия и надежды.

Другой показана революция и представление о ней — как об огромном потрясении в жизни людей и народов — в фильме Анджея Вайды «Дантон» (1982). «Делом Дантона» называлась театральная пьеса Станиславы Пшибышевской. В ней идеализировалась революция и ее неподкупный «герольд» Максимилиан Робеспьер. Таким же был смысл варшавского спектакля «Дело Дантона» (1975), который поставил Вайда на сцене Театра Повшехнего. Театральный спектакль отделяет от фильма время польской революции «Солидарность» и «Человека из железа». Я повторю: в «Человеке из железа» поддерживалась и идеализировалась революционная свобода, которая прошла путь от разрушения Бастилии до создания гильотины.

В «Дантоне», на примере французской революции, художник выразил свое восприятие революции, которую он наблюдал своими собственными

глазами в своей собственной стране. Это был фильм, в котором Вайда поставил перед якобинской эпохой сугубо польский вопрос. Этот фильм стал разоблачением революционной мифологии, он показывал другое лицо революции, ее дикий и необузданный характер, славу, перемежающуюся с убожеством, величие, опускающееся до мелочности.

Осенью 1981 года Анджей Вайда привел в региональное управление «Соллидарности» в Варшаве Депардье — великого актера, создателя роли Дантона. Именно здесь Депардье мог вблизи наблюдать обычный день революции. Суеящиеся и измученные люди, истерики из-за ощущения собственного бессилия, грозный ропот толпы, стоящей в очереди перед пустыми магазинами. Спешка, в которой живут эти люди, валяющиеся с ног от усталости, до бесконечности спорящие друг с другом, заглушающие свой страх алколом и не знающей жалости революционной риторикой. Уставшая революция — это толпа с ее переменчивыми настроениями: от преклонения до презрения и ненависти к собственным героям. Это мир революционеров в тот момент, когда революция пожирает своих собственных детей, когда она начинает руководствоваться дьявольской логикой взаимных столкновений и безудержной борьбы за власть.

Этот этап развития революции, когда любое различие во взглядах ведет к обвинениям в совершении преступлений и измене, имеет ключевое значение для фильма Вайды. Революция, начатая во имя свободы, начинает действовать с целью уничтожения свободы во имя защиты революции. Ее улыбающееся лицо сменяется характерной гримасой фанатизма, смешанного со страхом. Огонь революции уже не освещает, а ослепляет и уничтожает. Именно об этом рассказывает фильм Вайды.

Среди революционеров есть такие люди, которые ясно отдают себе отчет в природе разрушительной стихии. Они сами ее породили. Они хотят защитить смысл революции от убийственной логики революционного террора. Они хотят разорвать безжалостную спираль гильотины и закончить революцию во имя спокойствия рядовых людей, которым она призвана была служить. Они хотят положить конец революции свободы, равенства и братства, хотя и знают, что мир после нее не стал сообществом свободных, равных и по-братски относящихся друг к другу людей. Однако их немедленно начинают обвинять в предательстве революции и народа, в коррупции и контрреволюционном заговоре.

Революция — после преодоления определенного рубежа — не располагает уже инструментами, способными остановить работающий по инерции механизм саморазрушения. Потому что остановить революционный террор — это то же самое, что умертвить революцию. Продолжить этот террор — означает обречь революцию на медленную смерть в кровавых конвульсиях. После Дантона, коррумпированного народного трибуна, который уже не хочет убивать и потому сам должен умереть, наступит в время неподкупного, холодного, спокойного фанатика, который на фоне крови позирует для истории, — Робеспьера.

Осенью 1981 года внутренние конфликты в «Солидарности», о которых Вайда знал, хорошо сочетаются с атмосферой «дела Дантона». Образ маленького ребенка, заучивающего наизусть Декларацию прав человека и получающего крепкие тумаки за каждую ошибку, является превосходной иллюстрацией двусмысленности, присущей каждой революции. Вайда мастерски ухватил это диалектическое напряжение между Свободой и Гильотиной.

Потому что революции всегда обещают всё всем и никогда не в состоянии выполнить обещанное. Случается, что они задерживаются на полпути, приступая к созданию государства Закона, опирающегося на компромисс. Тогда революционеры чувствуют себя отвергнутыми, а толпа — обманутой. Но бывает и так, что они доходят до своего конца, когда воцаряется кровавый хаос и устанавливается безжалостная диктатура.

Ничего такого в Польше не произошло. Внутреннюю логику революции сменила хорошо запрограммированная логика насилия коммунистической диктатуры и осуществленного военными государственным переворотом. И только художник сумел переложить скрытые страхи польской «Солидарности» на язык универсальных размышлений о революции — великом и страшном опыте последних десятилетий.

Анджей Вайда после введения военного положения в январе 1981 года был одним из наиболее известных во всем мире представителей демократической оппозиции из деятелей культуры. Он подписывал письма протеста, участвовал в работе оппозиционных структур. Это привело к тому, что в 1989 году его избрали сенатором от «Солидарности».

Он не был ни политиком, ни теоретиком политики. Он был художником, который не уклоняется от ответственности в период политической нестабильности.

Он снял в течение последних сорока лет много фильмов, поставил много театральных спектаклей и телевизионных передач. Он добился огромного успеха в Польше и во всем мире. Его фильмы вдохновляли русских и французов, жителей ЮАР и Индии. Это доказывает то, что он сумел создать поистине универсальный кинематографический язык, хотя в основе его фильмов лежит напряженное раздумье над глубоко личной и необыкновенной природой такого явления как «польскость».

Эти присущие «польской школе» кинематографа и фильмам «морально-го беспокойства» черты имеют свои эквиваленты у сербского, ирландского, украинского, еврейского, российского или испанского народов. «Польской школе», в том числе Вайде, иногда предъявлялось обвинение в излишнем критицизме по отношению к собственной истории или же в своеобразном партикуляризме. Я не разделяю этой точки зрения. Кинематографисты не выдумывали польскую историю. Последние два столетия, в течение которых происходило формирование современного самосознания польского народа, были чередой несчастий, жертв и несправедливости, героизма, предательства и поражений. Такие уж мы есть. В литературе, в кино, везде.

Я вспоминал эти слова, размышляя над фильмами Вайды. Это огромное удовольствие — смотреть эти фильмы, погружаться в мир, одухотворенный талантом художника, иметь возможность общаться с великим миром польской культуры, с драматичной красотой польской истории, где всеобъемлющему отчаянию бессильно, но гордо противостояла хрупкая надежда.

Кем бы мы были сегодня без этих фильмов, без этой традиции?

Перевод с польского и комментарии Н. Прасоловой

1995, № 1 (83)

2. ЖОРЖ НИВА

Сокуров, или В поисках изнанки образа

* * *

[...] Кинематограф — иной взгляд на мир, взгляд другого. Кино состоит из множества взглядов, в жизни их еще больше, но никогда еще столь остро не воспринимал я взгляд, принадлежащий не мне. Я видел необыкновенно зеленую траву, необыкновенно темное небо, а Земля была выразительней и ярче, чем на полях Ван Гога. И наплевать, что этот эффект дают фильтры, через которые любит снимать Сокуров. Я не замечал их и замечать не хотел. То, что я видел, было словно взрывом красок и образов, которые заполняли всё: Сокуров позволял мне не просто заглянуть, но *проникнуть* в самую сущность мира, в его ожидание.

Я открывал для себя мир Сокурова, этот мир-образ, колеблемый дыханием некоего духа, каковой, возможно, (по крайней мере, для меня) — Дух Святой. Я открыл мир-взгляд, точнее — мир, созерцающий и созерцаемый. Как в той загадочной северорусской иконе, на которой Земля в виде ряда чешуек не устремляется к горизонту, но склоняется в поклоне передо мной, когда на нее смотрю и преклоняюсь перед ней я. Земля на иконе смотрит на меня не меньше, чем я смотрю на нее. Она таинственным образом говорит мне о том, что я глубоко с ней связан. А в фильме Сокурова, посылая мне загадочный призыв, на меня смотрит космос. [...]

Грань между образом и небытием равносильна у Сокурова грани между образом и предельной полнотой бытия. Мы слышим весь «неразборчивый лепет» мира, мы ошупываем глазами, как слепые руками, видимую поверхность мира, мы дрожим, как новорожденные, на ветру мира.

Сокуров, наверно, единственный режиссер, который записывает фонограмму, прежде чем начинать съемки. Это относится к первой части «Духовных голосов», документального фильма в пяти частях о войне на границах Таджикистана. В этой первой части, длящейся сорок минут, мы слышим Моцарта, Оливье Мессиаана и Бетховена. Голос Сокурова говорит нам о невесомой и трагичной музыке Моцарта, о непереносимо проникновенном анданте 23-го концерта — музыке беззащитного человечка, своего рода мученика, впавшего в глухое отчаяние. Ничто пока что не предвещает войну, которой и будет посвящен фильм.

Сам фильм для этой фонограммы снимался затем в республике Коми, на фоне унылого в своей бескрайности пейзажа: окутанный туманом залив, заснеженная степь, вереницы мрачных сосен, огонек, то гаснущий, то вспыхивающий где-то слева, приглушенные крики чаек... Сорок минут без перемены плана, меняется лишь фокус. Иногда появится движущаяся фигурка человека. И только в самом конце заявит о себе тема войны: постепенно выплывет из темноты уснувший юноша; он спит тяжелым сном солдата, забывшись между двумя сигналами тревоги, между двумя мгновениями ужасной реальности. Сон этот пронизан трагизмом, смутный след которого мы угадываем на лбу спящего. «Духовные голоса» — это долгое адажио протера часового, который не знает, умрет он в следующую секунду или нет.

В фильме о Достоевском «Тихие страницы» (имеющем подзаголовок «По мотивам русской прозы XIX века») основная тема — человек, лишенный корней, — Раскольников, Человек из подполья. Однако Сокуров отказывается от какой бы то ни было художественной интриги. Этот фильм — диалог между литературным образом и музыкой. И Достоевский здесь ведет беседу с Малером. Вода, измученная бесконечным падением струй, вступает в переключку с ангельским пением скрипок и пронзительным звучанием флейты. Тревоге, беспокойству, выраженным в музыке, соответствуют тревога и беспокойство, присутствующие в образах визуального ряда, а с пунктирно очерченным изображением на экране как нельзя лучше соотносится «неразборчивый лепет» рассказчика-режиссера, чье присутствие в фильме и ощущимо, и неуловимо.

Первенство звука в большинстве произведений Сокурова очевидно. Так он выражает протест против отданных нынче на продажу звука и образа, так призывает освободиться от навязчивых образов рекламных роликов и клипов. Речь всерьез идет о необходимости экзорцизма в кошмарном мире современных визуальных средств, поглощающих все и вся. Моцарт и Малер, скрип и шепот способны изобразить полнозвучный мир, которому, однако, не чужды мгновения тишины — той изумительной тишины, что доказывает нам: лучше быть глухим, чем оглушенным, слепым, чем ослепленным. [...]

Какофония одолевает нас со всех сторон. И Сокуров пытается спасти оскверненный мир. Он потихоньку внушает нам, что весь мир как таковой — это художественное произведение и вовсе нет соперничества между двумя творцами — Тем, Кто создал первозданный холст мира, и тем, кто создает вторичный холст искусства. Тут не соперничество, а продолжение. Это Творец являет себя в завораживающем взгляде старой японской швеи из «Смирненной жизни», где шитье парадного кимоно превращается в действие грандиозное, даже устрашающее, — столь же торжественное, как первые строфы «Бытия». Нечто рождается прямо на наших глазах: рождается и умирает в едином акте. В небе, поверх резного дракона на коньке крыши, — просвет в тучах, сквозь который, как всегда у Сокурова, проникает луч: Создатель бдит. Но именно пожилая женщина продолжает дело творе-

ния, в то время как пейзаж, застывший в дверном проеме, с прилежностью ремесленника воссоздает гравюру Хокусаи.

Пейзаж — художник в той же мере, в какой и швея. *Staccato ostinato* стрекочущих насекомых сопровождает вздохи и стоны большого деревянного дома — дома-мира. Глаз швеи, ее нос, ноздри показаны словно под лупой, особенно — ноздри с густыми пучками волос. Пальцы над угольями стараются отогреться. Насекомые, несмотря на холод, жужжат, а сырые дрова чадят. И, как всегда, эту картину сопровождают раскаты грома: боги здесь, прямо за тучей. Той, у которой то клубятся, то вытягиваются в линию арабески краев. Сейчас что-то появится на свет. Бог пересоздаст мир, и мы ждем Богоявления. Но нет, появляется мотоцикл. Закоченевшие пальцы наконец-то вдевают нить в иглу. Очень-очень спокойно: время течет в громадных песочных часах с тончайшим горлышком. Пальцы, глаз, дыхание, муха на циновке.

Бог-Мать шьет мир.

И мир будет хорошо сшит и подрублен.

Как совершенны дела твои, Господи! [...]

Вновь возникает голос Сокурова: «Мне казалось, что она хочет мне что-то сказать, но она молчала». Умалчивание здесь — это полное и невозможное осуществление, это пленение времени. Сокуров похищает время. Известно, что *экфрасис* — это такой риторический прием, когда один вид искусства как бы инкрустируется в другой. Мы имеем дело с инкрустацией. Не со сплавом различных искусств, но именно с инкрустацией. У Сокурова живопись сплавляется с кино, один образ проникает в другой. Происходит так сказать взаимослияние реальности и искусства, до тех пор пока все не меняется полностью местами, и тогда живой пейзаж мнится инкрустированным в холст, а реальность — в воображаемое. Смотрящий глаз до конца вобрал в себя увиденный мир.

* * *

Первая полнометражная картина Сокурова снята по Андрею Платонову. Разреженный мир Платонова первым вдохновил режиссера. Мир, сведенный к сущностному, к сокровенному, к теплу тела, дыханию сердца. Платоновские герои протягивают друг другу руки поверх мира, скупого на травы, поверх унылой степи, по которой гуляет ветер. Люди в его мире — это шлак, это отбросы надежд и утопии. Первая лента Сокурова была киноверсией рассказа «Река Потудань».

Фильм «Одинокий голос человека» рассказывает о человеке в пору страшного голода, разрушения прежнего мира и создания нового. Символ всего этого — лежащее колесо, которое толкают люди в лохмотьях. Вытянутые, бесплотные, духовные силуэты Эль Греко сочетаются с назойливой музыкой Малера. История Никиты из «Реки Потудань», говорит нам Сокуров, — это история человека слабого душой: он не выдерживает ни жизни, ни любви. Человека, который еще не может жить по-мужски. Его совмест-

ная жизнь с Татьяной не складывается из-за его бессилия. И другой союз, не менее плотский, оказывается невозможным — жизнь одинокого человека в обществе других людей. Два одиноких существа в фильме тянут руки навстречу друг другу, но не могут объединиться, и необходимо, чтобы Никита исчез, прошел через добровольное рабство у кожевника. [...]

Никита проходит через унижение, очищая вонючую яму кожевника, и, когда наконец он возвращается к Тане, единственное, что мы видим, — две фигуры, сидящих бок о бок, как на качелях Фрагонара, и смешно и нелепо болтающих ногами. Такие же смешно болтающиеся ноги мы увидим в «Смиренной жизни» — одетые в брючки ноги старой японки. В своих размышлениях о будущем фильме в дневнике 1978 года Сокуров замечает: *«Максимальная задача: сотворение истины. Платоновский гротеск. Жизнь в предельном напряжении от одной мысли: не забыть, что ты живешь, не потерять из виду себя самого. Упорядочивание хаоса»*. Не забыть, что ты живешь! Но на самом деле ничто не забывают так быстро герои и Сокурова, и Платонова...

«Тихие страницы» — это перевод в изобразительный ряд атмосферы романов Достоевского, со слепыми фасадами запущенных доходных домов Петербурга, с темными подворотнями нескончаемых проходных дворов, с лестницами, из которых сочится смерть, с пространством, которое постоянно таит в себе угрозу и насилие. Это ни в коем случае не экранизация «Преступления и наказания», это «Преступление и наказание» без преступления, без старухи процентщицы, без наказания. Это отчуждение и даже разложение человека с его неизбежным желанием спастись и его состоянием невинности и чистоты. Хотя, конечно, в фильме можно узнать кое-какие ситуации из разных романов, намеченные лишь пунктирно. Подворотни, где зловеще хлюпает вода, кошмар многократного падения в огромной лестничной клетке, капли, разбивающиеся на дне этого кошмарного колодца. Это низвержение человеческого «я» в бьющихся волнах души, которая полна только страхом и желанием забыться.

Сокуровский Раскольников, этот схизматик бытия, явившийся из топкого подвала города-наваждения, превращает в зрительные образы ткань романа, не касаясь при этом его интриги. Вспомним ту бессловесную сцену в толпе, когда перед громадной каменной львицей какой-то мужик с неимоверной и грубой силой таскает героя за волосы (реминисценция сцены из «Записок из подполья»). Готовясь к съемкам фильма, Сокуров записал: *«Надо отдавать себе полный отчет в том, что наша миссия — создать некое единое пространство, где бы мы ни снимали: на натуре или на “улице” павильона. Нужно, чтобы над нами везде были своды, ограниченное пространство и никакой свободной перспективы — только своды, своды и своды. Они могут слегка менять облик, но очертания их всегда должны оставаться одинаковыми; сначала их почти не замечаешь, но затем они начинают слегка раздражать своим однообразием и в конце концов становятся главной и неотъемлемой сутью зрелища»*.

В мечтательном *solfatara* этого сводчатого города, утонувшего в дымке, не просто миражное резюме всего Достоевского. В нем, как в кошмарном сне, заключена вся русская литература XIX века, например, роман Андрея Белого «Петербург». «Тихие страницы» — фильм-компендиум невроза всей русской культуры XIX века. В конце его герой засыпает, устроившись у ног каменного гиганта, символа империи, символа государства, подавляющего «одиноким голос человека». Этот герой одновременно Германн из «Пиковой дамы» Пушкина и «Пиковой дамы» Чайковского, Человек из подполья, схизматик Раскольников и Подросток Достоевского. Этот карлик — несчастная жертва, он притулился у ног Пространства-Тирана. В этот самый момент звучит *Kindertotenlieder* Малера, и эта «Песнь мертвых детей» становится гимном умершей, по мнению Сокурова, русской культуре. Длинный финальный *traveling* по каменной львице и по зажатому в лапах чудовища герою — все происходит при аккомпанементе легких смешков и на фоне неотступного шума воды — и вдруг поднимается чистый голос Лины Мкртчян, исполняющий третью песнь из *Kindertotenlieder*. Умершие дети робко доносят до нас свои голоса.

Вместе с «Кругом вторым» и «Камнем» этот фильм образует *трилогию о смерти*.

«Круг второй» повествует о человеке, который приехал похоронить своего отца и схватился с самой смертью, предстающей перед ним в облике начальницы советского похоронного бюро. Никогда прежде взгляды, которыми обмениваются герои, не были столь жесткими и выразительными. Сын поднимает веко мертвого отца, чтобы надолго погрузиться в галлюцинации. Никогда еще шумовые эффекты, необычайно значимые у Сокурова, не достигали такой ужасающей силы. Затем внезапно вновь наступает оглушительная тишина, веко опущено. За окнами пейзаж цвета сепии, как на старой фотографии до 1914 года (излюбленный прием Сокурова), покрывается отблесками пламени. Покой вернулся благодаря страшному грохоту, и невольно вспоминаешь «Страшную месть» Гоголя. Или Вия — чудовище, которому рабы-карлики поднимают чугунные веки. «Счастливы те наши близкие, кто умирает раньше нас», — говорит нам финал этой простой элегии об отце и сыне. Чем худее и прозрачнее становится плоть людей, тем упрямее они цепляются за жизнь. Так происходит в фильме «Спаси и сохрани», который Сокуров «выудил» из «Госпожи Бовари».

В фильме по Флоберу — в грандиозном его финале, который никак не подойдет к концу, — мы видим, как медленно ползет катафалк, громадный, несообразный телу, как он трясется на ухабах в унылой долине. В «Камне» Чехов возвращается в виде призрака в свой ялтинский дом, внезапно появляясь из ванной перед еще одним Чеховым — юным Антоном. Призрак возвращается в некотором смысле в свой собственный текст, посещает кладбище и замечает, глядя на посаженные его собственными руками фруктовые деревья: «Как вырос сад!» Название фильма обусловлено «камнем» прошлого, который чеховские герои так хотели бы сбросить с плеч. Воплотившему-

ся после смерти Чехову является другой Чехов, его юный двойник — на нем-то не лежит тяжелый камень ни времени, ни уже написанного текста. [...]

Больше половины фильмов Сокурова называются «документальными», но грань между документальным и игровым очень зыбка. Пытается ли режиссер запечатлеть Шостаковича в момент, когда выносят приговор его Восьмой симфонии, Шаляпина — по случаю приезда его потомков в Москву, Ельцина в минуты слабости, Солженицына в его упрямом величии, или же радость Победы в день парада 1945 года, он неизменно выбирает для своих сюжетов факты на обочине истории, сбивающие с толку неожиданным подходом. История в его произведениях — это те же грозные облака в небесах, это тот же камень прошлого, это тот же мир всеми покинутых героев Платонова. История — это игра, в которой нет никакой психологии, случайная конфигурация вещей и людей. Человек быстро становится парией, как Никита из фильма «Одиноким голос человека».

Тетралогия Сокурова посвящена тайне власти. Рискуя быть непонятым, Сокуров любит, при показе истории, подсмотреть тиранов в тот момент, когда они всего-навсего обычные люди, когда они, в их обыденной жизни, чувствуют себя неуверенно, как, например, Гитлер в постели с Евой Браун в феодальном замке Берхтесгаден. История остается за воротами замка, хотя она и бурлит прямо у этих ворот, а Гитлер два дня без продыху веселится в окружении верных товарищей, в том числе — уродца Геринга и небольшой группы придворных, словно на пиршествах в Вальхалле. Что же до Ленина, то он — парализованный, по сути дела заключенный в имении Горки, куда Политбюро заточило его на два последние года жизни, косноязычный, подверженный припадкам бешенства, — скручен в ледяные простыни дюжими красноармейцами, — такой же убогий и беспомощный, как остальные люди.

Станным образом мы находим и в «Тельце» и в «Молохе» сцену пикника, во время которой оба «героя» застигнуты врасплох в минуту проявляемой ими слабости. Крупскую с мужем везут в открытой машине по великолепному цветущему полю. Повсюду расставлены бессловесные солдаты Политбюро. Владимир с Надеждой скрываются в высокой траве, лишь иногда мелькает сутулая спина Вождя, но затем все заканчивается обычным припадком. В обстановке Горок, где провел Ленин два предсмертных года, можно представить себе, что находишься в настоящем тургеневском дворянском гнезде, как на чудесных стилизованных полотнах Сомова. Дежурный фотограф со своей вспышкой кажется там жалким свидетелем самой истории, которая явилась, чтобы собственными глазами увидеть полный крах человека, изменившего лицо мира. Какая-то пастернаковская неуклюжесть пронизывает эти сцены. Нежное трио — Ленин, его сестра и его жена — особенно способствует возникновению шокирующей атмосферы намеков на чувственные, плотские, любовные отношения. Когда Надежда, стирая белье мужа, вдыхает запах его рубашки, она как будто бы узнает запах их близости, запах счастья посреди неминуемо наступающего несчастья.

Сцены разговора Ленина (по-немецки) с приставленным к нему врачом-немцем, представляют собой странный обмен репликами. Больной отказывается от помощи, он с вызовом кричит всем своим пронзительным голосом: «Я сам! Я сам!» — так же, как действовал он в революцию, как свергал огромную империю: один против всех. Чтобы проверить, как функционирует мозг Ленина и насколько прогрессировал односторонний паралич, врач-немец просит его умножить 17 на 22 (то есть год революции и год, когда он был парализован). Эта задача, оказавшаяся больному не под силу, без конца преследует его мозг. На пикнике, устроенном в высокой шумящей на ветру траве, в вечной траве Земли и счастья, недоступного человеку, он спрашивает жену: «Вы полагаете, что будете жить после меня? И ветер будет дуть после меня?». И Надежда отвечает: «Все будет после, как было до».

По-прежнему будет дуть ветер — как во всех фильмах Сокурова. Надежда, ставшая пленницей Политбюро, переживет Ленина. И неотесанный «сын» Вождя, Сталин, в светлом пальто (как в фильме «Падение Берлина»), приехавший в Горки навестить пленника и убедиться, что тот заключен надежно (Ленина лишили телефона, который связывал его с миром), — Сталин придет к власти, продолжит и извратит дело своего духовного отца. И сразу после сцены приезда Сталина мы видим Ленина лежащим навзничь на кровати. Его тело, пересекающее по диагонали весь экран, резко перечеркнуто солнечным лучом, ноги вывернуты, как у тряпичной куклы, шнурки развязаны — точно-в-точно Петрушка, летящий на полотне Шагала.

Ленин и Шагала. Ленин и невозможная воздушность...

Да, ветер по-прежнему будет дуть, он уже дует, тербит края скатерти, колеблет поля пшеницы. Из тумана медленно выступают две коровы. Неоклассический особняк, ненадолго приютивший поверженного Отца, кажется теперь руинами с картины Робера.

Вспышки изобразительного искусства — эти занозы, которые так часто вонзаются в плоть сокуровского творчества. «Робер» — название одного из самых прекрасных «документальных» фильмов Сокурова. Юбер Робер — этот французский художник был столь любим Екатериной II, что в Эрмитаже хранятся сотни его картин. И этот фильм — случай одного из самых поразительных проникновенных живописи в кинематографический текст Сокурова. Здесь все включено в сокровенные видения: в широчайшей визуальной автобиографии Сокурова — наложение его собственной жизни, полотен Робера и японских пейзажей превращается в некое восхождение по спирали к тайне, к улавливанию самого сокровенного и потаенного. Это движение по восходящей означает предвкушение того мгновения, когда явлена будет в откровении предельная тайна. И это предвкушение откровения я полагаю отличительным знаком всех фильмов Сокурова, будь они игровыми или документальными...

Предвкушение смерти, которая наконец придаст истинный смысл жизни, предвкушение существа, которое явится в откровении, предвкушение Духа, который осенит дыханием. С каким необыкновенным и нежным дол-

готерпением Сокуров десятками снимал тревожные, серьезные, спящие, изможденные лица солдат... Все эти серьезные лица молодых матросов, несущих службу в Арктике, или молодых солдат, охраняющих границы советской империи в Азии, являют собой долгую череду загадочных и тревожных ликов, отмеченных предвкушением: возможного внезапного вторжения смерти, самого главного и не поддающего словам... «Знали, бы они только, как порой необходимо быть несвободными», — замечает в своем дневнике командир корабля...

Арктические скудные пределы нашей планеты сливаются с пределами человеческого существования. Охраняющие границы страны солдаты — это люди, охраняющие границы истории и вселенной. Пейзажи, бури, хмурая вселенная — не меняются и не стареют никогда. А незаметно стареющий командир размышляет: «Возможно, необходимо переосмыслить всю жизнь, с самого ее начала?»

История для Сокурова и есть эта необходимость в переосмыслении — во время вахты на палубе или во время тянущегося вечно дозора на верхушке сопки. Белая пурга несетя по небу и по земле, заволакивает сокуровский экран, и Сокуров мучает нас этим нескончаемым замедлением. «Он больше не хотел думать ни о чем. Ему хотелось только услышать, как уснет его совесть. Ничего больше не произойдет в его жизни. Он останется таким, как сейчас». Командир корабля, Ленин, Чехов — все они у Сокурова оказываются у болезненной черты засыпания. Превратятся ли они в камень? Или поднимутся в небо?

* * *

Переход — еще одна, дополнительная, большая тема Сокурова. Переход, а точнее пограничная черта, *предел* во всем сложном значении этого слова: можно эту черту пересечь или нет? Два последних, «музейных», фильма — о коллекции в Роттердаме и о петербургском Эрмитаже — приглашают нас переместиться не только в пространстве, но и во времени. И в еще большей степени — в сферах нашей души и психики. «Русский ковчег» был снят, как и первая часть «Духовных голосов», одним планом 23 декабря 2001 года в залах знаменитого дворца-музея. Последующая работа над фильмом производилась на цифровом экране — изменялись цвета, тот или иной персонаж выделялся из общей массы, но в первую очередь работа шла над фонограммой. [...]

Этот фильм, как и множество других, станет видением, откровением. Я смог пройти по тому же примерно маршруту, который проделал Сокуров. Войдя через дверь около маленького эрмитажного театра, построенного на остатках третьего Зимнего Дворца, он прошел по комнатам Миниатюрного дворца, где сейчас восковые фигуры, затем пересек кулисы восхитительного театра (для которого специально к съемкам заказал механизм, имитирующий грохотание грома, вроде тех, что фабриковали в эпоху барокко), через мрачные подземные коридоры Нового Эрмитажа направился к Старому и к

Зимнему Дворцу. Мы видим, как молодая Екатерина идет об руку с Потемкиным, как та же Екатерина, но уже состарившаяся, идет по зимнему саду на крыше дворца и бежит к уборной, где и скончается. Мы видим парадные залы Зимнего Дворца, Бальный зал, Тронный Зал, наконец, столовую во внутренних покоях Николая II — единственное помещение дворца, сохранившее подлинную обстановку (именно здесь в октябре 1917 было арестовано все Временное правительство). Мы видим, в цвете сепии, последний в этой столовой обед царя, царицы и их дочерей накануне трагедии...

Переход по черным лестницам, бесконечные коридоры — часть необычной поэтики этого фильма. В основе этой поэтики — раздвоении личности автора между своим собственным голосом и персонажем-вестником, маркизом — судя по всему маркизом де Кюстином, который прибыл в 1839 году в империю Николая I и писал в своем знаменитом «Путешествии по России»: *«Глядя на Петербург и размышляя об ужасной жизни в этом военном поселении, возведенном из гранита, можно усомниться в милосердии Божьем»*. Сокуров отвечает ему, демонстрируя сцены русской истории из прошлого и будущего. Он знает, что Россия — это грандиозный театр, это и военное поселение (*«эфемерное поселение кочевников из вечного гранита»*), он знает, что цари-отцеубийцы, желали, по ехидной формуле Кюстина, воспитать свои народы, одним словом, что Россия — этой живой *оксюморон*.

Сокуров не дает ответа сразу. И вначале и в течение почти что всего фильма можно ожидать, что сарказму маркиза будет противопоставлено великолепие этой *новой Европы, Европы-бис*, более подлинной, нежели Америка — другой дубликат Европы, с которой сравнивал ее дерзкий и изнеженный маркиз. Итак, мы на мгновение задерживаемся перед «Петром и Павлом» Веронезе, перед «Возвращением блудного сына» Рембрандта. Николай I принимает персидских послов, прибывших извиниться за убийство русского посланника, поэта и комедиографа Грибоедова, растерзанного в Тегеране в 1829 году. Слухи о несчастьях доходят приглушенными в этот роскошный дворец, в этот новый Ватикан с его Рафаэлевыми Лоджиями. Во время блистательного финала в конце бала огромная нарядная толпа плавно спускается по парадной лестнице: вот-вот умрет Европейская Россия, но до чего же она великолепна! Однако потом все становится цвета сепии, а затем — погружается в черноту. Экран затухает, чтобы воскреснуть другим. Какая-то дверь открывается в пустоту, в даль, в море, в холод. Это — настоящая Россия, а не Россия Ватикана-бис. Туман и снег окутывают всё. Обращаясь к оставленному спутнику, автор говорит: *«Сударь, как жалко, что вас нет рядом. Вы бы все поняли, посмотрите — море вокруг. И плыть нам вечно, и жить нам вечно»*.

Последние три минуты придают всему фильму его настоящий смысл. Итак, недолгий проход России по Европе продлился чуть больше двух веков, маркиз не сядет на корабль и не увидит, как уплывает вдаль русский ковчег. Никто не сядет на него, кроме безрассудных русских. Бесконечное волнение духа и ветра вытесняет самое сверкающее, самое великолепное

изображение из всех, какие только были на экране у Сокурова, барочная процессия закончена, начался настоящий переход... Последние три минуты фильма придают всей ленте ее настоящий смысл и спасают ее от греха красоты.

«Элегия дороги» — еще один переход через грань, но здесь пересекаются все темы Сокурова. Этот фильм нерасторжим с «Русским ковчегом», который следует за ним хронологически. Все начинается, как в Книге Бытия — как длинное и восхитительное сошествие из космоса на землю. *«В начале было дерево, осеннее дерево; листва на нем опала, остались лишь плоды — маленькие, желтые, птицам на прокорм»*, — так начинается эта своеобразная эпопея опавших листьев. А затем идет черед нескончаемых анафор — словесных и образительных. *«А потом выпал снег и появились странные тучи — не осенние, не летние. Небо было хмурым, нависало над землей, раздавались звуки грома. Потом началось какое-то движение над водами, потом появились птицы, они летели прямо над гладью воды, возможно, чтобы было красивее»*. Это медленное и прекрасное сошествие в реальный мир, которому соответствует медленное и прекрасное возникновение бытия, одиночества (но только — кого и для кого?), красоты (но только — в чьих глазах?), становится *постижением* мира в двух значениях этого слова. И мы отправляемся в поход по Европе: из России — до крайних границ Запада, в Голландию, вместе с Петром, который в 1697–1698 годах отправился изведать, что же такое этот Запад, пройти его школу, в том числе, трудясь *инкогнито* как простой рабочий на судоверфях Саардама.

Маркиз прибыл в Россию с Запада, чтобы открыть ее величие и ее рабство, Сокуров же едет в обратном направлении, чтобы открыть суету и бессмыслицу современного Запада и найти приют и отдохновение в полотнах малых голландцев, воспевших жизнь обычных людей и освятивших их труд.

Маршрут начинается, таким образом, с Валдайской возвышенности, где берет свой исток Волга и огромное множество других русских рек, которые текут на четыре стороны света. Здесь главное водохранилище среднерусской полосы, здесь все исполнено чистоты и тишины. Мы покидаем эти крестильные воды мира и едем по дорогам Польши и Германии, в одном из придорожных кафе встречаем счастливого молодого человека (эта встреча в самом деле состоялась, и Сокуров тут отдался воле случая). Все это напоминает эпизод из чеховской «Степи» (которая есть тоже *road movie*, если позволительно так выразиться): у Чехова Константин подходит к туристам, сидящим у жаровни, и рассказывает им о своем счастье, от чего все они испытывают странное замешательство... Счастливый человек Сокурова попал в тюрьму в Америке за хранение наркотиков; он выдержал это испытание, вернулся домой и счастлив. *«Если ты счастлив, незнакомец, зачем я тебе?»* — размышляет за нас вслух Сокуров.

Однако *постижение* нашего мира продолжается: *«Затем на моем пути возникло цветущее дерево? Разве я не в Японии? Нет, не в Японии»*. И вот перед нами стена, окно. Он входит. Это богатый, но заброшенный дом. Паркет по-

крыт пленкой. Кажется, все собрано к отъезду. Он походит к стене, на которой висит картина. *«Затем я изучаю, что изображено на картине. Это только что приплывший корабль. Разлука, видимо, была долгой. Наверно, на корабле выглядят встречающих».* Значит, это картина о возвращении. И на ней моряки с замиранием сердца всматриваются, как зрители, как режиссер, как все мы. Куда исчез этот рассказчик с бархатистым голосом? На какую планету? На планету *смешного человека* Достоевского? Затем мы постепенно различаем мельницу на каком-то острове, лодку с пассажирами. *«Наконец, я разглядел людей. Когда-то их семьи остались в местах своих предков, и этот вечер стал для них вечностью. Очевидно их прошлое было ледяным, и эта столь прекрасная жизнь была прекрасной лишь из-за сурового ветра и холодных небес. Господь, должно быть, взирал на них с особым вниманием и испытывал их особенно строго».*

А теперь мы по-настоящему бродим по музею и входим в разные картины. Ненасытный глаз Сокурова увлекает на Вавилонскую башню Брейгеля, в загадочную ложбину менее известного художника Питерсона, в вечную жизнь Сенредама. И видения, уже известные по фильму «Камень», возобновляются. Сокуров переносится во времени с той же странной непредсказуемостью, как и в пространстве, словно летит на солнечном луче сквозь пылинки. *«Надо же, — говорит он, — а я помню, что детей не было».* Значит, ребенка в тележке, снятого крупным планом, вначале на полотне не было. А когда же он появился? Когда Сенредам делал наброски с натуры, или когда рисовал первый эскиз картины (а, может, реальности)? Стало быть, рассказчик стоял там, рядом с художником, смотрел, как тот пишет? *«Я хорошо помню это небо, просто отлично его помню. Потому что я долго ждал мгновения, когда увижу его изнанку и прочту, что там написано».* Читать изнанку образа — вот один из самых таинственных, загадочных и центральных моментов в творчестве Александра Сокурова.

Дороге конца нет, как мы видим, она не может завершиться, как не может завершиться и само творчество Сокурова. Как Рембрандт, не могший отказать от автопортретов, Сокуров снимает свой собственный путь, всегда один и тот же и всегда разный, потому что время делает новый виток. У него все и одинаковое и разное. Читать изнанку образа — таково и стремление, и мучение, и противодействие Сокурова. Читать изнанку бытия, а, может быть, и Бога. Creator minor — художник, проходя свой путь, плывя в своем ковчеге, хотел бы расшифровать изнанку Creator major. И он превращает нас, безмолвных помощников в этом невозможном продвижении сквозь бытие, — в камень, как и в его фильме о Чехове, в камень страждущий.

2004, № 2 (120)

3. СЕРГЕЙ ПАРАДЖАНОВ

«Если художнику не верят после сорока, то ему не поверят и на том свете...»

*Выступление перед творческой и научной молодежью Белоруссии
1 декабря 1971 года*

[...] Речь, запись которой мы предлагаем вашему вниманию, была произнесена в минском Доме искусств. Запись сделали сотрудники Комитета Госбезопасности, которые следили за высказываниями опального режиссера. То, о чем мечтали его друзья — записывать и стенографировать за мастером, — делали его враги.

Единственное их упущение: они, как правило, ошибались в записи имен собственных, употребляемых Параджановым. [...]

Эта речь дает представление о творческой «детскости» ума взрослого человека. Естественно, многие высказывания Параджанова могут показаться предельно субъективными. Но это — право нашего героя, которого именно таким выбрало себе время и который заплатил за это своей жизнью.

[...] Друзья, я вам благодарен за внимание, за приглашение¹. Я считаю Белоруссию очень любимой своей республикой, хотя я здесь второй раз. [...]

Стоит чему-то появиться, как сразу пытаемся мы классифицировать: куда и какое это направление, пишутся ярлыки. Если «Саят-Нова» — это поэти-

¹ С 1968 года Параджанов находился в очередном «простое». Приглашения, приходившие со всей страны — приехать с официальным творческим визитом и показать свои знаменитые поэтические фильмы, давали ему, помимо всего прочего, средства к жизни. 1 декабря 1971 года Параджанов выступал в минском Доме Искусств перед аудиторией, состоявшей в основном из киноработников. В Минск Параджанов привез авторскую версию своего фильма о Саят-Нове. «Саят-Нова» — первое название картины «Цвет граната», снятой в 1968 году. Саят-Нова — это псевдоним, поэтическое имя Арутина Саядяна, легендарного ашуга-сказителя, жившего в XVIII веке. Бессюжетный и бессловесный фильм Параджанова представлял собой ассоциативное, поэтическое, иноказательное толкование жизни поэта.

ческий кинематограф,.. куда же классифицировать «Войну и мир», «Таньку Каренину», «Преступление без наказания» или «Дворянское гнездо»?..

Полная девальвация качества кинематографического искусства. Абсолютная трагедия во всем мире и, в частности, в советской кинематографии. Великомученик Тарковский не может нас ежегодно поражать своим талантом, своей глубиной, а все остальное мне кажется просто никаким. Я считаю, происходит это потому, что художникам, наиболее интересным художникам, оказано недоверие. Недоверие — удивительная обида, с недоверием связана целая судьба и невероятно короткая жизнь художника. [...]

Появление моей картины удивительно сложно³. Мне пришлось обмануть своих земляков армян, которые великодушно хотели, чтобы я сделал «Тени забытых предков»⁴ по-карски. Правительство Армении не поняло картину. [...] Картина выходит на экраны в редакции моего друга Сергея Иосифовича Юткевича⁵, который не понял картину и даже сказал: «Что вы так торопились, что два дубля стоят подряд?» Он не понял, что это — метод. Он говорит: «Странная у вас смерть католика»⁶. Католикос умер, а у него открытые глаза, и он дышит», — вот когда облака поют, что католикос бессмертен. Он дословно воспринимает смерть: значит, надо закрыть глаза и подвязать подбородок. Поэтому он реставрировал картину; в таком-то качестве картина попала в минимум московских кинотеатров. [...]

Человек, который высказывался о картине, — это один из секретарей ЦК по культуре, который в прошлом был полотером и был выдвинут на ру-

² Имеются в виду «Война и мир» С. Бондарчука, «Анна Каренина» А. Зархи, где главную роль исполняла Татьяна Самойлова, «Преступление и наказание» Л. Кулиджанова, «Дворянское гнездо» А. Кончаловского. Названные фильмы Параджанов считал показательными для советской киноидеологии.

³ В 1965 году после кинопроб «закрыли» фильм Параджанова «Киевские фрески». Положение «режиссера без фильмов» становится все более нестерпимым. 12 апреля 1966 года, по предложению тогдашнего министра кинематографии С. Т. Гаспаряна, Параджанов был зачислен в штат Ереванской киностудии. В качестве своей первой работы он предложил киноруководству фильм о Саят-Нове. Предложение с готовностью было принято. От Параджанова ожидали «удобного» фильма на национальном материале.

⁴ «Тени забытых предков» — пятый полнометражный фильм (1964 г.) Параджанова, снятый им по одноименной повести М. Коцюбинского. «По-карски» — имеется в виду: в духе национальной старины... Фильм «Тени забытых предков» был удостоен 28-ми международных наград.

⁵ Работа над «Саят-Новой» завершилась трагически. Картина в параджановском варианте не принималась. Вопрос стоял так: либо картина не выходит вовсе, либо будет переделана. Чтобы спасти картину, Параджанов был вынужден на последней стадии монтажа предоставить закончить фильм Сергею Юткевичу, который осуществил монтажную версию киноленты для всесоюзного проката под названием «Цвет граната». Только в армянском прокате картина называлась «Саят-Нова».

⁶ «Смерть католика» — одна из новелл «Цвета граната».

ководящую должность в связи с определенным талантом. Он, посмотрев эту картину, сказал о том, что это удивительная картина, но что в ней очень много мастики. Я долго не понимал, почему именно мастики. Потом мне перевели его переводчики, которые все время его сопровождают и редактируют, что это мистика.

Что связано сейчас с судьбой картины? Армения показывала этот фильм, посылала людей. Народ-то, я не сказал бы, что понимает картину, я и сам ее не совсем понимаю. Но народ идет на эту картину, идет как на праздник. Понимаете, идут все слои населения, они в картине чувствуют свои гены. Ни тот сюжет, ни те установившиеся каноны судьбы поэта (конфликты с царем, придворный конфликт, изгнание поэта из дворца, светская жизнь, монастырь) — это все не стало смыслом моего сценария, а краски, аксессуары, быт, который сопровождал поэзию. И вот я поставился искусство изобразить в жизни, а не жизнь изобразить в искусстве. Наоборот, чтобы искусство отобразилось в жизни. Тот мир, который сопровождал поэта. Мне кажется, картина очень примитивна по структуре своей: было детство, была юность, была любовь, был монастырь, были камни. Возлюбленный был камень, келья была возлюбленной, любимая, грудь ее воспета⁷, воспета роза. Потом была мысль, что «горло мое пересохло, я болен». Поэт умер. Все так просто, ясно, как в судьбе великого поэта, ашуга, менестреля.

Картина сложно снималась, в полном недоверии. Мне удалось ее спасти от дамочек из главка. Там много есть элегантных дам, в прошлом танцюристок, как жадуть на Украине, кордебалеток. Я спас ее и от Романова⁸, несмотря на то, что он высоко оценил картину, сказав, что это интеллектуальный шантаж. Самое высшее, что можно было получить в оценке.

Ну, картину всяко оценивают. Например, мой друг сказал, что это идеальный комиссионный магазин. Это тоже очень интересно в нашем веке, когда идеальны комиссионный магазин мы не можем представить сегодня. Идеальный комиссионный магазин, я считаю, в «Комиссионном гнезде»⁹, где выставили все, что было в арбатских комиссионных, и Кончаловские,

⁷ В фильме очень много ассоциативных сопоставлений: женская грудь и купол восточной купальни, четыре времени года — четыре возрастные ипостаси Саят-Новы, передаваемые четверьмя актерами: детство — актер-мальчик, юношество — Софико Чиаурели, зрелость — Вилен Галстян, и старость — Георгий Гегечкори.

⁸ Романов Алексей Владимирович — с 1963 по 1972 годы председатель Кинокомитета, позже — главный редактор газеты «Советская культура».

⁹ «Дворянское гнездо» — фильм А. Кончаловского 1969 г. Для Параджанова в высшей степени значимо пластическое, художественное восприятие мира. Он признавал художественное начало во всем, тем более когда речь касалась восприятия старой антикварной вещи, в которой ее бывшее утилитарное восприятие должно было напрочь устраниваться. Обладая таким предельно обостренным мироощущением и видя в этом начале вселенской гармонии, Параджанов наивно не понимал, как этого не замечают его коллеги.

дворяне, пытались показать аксессуарный мир Арбата и Парижа, лишая Париж цвета, а цвет переносили в помещицьи усадьбы.

Сейчас ко мне ворвался обезумевший Бондарчук, после того, как я ему послал телеграмму, что мне очень нравится его картина «Ватерлоо» после исключительного провала «Войны и мира»¹⁰, который уже делается государственной трагедией: затрачены удивительные деньги, а результата никакого. Я не видел в Советском Союзе (я хожу, ищу) человека, который дважды посмотрел бы хоть одну серию, даже ошибочно; этого не произошло. Понимаете, третью и четвертую серии вообще никто не посещал.

А «Ватерлоо» — интересная картина. Вот он приехал ко мне и говорит, что Сан-Франциско потрясено было... что совершенно неожиданно русская делегация принимала поздравления от мэра города и муниципалитета: они поздравляли с уникальным фильмом «Саят-Нова»... Как туда попала картина, через какие источники, мне не известно, но она начинает интересовать общественность.

Для меня она уже пройденный этап, сейчас я готовлюсь к работе над другими темами¹¹, надеюсь, живу, старею и даже слепну в преддверии ожидания. Шесть лет Украина почти не дает мне делать картину, вот уже три года, как вернулся после «Саят-Новы». Картина с трудом где-то появляется на экранах. Зритель не понимает фильма, а мне не хочется перед ним извиняться, мне кажется, что время уже зрителю извиняться иногда перед художником. [...]

Картина «Саят-Нова» снята с одной точки, не меняя свет, цвет, не меняя оптику, с одной точки. Картина статична, безумно статична, и этим она мне очень дорога. Сценарий был написан в стихах, он был абсолютно непонятен никому, и поэтому не был утвержден. Никто не понимал, на что надо наводить фокус.

Что я могу сказать о фильме? Фильм мне безумно дорог. [...] Во-первых, роль молодого поэта играет Софико Чиаурели — девушка. Она же играет Идеал любви, царевну Анну и все призраки, которые потом появляются в судьбе поэта: Монашка в белых кружевах, Ангел при вознесении¹² — и

¹⁰ С Сергеем Бондарчуком Параджанов первый раз работал на фильме «Тарас Шевченко» (киностудия им. Довженко, режиссер Игорь Савченко), когда проходил практику у своего мастера курса. Сергей Бондарчук исполнял роль Тараса Шевченко. «Ватерлоо» — его фильм 1970 года.

¹¹ После «Саят-Новы» Параджанов написал сценарий «Ара прекрасный» (1968) — о легендарном армянском царе, в которого влюбилась царица Семирамида, работал над сценарием по «Бахчисарайскому фонтану», который назвал «Дремлющий дворец» (1969), написал сценарий по повести М. Коцюбинского «Интермеццо» (1970). Кроме этих были и другие проекты, о которых режиссер постоянно рассказывал друзьям.

¹² По сюжету Саят-Нова был влюблен в сестру грузинского царя Ираклия Анну. Монашка в белых кружевах в фильме Параджанова — та, которая не скрывает своей чувственной страсти.

пантомимы, это мусульманский театр при дворе царя Ираклия. восемнадцатый век, Армения, Грузия, Азербайджан, Закавказье, царь Грузии, он же царь Армении, придворный поэт — армянин. Видите, все элементы дружбы народов, никакого конфликта между возлюбленными — сестрой царя и поэтом. Просто уход поэта в монастырь от светской жизни, что являлось как бы высшим вознаграждением поэтов и поэзии Ренессанса, Армении Средневековья.

Сценарий был написан в определенной форме. Я постараюсь вам прочесть один эпизод. Представьте, как же я мог реализовать его потом на экране.

Вот поэт пришел в монастырь. Нужна была плащаница. Умирает католикос Газарос, и великий поэт, который был ключарем и хозяйственником монастыря, идет в женский монастырь, чтобы принести лучшую из лучших плащаниц. Поэту доверяют избрать ее. Он встречается там монашку с лицом царевны. Ну, примерно так — для присутствующих здесь литераторов и кинематографов:

«Эпиграф:

Тебя одел небесный снег,
Тебя одел небесный снег..
Рипсима — монастырь в степи.

Сами по себе звенели колокола. Саят-Нова сам по себе шел в гору и сам по себе сходил с нее, пока дорогу не пересек ему монастырь. Сами по себе монашки выносили на руках расшитые золотом плащаницы и клали к ногам Арутина на камни притвора свою золотую печаль. Саят-Нова избегал смотрящих на него глаз, а монашки в упор смотрели в лицо Арутина сами по себе обладали им какое-то мгновение. Саят-Нова взял плащаницу и примерил ее с головы до ног. И все монашки в черном резко отвернулись, пропуская к Саят-Нове монашку в белых кружевах.

Тебя одел небесный снег,
Тебя одел небесный снег..

Саят-Нова взял плащаницу и примерил ее с головы до ног. Все монашки в черном резко отвернулись, пропуская к Саят-Нове монашку в белых кружевах.

Монашка в белых кружевах улыбалась и в упор приложилась к плащанице, и через золото Христа поцеловала Саят-Нову. И все монашки в черном резко отвернулись. И сам по себе отступил Саят-Нова.

Саят-Нова шел по кладбищу монашек. Сами по себе звенели колокола, и с криком бежала за Арутином монашка в белых кружевах, и сама по себе возникла ограда, и ударила о красные камни, Рипсима — монашка в белых кружевах. И сама по себе наступила тишина. Саят-Нова вошел в кафедральный собор Ахпата и покрыл тело католикоса золотом, принесенным из Рипсима. Рипсима — женский монастырь в степях Армении»...

Вот, получив таких двенадцать новелл, растерянный министр, растерянная общественность города все-таки разрешили мне снять фильм. Вы не дословно увидите экранизированные вот эти кадры, но общий лад и настроение фильма примерно в том ритме, в каком я вам прочел. Фильм снимал удивительный оператор Сурен Шахбазян. Картина снята на советской пленке, копия, которую вы сейчас увидите, бракованная, она украдена, иначе никто не дал бы мне эту копию, она просто похищена мной со студии и представляет сейчас мою частную собственность. Пока. [...]

Картина снималась долго. Боюсь, что она покажется вам непростой.

Я хотел бы обратить ваше внимание на удивительную актрису Софику Чиаурели. Она изображает роль вот молодого Саят-Новы, и мне она необыкновенна, удивительна своей византийской красотой; так вот — как-то ее судьба тоже неизвестна грузинам. Они не понимают, как она безумно красива. Она удивительная актриса, несмотря на то, что не произносит ни одного слова, все говорит жестом.

[...] Знаете, однажды, когда я был в моде на Украине, то на выставке одновременно появилось несколько бюстов, сделанных моими друзьями, — и графика, живопись. И министр, значит, прошел и спросил: «Кто этот бородач? Почему его так много? Какой Параджанов?»

Ну, там назвали: «Мой далекий друг». После третьего тура исчезли все портреты и все бюсты. Исчезли, и остался вот этот, который я привез сюда. Председателем выставки была Яблонская. Она все время мучается, что у нее широкие бедра. Она все время хочет похудеть, но это ей никак не удается. И вот я говорю: «Как вам удалось спасти этот портрет?» А она говорит: «Знаете, первый раз в жизни меня выручили бедра. Когда проходил министр и хотел снять портрет, я его прикрыла своим задом». [...]

Вы знаете, когда Бондарчук у меня спросил: «Сергей, почему ты считаешь, что я провалился?» — я говорю, вот давай мне любую склейку, и я тебе докажу, что ты не режиссер. Вот, пожалуйста, вот там, перед дуэлью Пьера с Долоховым, идет этот банкет, с бокалами, где он висит. «Вот, — говорит, — нормальная склейка, значит, вот — конфликт возник». «Нет, — говорю, — баня! Маленькая баня на арбатских переулках, где у Пьера потеют очки. Он моет в холодной воде их и снова надевает, и кто-то выливает воду, и снова потеют очки, и Пьер снова их моет в холодной воде, и снова надевает, а потом отмыл и выстрелил». — «Этого нет у Толстого». — «Ну и что ж! А ведь был бы живой Толстой, он, может быть, оставил бы эту сцену, вместо твоей склейки, сам бы вписал бы, на свой манер, кинематографическую сцену, чтобы передать состояние, может быть, внешнее, может быть, естественно идущее, потому что Пьер готовился к дуэли». [...]

Говорят, почему-то, есть какая-то система Станиславского. Вот я не понимаю, что это такое. Понимаете, надо глубоко дышать, какой-то текст говорить, а может быть, можно молчать... И есть другое. Есть античный театр, который построен на диалогах. Есть Шекспир. Есть вообще пантомима. Есть киноязык. Значит, все равно мы в плену каких-то киноканонов. Поче-

му должен быть объявлен вне закона режиссер, который говорит что актер не главный, а может быть, главный сегодня я! [...]

«Кросспресспарк» — вечнозеленое ревю абсурдной литературы... Я взял просто маленькую тему. Мне говорят, что это нетипично. Нетипично. В Тбилиси кладбище рушат и превращают в Парк культуры имени Кирова. Точно — притом, имени Кирова. Там работают бульдозеры, теодолиты, нивелиры, а я там организовал двенадцать могил. Я провожал своих предков, понимаете, я провожал белошвеек, провожал терщиков. Возникли могилы, а я еще живой, а там — парк, понимаете? Я написал этот сценарий, говорят, он нетипичен. Для меня он типичен, потому что это произошло и в Киеве, и, вероятно, во всех городах, потому что кладбища живут двадцать лет. Поэтому, это не потому, что это какое-то кошунство. Или это нетипично в мире. Может, другие страны и другие народы сохраняют кладбища дольше. Пока мне сорок шесть лет и я жив, я прихожу и вижу разрушенное кладбище, а в часовнях скульпторы делают модные чеканки, и валяющиеся чрева роялей я воспринимаю как арфы для того, чтобы самому умереть в своем детище. Уясню себе, что это просто скульптор покупает старомодные рояли, вынимает эту бронзу, чтобы сделать модные вот эти чеканки для модного кладбища¹³. Это тоже ведь сложности: как точно удержаться, если я художник. [...]

...Литература. Что такое литература для меня сегодня? Неужели вы думаете, я нажимаю кнопки, и будет взлетать Демон в шифоновом, простроченном на «Зингере» тюле или газе? Это ведь смешно сегодня иллюстрировать так, как иллюстрируют классиков русских русские режиссеры. Это ведь смешно сегодня! Это дойдет до патологии, вы понимаете. Ведь посмотрите, всю русскую литературу экранизировали. Что осталось? Что осталось в русской литературе? Назовите одно весомое произведение, которое не иллюстрировалось! Ведь всё провал! Кроме «Бесприданницы», кроме «Попрыгуньи»¹⁴. Ну что еще осталось! Значит, не хватает, вероятно, того отношения у художников, того, что в кино сегодня называется гениальностью. [...]

Вероятно, художники не несут в себе креста поэтического, не несут мира своего они пусты, декоративны, и сыты. В особенности вот московские художники. Они сыты. Понимаете, потому у них все время провал за провалом. Если я не прав, назовите мне произведение за последнее время, кроме «Начала», где молодой, трепетный, провинциальный Панфилов, с трепетом

¹³ Тема кладбища в творчестве многих художников — архетипична. Достаточно вспомнить Жана Жене, который видел в кладбищенском ритуале некий прообраз современного театра. Параджанов, по-видимому, мыслил аналогично. В 1984 году в Тбилиси, после выхода из тюрьмы, он устроил свои похороны со всей правдоподобностью: несли гроб (с отсутствующим телом), фотографию Параджанова и т. д.

¹⁴ «Бесприданница» — экранизация одноименной пьесы А. Островского Яковым Протазановым, 1937 года, с легендарной Н. Алисовой. «Попрыгунья» — фильм Самсона Самсонова, 1955 года, по одноименному рассказу Чехова с Л. Целиковской в главной роли.

тизовского зрителя, еще увлечен Жанной д'Арк и пытается что-то делать и сочетает одно с другим.

Это ведь очень сложная проблема. В общем — трагедия. Я с этого начал и могут этим кончить. Я лично предчувствую удивительный кризис в советском кинематографе. [...]

Я понимаю, насколько я рискованно выступаю. Но меня разозлил вчера этот член ЦК, который мне грозился, что «вы еще шесть лет не будете работать». Ну, не буду работать я, найдется другой талантливый человек, все равно. Он естественно возникнет где-то. Просто обидно, когда я не мог делать картины, мне давали, а вот когда я умею, мне не дают. Понимаете, я больше зарабатывал... Очень прилично зарабатывал, очень. Потом, как только я понял, что нужно моему народу — в данном случае я не отличаю украинцев, армян и грузин. Я считаю, что это происходит травма, большая травма. Я считаю, что если в сорок лет тебе не доверяют, как художнику, то и на том свете будут не доверять. Это точно. [...]

Я считаю, что эта картина меньше всего должна нравиться художникам. Она нравится больше всего физикам. Понимаете? И потому вот когда я показывал на физическом факультете в Ереване, один очень красиво сказал, — может быть, это даже и неправда, я плохо знаю физику.. Он мне сказал, что вот современная физика не имеет формулы, и она в состоянии поиска *мечтательной формулы*. Вот фильм Параджанова — это *мечтательная формула искусства*. Вот так как-то красиво, — может быть, он не физик, а поэт, — очень точно он сказал то, что мне понятно было, и так изысканно. [...]

Я иногда говорю, что я делаю фильмы для своих друзей: они не требуют никакого объяснения, понимаете. Они понимают, что в соборах Грузии, Армении, в византийских соборах были голосники, такие вот кувшины, чури, которые были в углах установлены как резонаторы¹⁵. Понимаете? Если министр культуры не понимает это...

Или когда я делал «Киевские фрески», там обнаженная натура в мастерской у художника, он мне говорит: «Ну как вы — вот такой тонкий, такой художник — могли взять такую уродливую женщину с низким тазом, с такой грудью». Я говорю — «Слушайте, Святослав Павлович¹⁶, ведь это же Майоль!» — «Меня не интересует ее фамилия!» — сказал министр. Понимаете, ведь он даже не знает, что есть формы определенной скульптуры, определенной пластики. Мне показалось, что я говорю с ним на разных языках. [...]

¹⁵ Параджанов имеет в виду последнюю «новеллу» из «Саят-Новы», когда великий поэт приходит умирать в храм, и там под самым куполом видит каменщика-строителя, который заставляет его петь в кувшины-чури, чтобы затем замуровать их в стены храма и навсегда сохранить божественный дух Арутина.

¹⁶ Имеется в виду С. П. Иванов, тогдашний Председатель Комитета по кинематографии Украинской ССР.

А то, что я обманул Армению, это было просто необходимо. Она сейчас удивительно добра ко мне, и удивительно так, как-то осознала и процесс, который происходил у меня, и в группе, очень сложный, недоверие, и неутвержденные актеры, и тайно снятые сцены. К сожалению, я не сохранил самого первого варианта, который был действительно, как сказал Романов, интеллектуальный шантаж. Может быть, это в свое время и будет удивительной пластикой, больших таких ассоциаций поэтических, которые, столкнувшись, создадут какую-то форму. То, что уже давно сделала музыка, сделали композиторы и сделало изобразительное искусство. А кино в Советском Союзе нашло какую-то вот линию запрета, которая не может развиваться. А кроме всего, нет и художников. Я не отказываю в должном и таким художникам, как Абуладзе, и удивительные художники есть в другом ключе работающие. Есть Иоселиани, который сделал «Листопад» и «День-деньской». Есть Леня Осыка, который сделал «Памятный крест». Просто рекомендую посмотреть эту картину и добиться посмотреть картины Юрия Ильенко, и такие, как были удивительные картины у Кончаловского, как «Первый учитель», которую я не только признаю, поклоняюсь и ждал от него удивительного фильма. Он ушел абсолютно в другую сторону и...

Так что моя чисто такая возрастная доброта удивительно распространяется на судьбы молодых художников, но когда я вижу спокойных, нищущих, кто бы это ни был — керамик или просто модельер, я думаю, что мы в долгу все, и художники, и режиссеры, я композиторы, и члены правительства в долгу перед нашим великим народом. Мне так кажется. Потом я и себя в первую очередь считаю в долгу перед народом, потому что не могу найти сейчас прямо дороги в массы, для того чтобы поразить одновременно всех. Мне кажется, что это невозможно.

Я всегда в Армении говорил: «Вот, что вы хотите. Хотите, вот фильм, как «Спартак», чтобы ломались в кассы, или вы хотите в Каннах получить золотую медаль?» — Мы, говорят, хотим и то и другое. — Это невозможно! Это невозможно сегодня: одновременно удовлетворить запросы людей, подготовленных к изобразительному кинематографу, психологическому, с подтекстом, с ассоциациями, с метафорой, с аллегориями, понимаете, или же надо давать ту схему, когда домохозяйки на коммунальных кухнях будут пересказывать сюжет: кто кого и зачем, и сколько раз.

Сейчас надо, по-моему, какой-то другой кинематограф. Если о поэтическом, если будет такое направление.

Вот мне нужно было сто лошадей. Они мне сказали: «Сто лошадей на нашествие Ага-Магомет-хана¹⁷ — это невозможно. Лошади у Бондарчука».

Я искал идентичное, простое решение, для того чтобы сделать нашествие Ага-Магомет-хана. Мусульманская рука с ятаганом, ударяющая христианский собор. Христианский собор, вытекающий кровью, и распятые симво-

¹⁷ Нашествие Ага-Магомет-хана — одна из новелл в «Саят-Нове», когда турецкий воин стреляет в иконописный лик.

лы поэта для меня стали во сто раз интереснее. Кадр, который стоил десять рублей, а не тысячи, — чтобы мне привезли войска, которые бы загадили святые соборы, и я не знал бы, чем кормить людей, чем кормить всадников, и во что их одевать, и что они должны кричать, когда они будут наступать на христианскую землю Грузии. Это уже смешно. Это период «Скандербегов», «Войны и мира», вот этого кинематографа.

Все-таки, кому интересна «Война и мир» сегодня? Тем республикам, там узбекам, туркменам, у которых нет перевода «Войны и мира» с русского на их язык. Вот они и смотрят, вероятно, этот фильм, изучая в средней школе. Вот потому, я думаю, что такой фильм как «Саят-Нова» обсуждать очень трудно. Потом иногда в какой-то день, появляется письмо после такой аудитории, которое абсолютно точно заанализирует то, что я сделал.

Таким письмом оказалось письмо Феллини, Кавалеровича, Анджея Вайды, который, обращаясь ко мне, пишет: «Маэстро, вы — учитель». Я потрясен искусством Вайды и никогда в жизни не думал, что я могу быть его учителем. Так же как своим учителем я считаю абсолютно молодого и удивительного режиссера Тарковского, который даже не понят, насколько он был гениален в «Ивановом детстве» и какое удивительное наследие он открыл для того, чтобы его разоряли бы, повторяли бы, удивительно разоряли его мышление, шли к ассоциативному кинематографу, который сейчас пугает, пугает слово *ассоциация*, пугает ассоциативный кинематограф. Я уже не говорю о слове *сюрреализм*...

[...] Когда вы называете Тарковского, вы будьте осторожны с Козинцевым, потому что я получил от него письмо после просмотра «Саят-Новы». Он просил меня не смотреть «Короля Лира». Есть письмо, дословно он пишет, что ему стыдно после «Саят-Новы», и он сожалеет, что не пригласил меня делать костюмы. Не потому, что я там сделал бы ему ренессансные костюмы, по крайней мере, надо было найти совсем другое решение...

А он что, что он сделал в «Короле Лире»? Он просто нам прочел произведение, без своего вмешательства. Он не понимает, что шекспировский вымысел и шекспировские произведения — это не хроника шекспировского времени, а тоже вымысел художника и большого поэта и драматурга. Это вообще процесс, философский процесс. Столкновение и королей, и наследников, идущих на измену. Это самое страшное, что он делает хроникой шекспировского времени. Потому открывает точно год жизни Шекспира и параллельно собирает гравюры. Это я тоже, умею делать. А вот сделать синтетический образ Ренессанса — это пожалуйста... Я ему предложил: «Дайте мне ваши картины «Король Лир» и «Гамлет» — и я сделаю совсем третий фильм из вашего же материала и покажу вам, что такое Шекспир. Чисто эмоционально. Ну как этюд, как экзерсис, как музыка». Возможно ведь сделать вот такой коллаж из некоторых фильмов, показать страсти, потому что там, понимаете, нет страстей. Нет страстей, есть просто пажоны, которые ходят с помощью Гриппиуса понимаете, по фанерным стенкам... Может быть, я излишне гневаюсь, но дело в том, что у меня другого убеждения нет.

Музыка? Я учился в консерватории¹⁸. Музыка? А зачем она там нужна, если Шекспир — великий композитор?.. Зачем эти громы и молнии нужны? Естественные звуки грома и молнии? Для этого надо оставлять короля Лира под дождем, в лунном пейзаже, под грохот канонад. Зачем это нужно? Дудочка шута и песни как раз органичны и прелестны, и вообще я шута выделяю в этой картине как прекрасное. Отношения его с королем с каким-то подтекстом, прелестным и естественным, удивительно, что он это хотел как-то расшифровать и сделать очень тактично... Но музыка Шостаковича к фильму... Если у Эйзенштейна это было органично, так как сделал Прокофьев, и это было великое слияние художников, то тут Шостакович сам по себе с великой музыкой, а Козинцев — сам по себе с плохой режиссурой. Пройдет время, Шостаковича, наверное, будут отдельно слушать именно эту вещь, или вот эту как раз и забудут. Мне так кажется. [...]

*Публикация А. Петрова
Примечания Д. Минченка*

1994, № 4 (82)

¹⁸ С 1943 по 1945 годы Параджанов учился на вокальном факультете Тбилисской консерватории и одновременно, в хореографическом училище. В 1945 году перевелся в московскую консерваторию в класс Нины Дорлиак.

4. АЛЛА ДЕМИДОВА

Два портрета из книги «Бегущая строка памяти»

Сергей Параджанов

Однажды в Киеве, когда со студии, где я снималась в «Лесе Украинке» в 1970 году, мы ехали в гостиницу, кто-то мне показал балкон на одном из угловых зданий. На балконе стоял бюст Параджанова. Это были его балкон и квартира. [...]

Встретились мы тогда лишь однажды — где-то мельком на студии, и после этого я стала получать подарки: уникальные расшитые украинские платья, иногда бутылку вина, гуцульскую меховую расшитую безрукавку. Причем все это не сразу, а с нарочными: кто-то приезжал в Москву, заходил ко мне и говорил: «Это от Параджанова».

Когда в 1979 году мы с театром были на гастролях в Тбилиси, он устроил прием для нашей «Таганки». Я немного опоздала, но, поднимаясь по старой, мощенной булыжником улице Котэ Месхи, уже по шуму догадалась, куда надо идти. Дом номер десять.

Дом двухэтажный, маленький, огороженный небольшим каменным забором. Наверху, над воротами, сидели два, как мне показалось, совершенно голых мальчика и, открывая краны, поливали водой из самоваров всех вновь прибывающих. Мне, правда, удалось проскочить этот душ, когда я входила во двор. Двор тоже маленький. Я сразу обратила внимание на круглый, небольшой не то колодец, не то фонтан; он был заполнен вином, и в этом водоеме плавали яблоки, гранаты и еще какие-то экзотические фрукты. Вокруг колодца стояли наши актеры, черпали из него и пили. Посередине двора на ящиках лежала большая квадратная доска, покрытая цветной клеенкой, — импровизированный стол, на котором стояли тарелки, а в середине в большой кастрюле что-то булькало, шел пар и вкусно пахло.

В левом углу двора помещался портрет Параджанова, закрытый как бы могильной или тюремной решеткой. «Это — моя могила», — сказал он мне потом. Портрет стоял на земле, а перед ним сухие цветы, столетник и какое-то чахлое деревце.

Все балконы второго этажа были устланы коврами, лоскутными ковриками и одеялами. Сам двор был выложен разноцветными плитками. Сияло солнце. Все сверкало. Было красиво и очень красочно.

А с неба свисал черный кружевной зонтик, он висел в центре двора, как абажур. Меня встретил Параджанов, я сказала: «Какой прекрасный зонтик». Он тут же его опустил, оказалось, что зонтик висел на каких-то невидимых лесках, отрезал его и подарил мне. Я только успела промямлить: «Жалко, ну хотя бы еще чуть-чуть повисел для красоты». На это Параджанов: «Ты видишь, какая ручка! Это саксонская работа. Ты ее отрежь и носи на груди, как амулет, потому что это уникальная работа северских мастеров. Это Севр».

Потом он приказал сфотографировать меня, себя: ему очень понравилось, что я была вся в белом и в белой французской шляпе. Особенно его восхитило, что я была в шляпе — ибо шляп в то время никто не носил, и он все время приговаривал: «Ну вот, теперь наши кикелки будут все в шляпах. Как это красиво — шляпы! Я заставлю их всех в шляпах ходить. Шляпы. Шляпы...» И нас все время фотографировал какой-то мальчик, которого Параджанов отрекомендовал как самого гениального фотографа всех времен и народов. Он никогда не скупился на комплименты.

На втором этаже за балюстрадой из лоскутных одеял стояла жена Гии Канчели. Безумно красивая, утонченная грузинка. По балюстраде ходили, тут же ели, пили и пели актеры «Таганки» и Театра Руставели и смотрели вниз с балкона, как в театре, на представление, которое внизу разыгрывал Параджанов. Среди актеров расхаживал какой-то милиционер, которого Параджанов всем представлял, как на светском рауте. Позже выяснилось, что милиционер пришел из-за прописки, которой у Сережи не было. Тут же был какой-то лагерник — приехал к нему в гости. Отдельно справа, на втором этаже под гирляндой красивых сухих перцев, сидела рыжая толстая женщина в байковом цветном халате с большими сапфирами в ушах и молча за всем этим наблюдала. Я спросила, кто это. «А... Это моя сестра. Я с ней уже два года не разговариваю», — бросил на ходу Параджанов.

Мы прошли в его комнатушку, которая вся была забита коллажами, натюрмортами, сухими букетами, какими-то тряпочками, накинутыми на что-то уникальными кружевами. Ну просто лавка старьевщика. Комнатка Параджанова была очень-очень маленькой. Почти все пространство занимал установленный в середине квадратный стол. На столе было очень много еды в старинных разукрашенных грузинских мисках...

Я ушла быстро, потому что совсем не знала, как вести себя на таком восточном празднике.

В Тбилиси Параджанов познакомил меня с гениальной художницей Гаяне Хачатурян. У меня есть несколько ее рисунков; жалко, что тогда я не сумела купить ее картины: уникальные, с призрачными фигурами людей и животных. Сейчас они висят в музеях по всему миру. Впрочем, позже я все же приобрела одну ее работу маслом: на темном фоне — разноцветные ко-

стюмы и маски странствующих актеров — как воспоминание о том первом моем посещении дома Параджанова.

С тех пор время от времени появлялись какие-то люди, словно подарки от Параджанова: например, художница-мультипликатор Русико из Тбилиси. Она долго потом мне писала письма и присылала свои по-детски примитивные прелестные рисуночки.

Несмотря на то что часто появлялись посылки с фруктами, я слышала, что Параджанов бедствует, да и живет все в той же маленькой комнатке, а я-то думала, что дом весь его! Соседи, чтобы пройти в туалет или умыться, каждый раз проходили по балюстраде мимо его окна и двери.

Потом я снова была в Тбилиси и однажды в театре Руставели смотрела «Ричарда Ш». Сидела в первом ряду вместе с англичанином, который непрерывно фотографировал. Он каждый раз со скрипом вынимал кожаный футляр, доставал фотоаппарат, долго его настраивал, потом громко шелкал и опять с таким же кожаным скрипом убирал все обратно. Через пять минут повторялось то же самое. Этот англичанин меня очень раздражал: я понимала — он ужасно мешает актерам. Видимо, я сидела очень мрачная. Вдруг в антракте ко мне подошли совершенно чужие люди и преподнесли огромный букет свежих-свежих роз. Я спрашиваю: «От кого?» — «От Параджанова».

Потом выяснилось. Шел Параджанов по улице Руставели мимо служебного входа театра. Было жарко, и актеры между сценами выходили на улицу покурить. Параджанов остановился:

— Что у вас идет?

— «Ричард».

— Как идет?

— Да неплохо. Англичане снимают для Эдинбурга, и сидит рядом с ними мрачная Демидова. Ей, видимо, спектакль не нравится.

Параджанов тут же остановил какого-то мальчишку, сунул ему три рубля и сказал: «Вот с той клумбы все розы. Быстро».

Эти розы мне и подарили.

Однажды он узнал, что мы с Эфросом возобновляем «Вишневый сад», и решил сделать шляпы для моей Раневской.

И вот как-то ночью моим друзьям Катаньям позвонил один молодой грузинский священник и сказал, что привез от Параджанова для Демидовой две огромные коробки со шляпами, которые нужно сейчас же передать. И хотя этой ночью была гроза, я тут же прибежала к Катаньям за коробками.

Это уникальные шляпные коробки. Обе декорированы. Одна — черная, другая — сиреневая. Каждая из них стоит отдельного рассказа.

Сбоку на черной коробке выложена летящая чайка: Параджанов взял просто два белых гусиных пера, которые у него явно валялись где-нибудь во дворе, крест-накрест склеил их, вместо глаз приделал блестящую пуговицу, и всё. Получилась летящая чайка. А тряпку, которую он вырезал из какого-то сине-белого подола, он приклеил снизу, и получилось море. Чайка над волнами.

Еще интереснее дно этой коробки, названное им — «Тоска по черной икре». Но я бы назвала этот гениальный коллаж «рыбой». Плавники этой «рыбы» сделаны из обыкновенных гребенок, чешуя — из остатков кружев, а саму «рыбу» окружают водоросли из ниток, тряпочек, кружев — и все покрашено в черный цвет.

Изнутри черная коробка была выложена картинками из театральной жизни. А с внешней стороны — картинками типа «Крупская, сидящая за патефоном»; вырезана и надпись «Гармоничный талант». И вдруг сбоку, неожиданно — фигурка задумавшегося человека. Неожиданность / случайность — это стиль Параджанова в такого рода коллажах.

Внутри этой коробки лежала черная шляпа. Эту шляпу Параджанов назвал «Аста Нильсон». Верх — тулья из черных перьев. Об этой тулье он потом сказал: «Обрати внимание, Алла, эта тулья от шляпы моей мамы». На что Вася Катанян тут же заметил: «Врет, никакой не мамы. Где-нибудь подобрал на помойке».

Коробка из-под сиреневой шляпы была сине-бело-сиреневая, но в другом стиле: Параджанов украсил ее бабочками. Дело в том, что однажды я рассказала ему историю, как была феей-бабочкой для дочки моего друга художника Бориса Биргера. Когда девочка первый раз пришла ко мне домой, чтобы поразить ее детское воображение, я украсила всю квартиру бабочками из блестящей ткани. Большая бабочка висела также и на входной двери. И даже на длинном моем платье, в котором я была в тот день, «сидели» бабочки. Для девочки я на всю жизнь осталась феей-бабочкой. Параджанов не забыл эту историю и прислал мне «привет» бабочкой на коробке.

Изнутри коробка украшена кружевной накидкой, которая раньше, возможно, лежала на каком-нибудь столе. А на доньшке приклеено зеркальце из блестящей бумаги, перекрешенное кружевами, как православный крест. И здесь тоже множество картинок, но теперь это были фотографии старинных шляп. Картинки проклеены красными полосками — казалось бы, для чего? А непонятно для чего, но так красиво!

К обеим шляпам приложены кружевные шарфы, к черной шляпе — черный, к сиреневой — сиреневый. Сиреневый расписан от руки лилиями времени декаданса. Когда Параджанов приехал в Москву и мы стали мерить эти шляпы, я его спросила: «А зачем шарфы?» — «Ну вот смотрите: вы надеваете черную шляпу. Хорошо — но это просто Демидова надела черную шляпу. А ведь когда уезжает Раневская, она уезжает, продав свое имение. Поэтому я хочу, чтобы вы выбелили лицо, нарисовали на нем красный мокрый рот и до глаз закрыли лицо черным кружевным шарфом, завязав его сзади, чтобы концы развевались бы как крылья. Причем лицо скрыто как бы полумаской, через черное кружево проглядывает мокрый красный рот и бледная-бледная кожа, и сверху — шляпа. Вот тогда это имеет смысл. Точно так же и сиреневая: когда Раневская приезжает из Парижа, этот шарф, легкий, яркий, как бы летит за ней шлейфом воспоминаний о парижской жизни».

Когда я показала эти шляпы и шарфы Эфросу, он мне не разрешил в них играть. Он сказал, что это кич. Я не согласна, это не кич. Кич — всегда несоответствие. Хотя, если вдуматься, шляпы Параджанова действительно не соответствовали спектаклю Эфроса, очень легкому и прозрачному. Эти шляпы утяжелили бы рисунок спектакля. Но сами по себе они — произведения искусства. В искусстве есть понятие авангарда. Мне кажется, что авангард — это прежде всего эпатаж общественного вкуса, но с идеальным своим. А у Параджанова был абсолютный вкус. Шляпы его висят у меня теперь на стене вместе с картинами.

К шляпам было приложено письмо-коллаж на трех страницах. Когда его разворачиваешь, получается длинная-длинная фотография о том, как он делал эти шляпы. На обороте написано: «Алла Сергеевна! 1) Извините — на большее не способен! (не выездной). 2) Шляпа «Сирень» (условно). Шарф. Середина шарфа обматывает все лицо и делает скульптуру!!! Необходимо очертить рот и нос! Шляпа “Asta Nilson”. То же самое — черный шарф, потом шляпа-заколка.

Желаю успеха! Он неизбежен! Привет супругу».

После тюрьмы Параджанову было запрещено ездить в Москву. Этот город был для него закрыт, но он появлялся иногда инкогнито. Однажды, когда он в очередной раз приехал в Москву, я позвонила Катаньям, чтобы пригласить их на общественный просмотр спектакля о Высоцком. К сожалению, об этом сказали и Параджанову. Он сразу же захотел прийти в театр, тем более что и Любимов его просил об этом. После просмотра было обсуждение спектакля: там должны были быть, естественно, кагэбэшники. Может быть, Параджанов и не пришел бы, но Любимов попросил помочь. И Сережа, конечно, пришел, конечно, выступил. После этого случая его опять забрали за нарушение запрета покидать Тбилиси. Правда, это был только повод.

Я помню, как он первый раз собирался за границу, в Голландию. Это было года за два до его смерти. Он жил у Катаньянов. Как-то придя к ним, я увидела большие чемоданы Параджанова: он вез подарки в Голландию совершенно незнакомым людям — бесконечные шелковые грузинские платки, какие-то вышивки, пачки грузинского чая, ковровые сумки, грузинские украшения и так далее. Тут же он вынимал и дарил нам эти платки. Параджанов уверял, что платки из самой Персии, а Вася Катанян тут же комментировал: «Алла, не верь, просто с рынка Тбилиси. И то не Сережа покупал, а ему принесли».

После возвращения из Голландии он забавно рассказывал о витринах. Так как он приехал в пятницу, в тот же день были назначены пресс-конференция и тому подобные встречи — он был занят, а в субботу и воскресенье все магазины были закрыты, поэтому Параджанову осталось только рассматривать витрины: «Представляете: витрина — подушки, бесконечные подушки, или — бесконечные одеяла. И все — разной формы. Это такая красота!»

Я представляю его «зуд», когда он не мог всего этого купить, ведь делал покупки, а потом дарить было его страстью. Причем он мог дарить самые что ни на есть дешевые побрякушки и говорить при этом, что это уникальные украшения от принцессы Английской. В то же время Параджанов мог подарить уникальные вышивки незнакомым людям, о которых забывал тут же.

Но все-таки в Голландии он не удержался, его страсть покупать оказалась сильнее закрытых магазинов. Он пошел на так называемый блошиный рынок и скупил его весь, целиком. Когда он вернулся после поездки к Катанянам, грузовой лифт не мог вместить всех мешков, которые он привез. Но вот он высыпал покупки: в одной куче оказались серебряные кольца и какие-то дешевые стекляшки. «Зачем, Сережа, стекляшки?» — «Ну, вы не понимаете, кикелки наши будут думать, что это сапфиры и бриллианты».

Не исключено, что он мог и продавать эти подделки, и очень дорого продавать. Но в то же время он мог и дарить настоящие бриллианты совершенно бескорыстно. В этом весь Сережа.

Он любил делать подарки и часто получал их в ответ. Ну, например. Пьем у него чай, вдруг приносят пельмени в огромной суповой миске. Он называет какую-то очень громкую фамилию — хозяина пельменей, потому что ему обязательно нужна громкая фамилия, хотя пельмени могли быть просто от обычного соседа: ему присылали подарки все.

Или как он сам делал подарки. Например, мне. Когда я получала две бутылки вина от Параджанова с нарочным, это вовсе не означало, что он думал обо мне, хотел сделать что-нибудь приятное, пошел и купил вино для меня. Ничего подобного. Просто кто-то подарил ему ящик хванчкары, и этот ящик моментально раздаривался, и, значит, в этот момент его племянник ехал в Москву, и в этот же момент разговор зашел о «Таганке» или случайно возникла моя фамилия. Потому мне и доставались две бутылки хванчкары.

И так было со всеми людьми, со всеми его подарками. Несомненно, о некоторых людях он вспоминал чаще, о некоторых — реже. Но все это было по случаю.

В Москве он жил у моих друзей — Васи и Инны Катанянов. Дом этот сам по себе интересен — это бывшая квартира Лили Юрьевны Брик со всеми уникальными картинами, скульптурами, мебелью, что остались после ее смерти. Я думаю, что Сережа останавливался там еще и потому, что атмосфера этого дома соответствовала его творческому миру. Иногда он выдумывал, приезжая из Москвы в Тбилиси, что этот чемодан, с которым он приехал, — чемодан самого Маяковского. Без выдумки и игры он жить не мог.

Говорил он постоянно. Он был из тех людей, которые не могут остановиться. Кстати, это очень утомительно — общаться с таким человеком. И к сожалению, я иногда попросту бежала от этих встреч.

А разговоры... Все в этих разговорах, как в его дарах; все неважно и важно. Начиная от уникальных рассказов «про тюрьму» (хотя половина из них,

я думаю, тоже выдуман) до его выступления на той же пресс-конференции в Голландии. Правду от вымысла не отличишь.

Я не слышала, чтобы он особенно много рассказывал про свои замыслы, как любят, например, делать некоторые режиссеры. С ним мог состояться такой разговор:

— Сережа, что вы будете снимать?

— «Демона». Я хочу снимать «Демона».

— А кто Демон?

— Ну, не знаю. Плисецкая прислала мне телеграмму: хочет сыграть Демона. Ну, эта старуха! Разве я буду ее снимать?

Между тем Плисецкой в это время слались телеграммы с предложениями играть Демона.

В этих разговорах бывали иногда какие-то обидные вещи, но всегда это был фейерверк, а обидные вещи — для «красного словца».

Он даже на стуле не мог сидеть просто так — непременно залезал верхом, потому что делать «просто так» для Параджанова — невозможно.

Конечно, он был уникальным кинорежиссером, но в душе он был художником-мистификатором. Он любил делать из своей жизни легенды. В этом он похож на Сальвадора Дали, про которого тоже рассказывают бесконечные легенды и мифы. Если бы после Дали остались только картины, он не был бы так знаменит, я думаю. Известен визит к Дали Арама Хачатуряна. Хачатуряна провели в огромный зал, где за пустым столом стояло только одно кресло. «Ожидайте», — сказал ему мажордом и ушел. Послышалась музыка — «Танец с саблями». «Как это прелестно и деликатно со стороны Дали», — подумал Хачатурян. Музыка нарастала, наконец заполнила весь зал своим звучанием. Открылись двери, и с саблей в поднятой руке, совершенно голый Дали пробежал через весь зал в другую дверь — она захлопнулась, музыка стихла. Затем пришел мажордом и сказал: «Аудиенция закончена».

Вот такой же был и Сергей Параджанов. Прийти в гости и просто выпить чаю он не мог и поэтому сообщал: «Только что навестил персидского шейха, который подарил мне вот этот перстень с бриллиантом, но вообще-то, если нравится, возьми». Или что-нибудь придумывал про чашку, из которой пил. Или тут же нарядит всех сидящих за столом в какие-то немислимые одежды, найдет какой-нибудь сухой цветок, приколет кому-нибудь к платью и заставит носить весь вечер.

Ему скучно было жить «просто так».

У Параджанова был тонус не среднего человека, его жизненный тонус был завышенный. От этого — быстрый разговор, громкая речь, жестикуляция, вечные придумки, хохот. Причем иногда хохот был просто неадекватным, не на «смешное», и наоборот — он мог оставаться равнодушным к явно смешному и смеяться совершенно неожиданно.

При всем этом абсолютная естественность поведения — он говорил всегда то, что думал. Если, например, его спрашивали о том вечере, когда он

принимал «Таганку» у себя в Тбилиси, он отвечал: «Ну что вечер? Ужасный вечер. Пришла Демидова, срезала зонт и сразу же ушла. Вот и все!»

Параджанова нельзя определить одним словом, в нем было все намешано. Вы у меня спросите: «Он был вор?» Я отвечу: «Да!» — «Правдолюбец?» — «Да!» — «Честнейший человек?» — «Да!» — «Гений?» — «Да!» — «Обманщик?» — «Да!» — «Бездарь?» — «Никогда!»

Где был источник, из которого он черпал эту свою неиссякаемую энергию?

Во-первых, я думаю, что источником была сама его судьба, ощущение своей миссии. Причем с годами это ощущение росло. И он даже служил этому.

С другой стороны, болезнь. Не знаю, как диабет проявляется и как он действует на тонус, но думаю, что это тоже оказывало свое влияние.

Тюрьма. Я видела письма из тюрьмы, адресованные Лили Юрьевне Брик. Каждое письмо — это коллаж. Вставить в рамку и повесить на стену.

Вообще, все, чего бы ни касались его руки, надо вставить в раму, ибо все это — произведения искусства. Этим он, кстати, многих заразил — и Васю Катаняна, и меня. Мы жили с Катаняном рядом, по соседству. И под влиянием Параджанова бесконечно (Вася в большей степени) делали коллажи, собирали икебаны, делали лоскутные занавески и наволочки, шили какие-то лоскутные юбки и кофты. Тут всюду Сережино влияние. Собираю я маленький букетик цветов и посылаю их Васе не просто так, а ставлю в красивую вазочку, что-нибудь приклеиваю и тогда уже отправляю. Вася приклеивает мои фотографии, например, в Сережиных шляпах на какой-нибудь плакат известной фирмы. Получается Васин коллаж, но мышление опять-таки Сережи Параджанова. Словно и сделал это сам Сережа.

Он очень любил людей талантливы х. В этом смысле можно сказать, он был снобом. Но это не классический снобизм, он просто очень чувствовал талантливых людей и всем им поклонялся, делал им подарки, общался с ними. Он хотел, чтобы память о нем осталась именно у талантливых людей: не было ни одного талантливого человека, которому Сережа что-нибудь да не подарил. Например, Андрею Тарковскому в их последнюю встречу он подарил кольцо. Майя Плисецкая, когда выступала в Тбилиси, была задарена Сережинными фантазиями.

Талантливых людей он находил не только в творческом мире, это могли быть просто воры, всякого рода странные люди, авантюристы: «Авантюрист? Да, но он талантлив!» Тот милиционер, которого я увидела в его доме в свой первый визит, стал постоянным посетителем — он был «талантливым милиционером». Банальных людей вокруг него я не видела, Параджанов их попросту не замечал.

Утверждают, что Параджанов был абсолютно аполитичным...

Я не знаю, что под этим подразумевается, одни говорят, что посадили его в 73-м не за политику, а за то, что был чересчур яркой личностью, другие пишут, что посадили его за какие-то гомосексуальные или спекулятивные дела, но совсем не за политику! Слухов вокруг Параджанова всегда было много и при жизни и после смерти. Во-первых, я думаю, что хороший ху-

дожник всегда аполитичен, но в то же время художник всегда в конфронтации к существующему строю. Он был чужаком. Он не соответствовал строю, в котором жил. Он очень выделялся, поэтому сразу мерещилась «аполитичность» или «политичность», а ему было плевать. Параджанов был не угоден, такого человека, естественно, хочется убрать, не разрешить ему работать.

Я никогда не слышала, чтобы Сережа говорил прямо о политике, но о чем бы он ни рассказывал, его мировоззрение было ясно.

Его фильмы продолжали его жизнь, а его жизнь абсолютно отражалась в его творчестве. Одно дополняло другое. Как в случае с Дали, недаром он мне вспомнился. Фильмы Параджанова дополняли его, он — фильмы. Его «реальности» переплетались.

Я видела, как он наслаждался творчеством. Ему даже не важен был результат, куда значительнее было наслаждение, с которым он пристраивал какую-то тряпочку, одевал своих актеров, как он гордился, когда что-то получалось, как он радовался, находя для этого уникальные украшения и реквизит.

Он все умел делать сам, и когда «Легенда о Сурамской крепости» получила на каком-то фестивале награду — не то за работу художника, не то за операторскую работу, мне было смешно: это все Сережино, его руки, его почерк. Я просто вижу, как именно он одевает актеров и декорирует кадры, делая почти весь фильм собственноручно.

Тряпочки, аппликации, вышивки, камни, старые ковры — это было его страстью.

Он из всего делал спектакль. Например, в Тбилиси был вечер в Доме кино, посвященный режиссеру-документалисту Василию Катаняну и Инне Генс — его жене, специалисту по японскому кино. Но они были друзья Сережи! Параджанов декорировал этот вечер и сделал из него фейерверк: там были грузинские красавицы в шляпах и длинных вечерних платьях, которые просто сидели на сцене. Для украшения. Женщина за пианино сидела в такой же шляпе, а двух маленьких мальчиков Сережа одел в матроски, но не обыкновенные, а придуманные им самим. Так получился спектакль! Из ничего. И он всем запомнился! [...]

Меня в театре иногда обвиняют в декоративности. Я обожаю наворот тканей, не сшитых, драпированных. Я очень люблю шляпы, но тут даже не в шляпах дело. А в том, чтобы уйти от скучного, запрограммированного быта, превратить жизнь немножко в игру, не то чтобы не всерьез к ней относиться, но не так драматически.

Андрей Тарковский

...Твердое, короткое рукопожатие.

Яркое лидерство в разговоре.

Быстрая порывистая речь.

В разговоре с ним не может быть диалога — слишком поглощен своим «Я», сосредоточен на своих чувствах и мыслях — поэтому нет дела и не инте-

ресно слушать о поступках и поведении других. По моим наблюдениям, это бывает у людей, у которых было трудное детство и, видимо, для самосохранения выработался эгоизм. И этот эгоизм детства так аукается в общении.

Нетерпелив.

Прямота и исключительная честность.

Язва, но не любит лечиться, не любит таблетки.

Природная интуиция и огромный творческий потенциал позволяют ему думать, что он любое дело может сделать лучше, чем другие.

Нет дипломатии и хитрости.

Иногда — излишняя, раздражающая прямота.

Его натуре чуждо всякое притворство.

Вспыльчив. Вспышки гнева молниеносны. Но не злопамятен.

Упорство и сила духа рядом с поэтичностью, верой в чудеса.

Всегда верит в свою счастливую звезду.

С возрастом стал спокойнее, мудрее и серьезнее. Терпимее.

Вера в чудо часто приводит к разочарованию. У него это ненадолго. Постоянная внутренняя вера в счастливый конец.

Резко переходит из одного состояния в другое. Нетерпелив, решителен, самоуверен, романтичен.

Выдумывает людей и хочет их видеть такими.

С женой Ларисой всю жизнь на «Вы». Это, конечно, его идея. Она ему подыгрывает.

Под самоуверенностью и некоторой агрессивностью скрывается, очевидно, комплекс неполноценности.

Чувство превосходства над всеми. Над начальством — особенно.

Чтобы быть его другом, надо научиться видеть мир его глазами. Любить то, что он любит, и ненавидеть его врагов.

1987 год, 5 января. Письмо от Джеммы Салем: «Сегодня хоронят Андрея Тарковского на русском кладбище под Парижем. Должны были перевезти в Москву, для чего был заказан цинковый гроб, но Лариса решила по-своему. Перед смертью Андрея они с Ларисой приняли французское подданство — чтобы Лариса здесь получала пенсию».

В начале февраля 87-го года Театр на Таганке был на гастролях в Париже. [...] В первый же день я помчалась смотреть «Жертвоприношение». Мы сидели с Джеммой Салем в небольшом уютном зале недалеко от театра «Одеон», где проходили наши гастроли; в зале кроме нас было еще несколько человек, случайно забредших на этот поздний сеанс, чтобы отогреться в уютных мягких креслах. Начало сеанса затягивалось, потому что где-то там — в администрации — решалось: стоит ли крутить кино для такого маленького количества народа? Наконец все-таки смилоствивились — не отдавать же деньги обратно, — картина началась. Я смотрела этот фильм и плакала от наслаждения и соучастия, и думала, что бы творилось в Москве, какие бы длинные очереди стояли перед кинотеатром! В то время имя Тарковского

было под каким-то непонятным полузапретом, и только иногда удавалось посмотреть его старые картины где-нибудь в Беляево-Богородском — в темных залах старых домов культуры.

...Уже к концу гастролей, отыграв «Вишневый сад», я сговорилась поехать на могилу Тарковского с Виктором Платоновичем Некрасовым и с нашим общим приятелем — французским физиком Андреем Павловичем, с которым мы долго ждали Некрасова в его любимом кафе «Монпарнас». Наконец он появился, здороваясь на ходу с официантами и завсегдатаями этого кафе. Мы еще немножко посидели вместе, поговорили о московских и французских новостях, Некрасов выпил свою порцию пива, и мы двинулись в путь.

Сен-Женевьев-де-Буа — это небольшой городок. Километров пятьдесят от Парижа. По дороге Некрасов рассказывал о похоронах Тарковского, о роскошном черном наряде и шляпе с вуалью вдовы, об отпевании в небольшой русской церкви, о Ростроповиче, который играл на виолончели на паперти, об освященной земле в серебряной чаше, которую, зачерпывая серебряной ложкой, бросали в могилу, о быстроте самих похорон без плача и русского надрыда, о том, как деловито все разъезжались; «Может быть, поджимал короткий зимний день», — благосклонно добавил он. Сам Некрасов на похоронах не был, рассказывал с чужих слов. Но, как всегда, рассказывал интересно, немного зло, остроумно пересыпая свою речь словами, как говорят, нелитературными и тем не менее существующими в словаре Даля.

Я же вспомнила Андрея начала 60-х, когда он нас удивлял то первыми в Москве джинсами, то какой-то необычной парижской клетчатой кепочкой, то ярким кашне, небрежно переброшенным через плечо. К костюму у него было отношение особое.

Когда я у него снималась в «Зеркале» в небольшой роли, Андрей дотошно подбирал в костюмерной мне костюм. Мы перепробовали массу вариантов, но Андрея все что-то не устраивало. Я сама люблю подолгу возиться с костюмом в роли, но даже я взмолилась: «Что же вы все-таки хотите, Андрей?» Он не мог объяснить и только просил: ну, может быть, еще вот эту кофточку попробуем, или еще вот эту камею приколем. В конце концов мы остановились на блузке с ручной вышивкой, поверх которой была накинута вязаная вытянувшаяся старая кофта. Потом я поняла эту дотошность — мне показали фотографию 30-х годов. На фотографии — мать Андрея Тарковского (Рита Терехова на нее похожа) и ее подруга Лиза, прототип моей героини, полная высокая женщина с гладко зачесанными назад волосами. Я на нее совершенно не походила. Почему Андрей хотел, чтобы именно я играла эту роль, — до сих пор не пойму.

Еще раньше — в «Андрее Рублеве» — он мне предлагал играть Дурочку, но я тогда была слишком глупа, чтобы соглашаться играть Дурочку, да еще для меня совсем невозможное — писать в кадре.

В «Солярисе» Андрей опять стал меня уговаривать играть у него. Сделали кинопробу. Мы тогда много спорили: где грань, перейдя которую герои-

ня «Соляриса» из фантома превращается в человека, научается чувствовать. Андрей говорил, что эта грань — в страдании, а я считала, что в юморе, самоиронии. Обнаружив, например, что на ее платье сзади нет пуговиц, она должна рассмеяться. Научиться смеяться и через это — очеловечиться. Ведь страдают и животные, а чувством самоиронии наделен только человек...

Пробы прошли хорошо, и мы решили работать вместе. Но меня не утвердил худсовет «Мосфильма» — я была тогда в «черных списках».

Когда Андрей приступил к работе над «Зеркалом», мне принесли один из первых вариантов сценария. Предполагалось, что Тарковский будет снимать свою мать, где в кадре — бесконечные вопросы к ней: от «Почему ты не вышла снова замуж, когда нас оставил отец?», до — «Будет ли третья мировая война?» А в ее ответах, воспоминаниях возникают игровые сцены, в которых мне предлагалось играть ее в разные периоды жизни. Но в это время Тарковскому привели на пробы Риту Терехову, которая была удивительно похожа на его мать в юности. И Андрей с Александром Мишариным, соавтором сценария, все переписали. Сценарий стал абсолютно игровым. Главная роль была у Риты, а мне достался эпизод.

(Много лет спустя прочитала в «Мартирологе» Андрея Тарковского о подготовке «Зеркала»: «Хочу работать с Демидовой. Но нет... Она слишком чувствует себя хозяйкой на площадке»...)

Работать с Тарковским очень хотелось. Я бросала все свои дела и мчалась на студию. «Зеркало», например, долго не принимали. Я два или три лета из других городов в Москву, чтобы переозвучить какое-нибудь одно слово.

Не зная, как играть, я всегда немного «подпускаю слезу». Снималась, например, сцена в типографии. Сначала мой крупный план, потом Риты Тереховой. У меня не получалось. Я точно не могла понять, что от меня нужно. Стала плакать. Тарковский сказал — хорошо. Сняли. План Риты. Тоже мучилась. Заплакала — сняли. Хорошо. Мы потом с ней посмеялись над этим и рассказали Андрею. Он задумался, занялся другим делом, а потом неожиданно — так, что другие даже и не поняли, к чему это он: «А вы заметили, что в кино интереснее начало слез, а в театре — последствие, вернее, задержка их?»

В этой же сцене снимали мой монолог о Достоевском, о капитане Лебядкине, о самоедстве, самосжигании. «Проклятые вопросы» Достоевского решаются в 37-м году, когда и происходила эта сцена, а в то время само имя Достоевского нельзя было произносить. Для Андрея все это было очень важно. Вечные вопросы о Боге, о бессмертии, о месте в жизни. Откуда мы? Ведь «Зеркало» — это фильм в первую очередь о тех духовных ценностях, которые унаследовало наше поколение интеллигенции от предыдущего, перенесшего трудные времена, войны и лишения, но сохранившего и передавшего нам духовную ответственность.

Такие вопросы Тарковский средствами кино пытался передать зрителю только через себя, через самопознание и самоопределение. Этот самоанализ

рождался в муках и боли, ибо взваливал он на себя решение неразрешимых человеческих вопросов. Отсюда поиски спасения, искупления, жертвоприношения. Тарковский в конце концов принес в жертву свою жизнь.

...Мы подъехали к воротам кладбища, когда уже начало смеркаться. Калитка была еще открыта. При входе — небольшая ухоженная русская церковь. Никого не было видно. Мы были одни. Кладбище, по русским понятиям, небольшое. С тесными рядами могил. Без привычных русских оград, но с такими знакомыми и любимыми русскими именами на памятниках: Бунин, Добужинский, Мережковский, Ремизов, Сомов, Коровин, Германо-ва, Зайцев... История русской культуры. Мы разбрелись по кладбищу в поисках могилы Тарковского, и я, натываясь на всем известные имена, думала, что Андрей лежит не в такой уж плохой компании.

Отчетливо помню тот день, давным-давно, когда я еще пробовалась у него в «Солярисе». По какой-то витиеватой ассоциации разговора о том, что такое смерть, мы поделились каждый своим желанием, где бы он хотел лежать после смерти. Я тогда сказала, что хотела бы лежать рядом с Донским монастырем, около стены которого захоронена первая Демидова, жена того знаменитого уральского купца. Андрей возразил: «Нет, я не хочу быть рядом с кем-то, я хочу лежать на открытом месте в Тарусе». Мы с ним поговорили о Цветаевой, которая тоже хотела быть похороненной в Тарусе, и что там лежит камень с надписью: «Здесь хотела бы лежать Цветаева». Как известно, Цветаева повесилась в Елабуге 31 августа 41-го года. Когда ее хоронили, никого из близких не было. Даже ее сына. И никто не знает, в каком месте кладбища она похоронена. Могилу потом сделали условную.

Высоцкий часто рассказывал, как они все дружно жили одной компанией на Большом Каретном и как Тарковский тогда мечтал построить большой дом под Тарусой, где бы они продолжали жить все вместе, коммуной.

Дом под Тарусой Тарковский, спустя много-много лет, построил, но жил сам там мало...

С этими и приблизительно такими мыслями я бродила по кладбищу Сен-Женевьев-де-Буа. Вдруг издали слышу голос Некрасова: «Алла, Алла, идите сюда, я нашел Галича!» Большой кусок черного мрамора. На нем — черная мраморная роза. Внутренний памятник рядом со скромными могилами первой эмиграции. В корзине цветов, которую мы несли на могилу Тарковского, я нашла красивую нераспустившуюся белую розу, положила ее рядом с мраморной. Мы постояли, повспоминали песни Галича — Виктор Платонович их очень хорошо все знал — и пошли дальше на свои печальные поиски. Нас тоже «поджимал короткий зимний день». Время от времени я клала на знакомые могилы из своей корзины цветы, но Тарковского мы так и не могли найти. И не нашли бы. Помогла служительница.

Тарковского похоронили в чужую могилу. Большой белый каменный крест, массивный, вычурный, внизу которого латинскими крупными буквами выбито: «Владимир Григорьев, 1895 — 1973», а чуть повыше этого имени прибита маленькая металлическая табличка, на которой тоже латинскими,

но очень мелкими буквами выгравировано: «Андрей Тарковский. 1987 год» (умер он, как известно, 29 декабря 1986 года).

На могиле — свежие цветы. Венок с большой лентой — от Элема Климова, который был в то время председателем Союза кинематографистов и должен был перевезти тело Тарковского в Россию, чтобы похоронить под Тарусой. Но Лариса Тарковская возражала, и Элем остался на похоронах Андрея в Париже.

Я поставила свою круглую корзину с белыми цветами. Шел мокрый снег. Сумерки сгушались. В записной книжке я пометила для знакомых, чтобы они не искали так долго, как мы, номер участка — рядом на углу была табличка. Это был угол 94-го — 95-го участков, номер могилы — 7583.

Служительница за нами запирала калитку. Мы ее спросили, часто ли здесь хоронят в чужие могилы. Она ответила, что земля стоит дорого и что это иногда практикуется. Когда по прошествии какого-то срока за могилой никто не ухаживает, тогда в нее могут захоронить чужого человека. Мы спросили, кто такой Григорьев. Она припомнила, что это кто-то из первых эмигрантов. «Есаул белой гвардии», — добавила она (рядом были могилы белогвардейцев и Деникина). «Но почему Тарковского именно к нему?» — попытывался Некрасов. Но она — француженка и была не в курсе этой трагической истории, да и не очень понимала, о ком мы говорим. И мы тоже не очень понимали причины такой спешки, когда хоронят в цинковом гробу в чужую могилу. Почему было не привезти его на родину и не похоронить под Тарусой, как он хотел?..

Сейчас Тарковского перезахоронили в чистую землю, недалеко от старой могилы, потому что в том углу кладбища оставалась свободная земля.

Крест на могиле в псевдовизантийском стиле, со странной для кладбища и Андрея надписью: «Человек, который видел ангела...» На могиле по-прежнему цветы и русские монетки — это кладут приезжающие из России.

Возвращались мы печальные и молчаливые. Долго потом сидели в том же кафе «Монпарнас» на втором этаже. Опять подходили знакомые, иногда подсаживались к нам, пропускали рюмочку, и опять мы говорили о московских и парижских общих знакомых. Кто-то принес русскую эмигрантскую газету с большой статьей-некрологом об Анатолии Васильевиче Эфросе, которого мы недавно хоронили в Москве, с прекрасной рецензией на наш «Вишневы сад» и с коротким, но броским объявлением, что собираются средства на памятник на могилу Тарковского (к сожалению, эту газету у меня потом отобрали русские таможенники). Некрасов скорбно прокомментировал: «Неужели Андрей себе даже на памятник не заработал своими фильмами, чтобы не обирать бедных эмигрантов?..» Поговорили об Эфросе, о судьбе «Таганки»... Некрасов был в курсе всех наших московских дел, я ему сказала: «Приезжайте в гости», — он ответил: «Хотелось бы... На какое-то время». Тогда ни я, ни он еще не знали, что он смертельно болен и через несколько месяцев будет лежать на русском кладбище Сен-Женевьев-де-Буа... В чужой могиле.

IV. ЦИРК



ИРИНА ДУГИНА

«Здесь нахожу я греческие игры...»

Цирк в художественной литературе

[...] Конечно, художественная литература занимается цирком вовсе не ради него самого — у нее достаточно собственных забот. Просто мир арены, кулис и конюшни предоставляет писателям идеальное поле, на котором можно вырастить самые разные всходы. И эти всходы, в свою очередь, могут дать возможность всем желающим поразмыслить и о цирке в том числе. [...]

Правда, цирковые картинки моей коллекции и разнородны, и разножанровы, и разнохарактерны. По какому принципу их объединять?

Но цирковое представление — это тоже ведь достаточно свободное соединение очень и очень разных элементов. Неоднородность и пестрота совершенно органичны для цирка, путаница — его стихия. Цирковая программа состоит из десятка номеров, относящихся, как правило, к разным жанрам. Номера легко взаимозаменяются, изымаются и добавляются, убрано или вставлено может быть что угодно. Представление как эстетическое целое от этого нисколько не страдает — потому что оно не есть эстетическое целое. Это просто целое представление...

Но ведь я потому, собственно, и люблю цирк, что он для меня загадка! Целое, в котором нет целостности; единое, в котором нет единства; праздник, который всегда — сегодня и ежедневно... Тот неуловимый балаганный дух, который дает цирку и целостность, и единство, который будоражит сердца и простаков, и снобов, трудно разять на части и пришпилить к чистому листу. Мне, скажем, не известно ни одной приличной работы по теории цирка, а вот прекрасные описания циркового представления — попадают.

С одного из них и начнем. Почти шагаловская картинка! Николай Заболоцкий — стихотворение «Цирк».

Цирк сияет, словно щит,
Цирк на пальцах верещит,
Цирк на дудке завывает,
Душу в душу ударяет!..

Сразу же, с первой строчки говорится о самом главном — о жизни, о масляных ее сгустках, аляповато намазанных на тринадцатиметровом круге манежа...

...Над ними небо было рыто
Веселой руганью двойной,
И жизнь трещала, как корыто,
Летая книзу головой.

Впрочем, мы еще не раз вернемся к Заболоцкому, а пока немного именно о жизни.

Жизнь

Таких, как я, — детей из «интеллигентных» семей — в цирк не водили. Родителям было некогда, и нас воспитывали книги. Читали, по-моему, все, даже самая заядлая шпана, даже отпетые двоечники. Не знаю, правда, что лежало под подушкой у отпетых, но я, например, обожала забытых сегодня «Девочку и птицелёт» Владимира Киселева. Героиня там *думала* — она обо всем думала совершенно не так, как ее принуждали взрослые. Эта героиня, эта Оля Алексеева, несколько долгих месяцев (а может быть и лет?) была мне вместо няни, подружки и любимой учительницы.

И вот какими глазами мы с ней видели цирковое представление:

Мне совсем неприятно, если кто-то рискует собой, чтобы развлечь меня. И если мы отрицательно относимся к таким развлечениям, как сражения гладиаторов, так почему мы одобряем гимнастов, которые перелетают с трапеции на трапецию, и достаточно им ошибиться на один сантиметр, чтобы разбиться? Но хуже всего, по-моему, была женщина-змея. Смотреть, по-моему, на это стыдно и унижительно. Ну как это можно допустить, чтобы женщина просовывала голову между собственными ногами и смотрела назад в этой уродливой позе, а потом прыгала на руках, шлепая, как большая жаба!

(Опять невольно вспоминается Заболоцкий:

На последний страшный номер
Вышла женщина-змея.
Она усердно ползала в соломе,
Ноги в кольца завивя.
Проползав несколько минут,
Она совсем лишилась тела.
Кругом служители бегут:
— Где? Где?
Красотка улетела!

В скобках заодно сообщая, что «женщина-змея» — древнейший вид пластической акробатики, так называемый *каучук* (представитель того же жанра — печально памятный «Гуттаперчевый мальчик»). Забавно, кстати, что ударение на последнем слоге — «каучу́к» — принято исключительно в цирковой среде и служит одной из примет, позволяющей профессионалам манежа узнавать друг друга, — а между тем норма русского языка предполагает именно такое ударение.)

Но вернемся к Оле Алексеевой и ее суждениям о цирке. По-моему, они прелестны. Героиня этой замечательной книжки — и вправду как живая. Тринадцать лет, полная самостоятельность — и ни одной самостоятельной мысли, одни банальности. Зато беспорные:

Мне больше всего понравились жонглеры. Это, по-моему, настоящее искусство, и оно учит нас, как много может достичь человек, если будет постоянно работать над собой...

Замечу, что такого рода суждений в детской литературе 70-х годов было предостаточно. Но кто теперь помнит те книжки? Они свое дело сделали — были нами в свое время прочитаны, и ни к чему их сегодня разыскивать и цитировать. Достаточно «Девочки и птицелёта» — тут о цирке сказано почти все, что внушали нам наши родители, разве что не присутствует тема измученных адресированных животных. И все — истинная, хотя и скучная, правда. Грубость, жестокость и бессмыслица — полноправные составляющие циркового действия. Необходимые составляющие.

Но — не достаточные.

К счастью, у нас были и другие книги.

Возможно, мы поступаем опрометчиво, придерживаясь обычая водить детей в цирк. И прежде всего потому, что в детстве зрелище помпезное и таинственное, вульгарное и преисполненное грубой силы может уже на всю жизнь заронить в душу маленького зрителя желание постичь его тайну, проникнуть за красный занавес, отделяющий арену от недр артистических уборных. Потом мы долго не можем отделаться от неясного ощущения таинственности того, что для взрослых вздор и мишура. А если годы спустя вновь приблизимся к цирку, то не найдем там ни глубины, ни таинственности, а зачастую увидим эксплуатацию, жестокость и заурядные человеческие страсти.

Впрочем, не стоит углубляться в так называемую философию цирка...¹

Детство

Я недаром начала с рассказа о том, что в детстве в цирк не ходила. И недаром вспомнила о специфически детской литературе. Понятия «цирк» и

¹ Ярослав Ивашкевич. «Зигфрид». Перевод К. Старосельской.

«дети» — одного корня. Уже третьекурсницей, впервые попав на цирковое представление, я отчетливо ощутила — вместе с запахом грима и конюшни — шемящую тоску по старому доброму цирку, которого не знала в детстве, но который в здоровом детстве быть непременно должен... [...]

Мне кажется, цирк действует на ребенка примерно так же, как народная сказка. Кстати, абсолютное большинство детей именно в виде сказок получает, как правило, и первые порции литературы. И какая-то волшебная сила превращает языческие сюжеты, нередко довольно сомнительные с точки зрения нравственности, в свидетельство надежности и доброты мира!

Цирк тоже поклоняется языческим богам и тоже близок детству. По ассоциации нелишне вспомнить, что и детство человечества было языческим. Цирк обращается к ребенку в человеке — не к идеальному выдуманному образу, а к тому реальному ребенку, которого можно разглядеть в каждом человеке — если, правда, смотреть на него как бы через увеличительное стекло...

В самом деле — в детстве всё огромней, обнаженной и мучительней. Ребенок одновременно эгоистичен и бескорыстен, робок и бесстрашен, добр и жесток. Но таков и цирк. Он тоже вечный ребенок, в котором доброты и жестокости, отваги и трусости, красивого и безобразного — переизбыток. Переизбыток жизни. Добро и Зло кажутся здесь поэтому крупнее, рельефнее и подлиннее, чем в обыденности.

Неисчислимо количество добрых циркачей детской библиотеки. С ходу вспоминаются «Белый пудель», «Каштанка», «Рыжик», «Три толстяка», рассказы Драгунского... И — Николай Носов, еще один кумир нашего детства, еще один наш воспитатель.

Герой повести Носова «Витя Малеев в школе и дома» родился еще до войны, происходит из рабочей семьи и цирком восхищается искренне и самозабвенно: «Когда вырасту, буду каждый день ходить в цирк. Ну, если не каждый день, то хотя бы раз в неделю». Костя Шишкин, другой герой той же книги, и вовсе бросает школу, чтобы стать цирковым артистом...

Но посмотрим текст. Что интересно: описаны цирковые номера, реально существовавшие к началу 50-х, — собачья «Школа» Николая Ермакова, клоунские репризы, «Шар смелости» Петра Маяцкого...

Сначала внизу собрали из отдельных частей верхнюю половину шара. Она была такая громадная, что под ней свободно могло бы поместиться человек двадцать и еще, наверное, место осталось бы. Потом верхнюю половину шара подняли кверху, под купол цирка, а внизу собрали такую же огромную нижнюю половину шара. В нее положили два мотоцикла и два велосипеда и все это подняли вверх, где нижняя половина соединилась с верхней. Внизу шара имелся люк, из люка вниз спускалась веревочная лестница.

...Снова зажегся свет и на арену вышли мотоциклисты. Они были одеты в голубые комбинезоны, на головах у них были надеты круглые

шлемы, как у летчиков. Их было трое: двое мужчин и одна женщина. Они остановились у края арены, и публика приветствовала их громкими аплодисментами. Заиграла музыка, и вот они, гордые и смелые, с высоко поднятыми головами, стали подниматься по лестнице вверх. Один за другим они пролезли в люк и очутились внутри шара. Потом они закрыли люк изнутри крышкой...

Потом один мотоциклист завел мотоцикл. Раздался грохот, будто пулеметная пальба. Мотоциклист понесся внутри шара с огромной скоростью. Он перелетал со своим мотоциклом то вниз, то вверх, причем мотоцикл становился почти вверх ногами, и мы все время боялись, что мотоциклист вывалится из своего сиденья, но он не вывалился. Другой мотоциклист тоже завел свой мотоцикл и помчался вдогонку за первым мотоциклистом. Шум, грохот, пальба! Второй мотоциклист опустился на дно шара и остановился, а первый мотоциклист продолжал ездить в верхней половине шара.

И вот нижняя половина шара отделилась и стала медленно опускаться вниз, а мотоциклист <...> всё ездил и ездил в верхней половине шара. Если бы он остановился, центробежная сила пропала бы — и он упал бы вниз. Теперь для него единственным спасением было все мчаться и мчаться с прежней скоростью. Затаив дыхание, мы смотрели на него. Вдруг я подумал: «А что, если мотор испортится или остановится хотя бы на минуту? Скорость сейчас же уменьшится, и мотоцикл со страшной силой вылетит из шара и полетит вниз».

По временам мне казалось, что мотор начинает делать перебои, но все обошлось благополучно. Нижнюю половину шара снова подняли вверх. Мотоциклист замедлил скорость и стал кружиться в нижней половине шара. Круги становились все меньше и меньше. Наконец он остановился, вылез из люка и стал спускаться по лестнице вниз. Тысячи зрителей приветствовали его аплодисментами...

Как выгодно рассказчиком делать ребенка — сколько деталей можно описать, как подробно, не стесняясь восторженной интонации, передать увиденное! У рецензентов так не получается. Да и вообще не очень понятно, как писать о цирке, — эстетически он неоднороден, этически сомнителен, сюжетно не выстраивается. Так что журналисты чаще всего создают в очередной раз какую-нибудь «повесть о настоящем человеке», в красках описывая, например, историю падения из-под купола, медицинского приговора к полной неподвижности и конечной победы человеческого духа. Беда ведь, если артист ниоткуда не падал, — тогда приходится пересказывать, какие он исполняет трюки, а кто их там разберет, эти *трюки*? Самое понятие требует уточнения: у музыкального эксцентрика — одни трюки, у силового жонглера — совершенно другие, у дрессировщика собачек — третьи... К тому же если ты и знаешь случайно, чем стрекасированное тройное сальто с переднего отхода отличается от переднего сальто бланш, то читатель этого точно не знает и эрудицию твою оценить все равно не сможет...

Так что лучше всего о цирке удастся говорить именно художественной литературе.

Интересно, кстати, что в своем почти документальном описании «Шара смелости» Носов опускает одну очень важную деталь — на плечах у Петра Маяцкого стоял мальчик-акробат. Аттракцион был выпущен в 1950 году, книга — в 1951-м. Носов видел этого мальчика, — не мог не видеть. А его герои Витя Малеев с Костей Шишкиным, выходит, не видели. И понятно почему. Иначе, чего доброго, Косте захотелось бы стать не дрессировщиком, а мотоциклистом — как тот бесстрашный мальчишка. И прахом пошла бы вся история о воспитании собаки Лобзика.

...Кстати, мальчик этот, народный артист Мстислав Запашный, по сей день любит вспоминать, как однажды во время представления в цирке включили электричество. Обычное, казалось бы, дело. Но только механизм, позволяющий соединить половины шара, работал на электрической тяге. И пришлось двум смертникам носиться под куполом до полного головокружения с одной только мыслью: хватит бензина до той поры, пока дадут электричество, или не хватит?..

Хватило.

Зрители

[...] Вот еще одна картинка.

Это было на страстной неделе, перед причастием. Один, в передней гимназии, я делал сальто-мортале. Только что, перевернувшись, встал на ноги, — передо мной преподаватель, стоит и крестит меня.

— Окаянный, как это они тебя переворачивают? А ну-ка еще!..

— Я не буду, отец Николай, простите.

— Вот и не будешь теперь!.. Вчера только исповедовались, а они уже вселились!

А сам крестит.

— Нет, ты мне скажи, отчего нечистая сила тебя этак крутит?

Я сделал двойное. Батя совсем растерялся...

— Свят, свят... Да это ты никак сам...

— Сам.

— А ну-ка!

Я еще сделал.

— Премудрость... Вот что, Гиляровский, на Пасхе заходи ко мне, матушка да ребята пусть посмотрят... Ишь ты, окаянный! Сам дошел... А я думал уж — они в тебя, нечистые, вселились да поворачивают²...

А и в самом деле — куда еще ходить за чертовщиной (а заодно и за чудом) как не в цирк?! Цирковой публике иной раз доводится испытать и самое настоящее потрясение.

² Владимир Гиляровский. «Мои скитания».

...«Блистающий мир» Александра Грина открывается цирковым эпизодом. Герой романа Друд — человек, способный летать. Но время от времени, чтобы оживить эту способность, ему приходится показывать себя толпе. Еще одна реплика на тему «поэт и чернь».

Публика, собравшаяся в цирк посмотреть чудесный полет Друда (по афише — «Двойной Звезды»), голосит «браво!», лишь пока выступающий держится в границах привычного циркового трюка. Но вдруг

...ликующий детский крик звонко разлетелся по цирку: «Мама, мама! Он летит... Смотри, он не задевает ногами!

Все взгляды разом упали на только теперь замеченное. <...>

«Двойная Звезда» несся по воздуху на фут от земли, поднимаясь всё круче и выше.

Тогда внезапно <...> зрелище вышло из пределов фокуса, став чудом, то есть тем, чего втайне ожидаем мы всю жизнь, но когда оно наконец блеснет, готовы закричать или спрятаться. Покинув арену, Друд всплыл в воздухе к люстрам, обернув руками затылок <...> Теперь он был страшен. И его тень, ныряя по рядам, металась вниз.

Вопли «Пожар!» не сделали бы того, что поднялось в цирке. Галерея завывала; крики «Сатана! Дьявол!» подхлестнули волну паники; повальное безумие овладело людьми; не стало публики; она... превратилась в дикое скопище, по головам которого, сорвавшись с мощных цепей рассудка, бешено гудя и скаля зубы, скакал Страх...

Перебьем на минуту Грина, с тем чтобы опять дать слово Заболоцкому. Просто хочется поставить рядом два эти кусочка текста — полюбоваться.

Тут пошел в народе ужас,
Все свои хватают шапки
И бросаются наружу,
Имея девок полные охапки...

Но продолжим прерванную цитату из «Блистающего мира».

...Женщины теряли сознание; иные, задыхаясь, рвались к выходам; дети рыдали. Всюду слышался треск балюстрад. Беглецы, запрудив арену, сталкивались у выходов, сбивая друг друга с ног, хватая и отталкивая передних. Иногда резкий визг покрывал весь этот кромешный гвалт; слышались стоны, ругательства, грохот опрокинутых кресел. А над цирком, выше трапезий и блоков, скрестив руки, стоял в воздухе «Двойная Звезда».

Вот такое торжество художника над алчной и трусливой толпой...

Но впереди нас ждет еще одна картинка из того же Грина, где сборище звек превращается во властную немую силу, жаждущую низвергнуть смельчака, швырнуть его под ноги толпе. Ибо есть, конечно же — есть, конечно

же — существует эта роковая связь между актером и публикой, между знатоком и профанами, между героем и толпой...

Разумеется, от реального цирка Грин нас уведит довольно далеко. Но не уведит от жизни. А цирк, как я пытаюсь показать, — это и есть жизнь.

Смерть

...Потом они, смеясь опасно,
Ползут наверх единогласно
И там, обнявшись наугад,
На толстом воздухе стоят.

Они дыханьем укрепляют
Двойного тела равновесье,
Но через миг опять летают,
Себя по воздуху развеса...

«Мне совсем неприятно, если кто-то рискует собой, чтобы развлечь меня... Почему мы одобряем гимнастов, которые перелетают с трапеции на трапецию и достаточно им ошибиться на один сантиметр, чтобы разбиться?» — говорит Оля Алексеева.

Витя Малеев никогда не поставит вопрос таким образом: вместе со всей страной он готовит себя к труду и обороне, — и для него подвиг это подвиг. Даже если (а, может быть, в особенности *если*) это подвиг бессмысленный. Может статься, именно Вите Малееву или какому-нибудь Ваську Трубочеву (хотя, кажется, этот в цирке не бывал) наши родители и обязаны стойким отвращением к цирку. Цирк — возлюбленное зрелище толпы, самое народное, доступное и простое, а потому тоталитаризм показан ему, как воздух. В 30-е — 40-е — 50-е при государственной поддержке цирк приобрел устрашающий размах и щедро плодил народных героев. Бугримову и Буслаева, Карандаша и Кио знала вся страна.

...В детстве меня восхищал гуманизм героини «Птицелёта», сегодня как-то ближе позиция Вити Малеева — и не только потому, что цирк однажды и надолго стал частью моей жизни, но и потому, что говоря о красоте и бессмысленности подвига, мы близко-близко подходим к эстетической категории *трагического*.

Нет, Боже упаси, конечно, всерьез говорить о трагическом применительно к цирку. Хотя бы потому, что эстетические категории относятся к эстетическим же объектам. Искусство заставляет публику лить настоящие слезы по поводу выдуманных несчастий. Цирк же ежевечерне (а в выходные и в праздники трижды на дню) имеет дело с самой что ни на есть *реальной* смертью. И живое сопереживание — иллюзия, что ты собственным вниманием удерживаешь артиста, рискующего жизнью под куполом, — самое захватывающее из впечатлений цирка.

Но когда смельчак, на жуткой высоте идущий по канату, совершает свою работу слишком уверенно, у зрителя перестает захватывать дух. Публика вспоминает, что эквилибрист вот эдак-то ходит поди уже лет десять-пятнадцать, привык, наострился, — так и любой научится, эка невидаль! И когда такое происходит, можно прощаться не только с ужасом, состраданием и катарсисом, но и с простым интересом к происходящему. Поразительная вещь: человек, *в самом деле* рискующий жизнью — под куполом ли, в клетке ли с хищниками или под брюхом летящей лошади, — должен постоянно напоминать о том, что труд его опасен и умение уникально. Расчетливо играя со смертью, цирковой артист держит зал в напряжении.

...И там, обнявшись наугад,
На толстом воздухе стоят...

Вот именно — «наугад»... Мы замороженно следим за безумцем, наугад бредущим по *толстому воздуху*... А он вдруг оступается, шагает ногой мимо каната — в головокружительную пустоту, и коллективное сердце на мгновение обрывается, звучит слитное «ах!». В этот миг публика становится единым существом — человеческим существом, потрясенным до глубины души. И каждый убежден, что происшествие, которому он только что стал свидетелем (почти со-участником), — уникально. И — вся палитра человеческих эмоций — от облегчения до разочарования — в дружном вздохе, когда артист под куполом благополучно находит ногой опору. А как разочарован бывает зритель, если ему случается узнать, что артист оступается вот так из года в год на каждом представлении, что тигр на каждом представлении точно так же бросается на дрессировщика, а гимнаст срывается с трапеции и падает в сетку — всякий раз!..

Но таков цирковой закон: не завалишь трюк — не сорвешь аплодисментов...

Однако повторю еще раз: цирковой артист ежедневно играет со смертью всерьез и на равных — хотя заодно играет и со зрителем, показывая ему, что играет со смертью.

И иногда проигрывает. И тогда сама смерть — реальная смерть — вторгается в представление. Это тоже случается, хоть, по счастью, и редко. Цирковой зритель и боится этого и ждет. «...Чувство трусливой безопасности сообщает еще большую остроту зрелищу, обещанному толпе», — такое наблюдение делает Томас Манн³. Тяга к зрелищу смерти — есть у публики и такой инстинкт. От этого тоже никуда не деться.

Вот и картинка на случай:

Бросив взгляд в зрительный зал, я понял, что очутился лицом к лицу с многоголовым похотливым чудовищем, которое, казалось, напряглось в

³ «Признания авантюриста Феликса Круля». Перевод С. Апта.

мерцавшем полумраке и приготовилось к прыжку. <...> Дрожь нетерпения, казалось, заполняла затхлый, сладковатый воздух. Тревожная дробь барабанов в оркестре перемежалась приглушенной сентиментально-блудливой мелодией, и этот дешевый эффект лишь усиливал впечатление отвратительной трагикомедии, в которой должна была пролиться настоящая кровь, оплаченная кровь актера⁴...

Ну, это-то как раз известно всем не-поклонникам арены: цирк сплошь и рядом обращается к нашим низменным инстинктам. Герой Александра Грина, волей случая оказавшийся в роли ярмарочного канатоходца, хорошо это чувствует:

Давно уже настойчивый холод отвратительного желания, разлитого в толпе, осенял меня убийственными посылками. <...> Меня попросту желали видеть убитым. Началось это глухо и спрятанно... Желавшие не хотели желать. Они рассматривали свои черные мысли, как неотвественную игру ума. <...> Почему ты не падаешь? Мы все очень хотим этого. Мы, в сущности, явились сюда затем, чтобы посмотреть, не упадешь ли ты с каната <...> Мы хотим тебя на земле, в крови, без дыхания... Мы желаем волнения, вызванного твоим падением⁵...

... Чем интереснее писатель, тем меньше хочется говорить о цирке, тем больше — о литературе. Попробуем все же удержаться в границах поставленной задачи и оставим поэтому в стороне точное замечание о том, что «желающие не хотели желать». Объясним лучше, почему цитата не продолжена. Объяснение простое: дальше о цирке написана неправда. Герой Грина слышит властный приказ площадных зевак и готов подчиниться. Он начинает качаться на канате, роняет балансир, еще секунда — и рухнет сам... Цирковой профессионал от воли толпы, конечно же, не зависит — ни уронить его, ни поддержать на канате зрители не способны.

Представьте себе канатоходца, висающего между небом и землей; со всех сторон — старые сморщенные рожи, тощие и бледные призраки, ловкие кредиторы, родственники и куртизанки, целая толпа чудовищ цепляется за его плащ, чтобы заставить его потерять равновесие; напыщенные фразы, громкие слова в роскошной оправе так и скачут вокруг него; рой зловещих предсказаний своими черными крыльями застилает свет в его глазах. Он легкой поступью продолжает свой путь с востока на запад. Если он посмотрит вниз — закружится голова, посмотрит вверх — оступится. Он движется быстрее ветра, и руки, тянущиеся к нему со всех сторон, не заставят его пролить ни одной капли из чаши,

⁴ Генрих Белль. «Человек с ножами», Перевод Н. Португалова.

⁵ Александр Грин. «Канат».

которую он несет в руке. Вот моя жизнь, дорогой друг; перед тобой — мой верный портрет⁶.

Это говорит романтический герой, к цирку отношения не имеющий. Но к психологии циркового профессионала, играющего со смертью, монолог его, безусловно, отношение имеет самое прямое. Хотя вряд ли все-таки можно поручиться за то, что иначе вообще не бывает и что Грин, заставивший своего героя поддаться настроению толпы, написал такую уж безусловную, на все случаи жизни и на все характеры, неправду. Как знать... Все-таки и применительно к цирку модель «герой и толпа», «художник и толпа» может, наверное, поворачиваться ракурсами самыми неожиданными — так же, как и в жизни вообще.

Что же до толпы, то у ее бесспорной кровожадности есть и обратная сторона — жалостливость, сентиментальность. Толпа — сила, которой можно манипулировать. И цирк делает это с успехом. Литература зачастую — тоже. Так что если литератору угодно играть на простейших инстинктах и выжимать из читателя недорогие слезы, цирк для этого вполне годится. Так, любимый в детстве рассказ Григоровича о гуттаперчевом мальчике до отказа начинен ужасами циркового быта. Даже ни в чем не повинное трико акробата здесь «имеет вид содранной человеческой кожи». И эта поэтическая деталь открывает череду эпизодов столь кошмарных, столь чудовищных, что все вместе на взрослого человека они уже не производят никакого впечатления — разве что скуки и фальши. А весь рассказ, лишь многословно иллюстрирующий собственный эпиграф — «Когда я родился — я заплакал; впоследствии каждый прожитый день объяснял мне, почему я заплакал, когда родился...», — не имеет никакого отношения ни к правде цирка, ни к правде жизни. Между тем цирк тем как раз и интересен, что в нем смерть ходит рядом с праздником не понарошку, не эстетически, не аллегорически, а реально; именно поэтому цирк — не искусство. Не вполне искусство. В известном же смысле он больше чем искусство. Рискну высокопарно заявить, что цирк — это жизнь сквозь увеличительное стекло. Во всяком случае это жизнь в ежeminутном присутствии смерти. (Совпадение, должно быть, но все же символично, что в «Приключениях Геккельбери Финна» цирк появляется именно в главе «Почему сорвалось линчевание» — в той главе, где наличествуют и убийство, и разъяренная, а после усмиренная толпа...)

Вероятно, именно будничная близость смерти и делает людей цирка столь суеверными. В цирке много чего нельзя: нельзя сидеть спиной к манежу, нельзя произносить слово «последний», нельзя в сценическом костюме садиться на кровать... Суеверия передаются из поколения в поколение и прекрасно уживаются с набожностью большинства цирковых артистов. О бесовской, скоморошьей, языческой природе цирка никто из них, по сча-

⁶ Альфред де Мюссе. «Прихоти Марианны». Перевод А.Федорова.

стью, не задумывается, но все знают легенду о жонглере и Богоматери⁷ и все уверены, что своим искусством служат Богу.

Разумеется, они правы.

Вероятно.

Чтобы покончить с канатоходцами⁸, процитирую еще одно любимое место. Строго говоря «Книга ликований» Волинского — это не произведение художественной литературы, а трактат о балете. Но по мне — применительно к Серебряному веку о любом явлении можно говорить как о факте искусства. Судите сами:

Если через Ниагару переброшен канат, то пройти по нему через водопад значит совершить акробатический подвиг. <...> Нельзя представить себе большего самообладания, большего властвования собою: покрывши бездны своим светоносным воздействием, дух господствует тут надо всем...

Подвиг кажется свободным от этического содержания. Он совершенно пуст, лишен практической цены. Но <...> от простого созерцания такого ослепительно красивого зрелища, как безбоязненное хождение по веревке поверх зияющей бездны, у человека начинают трепетать те точки, из которых растут его внутренние крылья.

«У художника смерть всегда при нем, как псалтырь у добросовестного пате-ра», — скажет герой романа Генриха Белля «Глазами клоуна». Цирк близок к этой тематике как никакой другой вид искусства. Цирк имеет дело со смертью (почти плагиат — Эрик Бентли: «трагедия имеет дело со смертью»⁹), но мы договорились применительно к цирку не касаться темы трагического). Цирк обслуживает толпу, ее низменные и возвышенные инстинкты. Именно в этом, собственно, и коренятся истоки и величия цирка, и его цинизма. В цирке всё чересчур, всё — сквозь увеличительное стекло. Тем он хорош. Тем и плох. Тем и привлекателен для литераторов. Посмеиваясь над «классическими» цирковыми историями в духе Кармен Сильвы (под таким почти цирковым псевдонимом в конце XIX — начале XX вв. творила румынская королева Елизавета), Я. Ивашкевич называет родовые приметы цирковой литературы — «...с “добрым” клоуном, сентиментальным жонглером, “злым” директором и неизбежной катастрофой в финале¹⁰». А рассказ Куприна «В

⁷ Средневековая легенда — вероятно, французская. Жонглерами во Франции назывались бродячие актеры — и даже далеко не обязательно цирковые. Ремесло их считалось греховным, чуть ли не языческим. Легенда рассказывает, что один жонглер ушел под конец жизни в монастырь и, не умея ничего другого, стал, чтобы порадовать Богоматерь, кувыряться перед Ее изваянием. Когда он закончил, статуя ожила, и Богоматерь отерла пот со лба старого артиста.

⁸ В жанре эквилибристики используются многие снаряды, «канатоходцами» же можно назвать тех, кто работает на канате или на проволоке (это, кстати, разные вещи).

⁹ Бентли, Э. Жизни драмы. М., 1978. С. 254.

¹⁰ Ярослав Ивашкевич. «Зигфрид».

цирке» исследует роковую тему с неожиданной для цирковой литературы стороны. В день ответственного выступления врач объясняет заболевшему борцу, что в его недуге нет ничего страшного, но сегодня от поединка следует воздержаться. И весь рассказ построен на том, как тысяча ничтожных причин делают невозможным отказ от борьбы — деньги, будущие претензии публики, рассеянность директора, занятого своим, да и простое «авось»... И вся эта ерунда приводит героя на манеж — к смерти...

Жестокость

Говоря о цирке, никак не обойдешь тему жестокости. В художественной литературе эта тема возникает особенно часто. Если уж пишут о животных, то не дай Бог четвероногому герою оказаться в цирке: там его забьют, замучат или уморят голодом (в памяти любого читателя, я думаю, отыщется такой пример — и не один). Если же речь заходит о ребенке, ужасы циркового быта достигают гомерических размеров. И здесь мне хочется процитировать довольно большой фрагмент из трилогии Юхана Боргена.

Это была итальянская труппа, состоявшая, как видно одну огромную семью, члены которой с разных сторон стекались на солнечную лужайку. Маленький чернокудрый бамбино должен был оттолкнуться от трапеции и, перелетев по воздуху, схватиться за руки отца. Мальчонке было лет шесть, его маленькое тело хранило еще какое-то незрелое младенческое очарование. Отец, высокий, мускулистый, висел на своей трапеции, зацепившись за нее согнутыми в коленях ногами, и взлетал высоко над сеткой, расставив руки, чтобы подхватить малыша в самом поднебесье. На всех лицах было написано такое напряженное ожидание, словно предстояло нечто из ряда вон выходящее¹¹...

Тех, чьи родители работают в цирке, традиционно называют «рожденными в опилках». Хотя никаких опилок уже нет и в помине: на манежах давным-давно — синтетическое покрытие. С детства, «рожденными в опилках» и предназначенными цирку, всерьез начинают работать с пяти-шести лет — раньше бессмысленно, позже — тело теряет гибкость и тяжелее дается ремесло. Чем жестче муштра, тем ошутимей результат, тем меньше риск, тем надежней кусок циркового хлеба. Потом еще и «спасибо» скажет! Родители знают это твердо: когда-то точно так же дрессировали их самих. Но для стороннего наблюдателя видеть изнемогающего от усилий малыша почти невыносимо.

Вернемся к Боргену.

Мальчика подкинули на трапецию, освещенную рассеянным светом солнца, он выпустил ее, на мгновение одиноко повис в пространстве, но

¹¹ Здесь и далее: Юхан Борген. «Темные источники». Перевод Ю. Яхниной.

не сумел ухватиться за руки отца. На всех артистах были грязные тренировочные костюмы в темных пятнах пота. Маленький Джузеппе снова прыгнул с трапеции, перевернулся в воздухе и — упал в сетку. Отец, проплывший на своей трапеции назад, бранился. Бранилась мать, стоявшая на лужайке, бранились дяди и тетки <...> Джузеппе снова прыгнул с трапеции, снова мимо отцовских рук и — упал в сетку. Жесткие петли сетки в ключья порвали его тренировочный костюм. Проступившая кровь стекала по освещенному солнцем костюму. Мальчик беззвучно плакал, возвращаясь к трапеции, из носа у него текло. Он снова прыгнул и снова очутился в сетке.

Казалось в стане артистов бушует буря, мускулы под их тонкой одеждой вспухли могучими узлами. Маленького Джузеппе перед каждым прыжком воодушевляли криками. Они желали ему добра. Но он промазывал. И падал в сетку. Разъяренные родственники бранились и кричали, честь семьи была под угрозой, ближайшее представление сулило крах. Кровь Джузеппе смешивалась со слезами, из носа лило ручьем. Под глазами залегли мертвенные тени, лоб был изодран сеткой. Черные кудри повисли, как мокрые водоросли.

Вилфред, сам побледнев как полотно, приподнялся с железного стульчика, стоявшего у стола.

— У вас, кажется, есть общества защиты животных... — Он чувствовал, как в нем закипает праведный гнев. <...>

Адель властно усадила его на стул.

— Оставь их, — сказала она.

В нем бушевала самая настоящая злость, злость против нее, против циркачей, против безжалостных требований ремесла.

Джузеппе поднялся вверх по блестящей стремянке, к нему качнули трапецию. Он казался совершенно прозрачным, голубые жилки вздулись на бледных висках, страдание было написано в каждой черточке его лица, во всех округлых чертах детского лица, которые словно окаменели. С улиц за оградой парка доносился непрерывный звон трамваев.

— погоди, — шепнула Адель, схватив Вильфреда за руку. — В следующий раз у него получится.

— Ничего у него не получится. Ты что, не видишь...

Маленький Джузеппе примерился. Он примерялся и прежде, но падал в сетку. Теперь он стоял высоко вверху и мерил расстояние с отчаянной решимостью на детском лице. До сих пор он плакал беззвучно, теперь с его дрожащих губ сорвался жалобный писк. Семья в мертвом молчании застыла на лужайке. Откуда-то из парка пришли два сторожа и садовник, они бросили работу и затаив дыхание подошли поближе. Отец снова устроился на своей трапеции, зажав ее коленями, и приготовил руки, чтобы поймать сына.

Отец раскачался на трапеции — она описала мощную дугу <...>. В следующую секунду Джузеппе тоже раскачался на трапеции, оторвался от нее, перевернулся в воздухе и — ухватился за руки отца.

Тех, кто рано хлебнул цирковой славы, ждет популярность, не сравнимая даже с популярностью эстрадных звезд. Цирк — массовое зрелище, и за месяц-другой гастролей в каком-нибудь небольшом городке тебя знают уже все — о тебе пишут, тебя приглашают на телевидение, узнают на улицах... Такой маленький — а вон чего умеет!

Потом артист взрослеет. Умеет всё то же самое — и даже больше, но уже не маленький. Иногда травмированный ранней славой человек становится нравственным калекой на всю жизнь. Впрочем, это бывает не только в цирке...

Но мы забыли о Боргене.

Ликующий вопль огласил лужайку. Все хлынули к стремянке, с которой спускался Джузеппе. Могучая мамаша заключила сына в объятия, едва его не задушив. Братья, тетки, дядья — вся труппа тискала его, мяла, подбрасывала в воздух и ловила с восторженными возгласами. Артисты плакали, смеялись, называя его какими-то звучными именами.

Адель смотрела на эту сцену горящими глазами. В ней появилось что-то незнакомое, что сбило Вильфреда с толку.

— Ну да, конечно, — с досадой заметил он, — ты угадала. Но это случилось один раз. А в следующий раз, и потом — сколько они будут его мучить?

— Глупыш, — спокойно возразила она. — Разве ты не понимаешь, теперь он научился!

И снова — сверкающий взгляд из другого мира, смутивший и встревоживший его.

А Джузеппе уже поднимался по переносной лесенке. <...> Проворный отец был уже на месте в противоположном конце лужайки. Он снова раскачался на своей трапедии. Мальчик раскачался тоже, прыгнул, перевернулся в воздухе и — ухватился за отцовские руки. И снова ликующий вопль огласил залитую солнцем лужайку, вздетые вверх руки словно воссылали благодарность небу. Те двое снова взобрались на трапедии. Снова качнулись, оттолкнулись — встретились.

И вдруг лужайка опустела. Все семейство отправилось завтракать. Маленький мирок вступил в новую жизненную фазу. Отец с сыном замыкали шествие, отец шел, положив руку на голову сына. Джузеппе больше не плакал. Он улыбался сквозь слезы и сочащуюся кровь. Последнее, что они увидели, была рука отца на голове сына. <...>

— Откуда ты знала, что у него получится? — спросил Вилфред.

Она ответила не сразу. Она шла, вскинув голову к трепещущему свету, упругой, победительной походкой.

— Мы знали это, — сказала она. — Отец... Он не упустил бы его.

— Вот как... Вилфреду был не совсем ясен смысл ее слов.

— Не упустил бы его. Разве ты не видел — все это знали. Вся семья, садовник, который перестал копать. Никто не упустил бы его — ни один из них.

Я даже не прошу прощения за такую длинную цитату. И надеюсь, что читателю не нужно объяснять — почему.

Кстати, разве это о цирке? Разумеется, нет. Это — о жизни. О ее жестокой мудрости. Но одновременно и о цирке — о мире, где жестокая мудрость жизни словно выведена крупными буквами — опять как сквозь увеличительное стекло. Вот чем заканчивается диалог Вильфреда и Адели:

— Ты что, была артисткой?

Она засмеялась своим грудным смехом.

— Пожалуй, можно сказать и так.

И если вернуться к собственно цирковой тематике, придется признать, что то безжалостное, темно-спокойное, что встает за этим эпизодом романа, — такая же правда о цирке, как добрый клоун у Кармен Сильвы.

Артист

Цирк архаичен. Один из секретов его притягательности заключается именно в этом. Романтика таборного быта, какая-то особая наивная подлинность мишуры и преувеличенных жестов, все понарошку и все всерьез... Цирк открывает безграничные возможности для писателей — настоящий клондайк для любителей happy end'ов и любителей трагических финалов, для фантастов и мастеров детектива. Цирк — это такая модель жизни, которая органично принимает в себя любой сюжет.

Братья Джани и Нелло беззаветно служили искусству акробатики, но когда с одним из них случилась беда, другой оставил манеж, отказавшись от творчества во имя человечности... Примерно такая история рассказана в «Братьях Земгано» — история, в сущности, автобиографическая: похоронивший брата-соавтора Жюля, Эдмон Гонкур ушел из литературы. Только через девять лет появился его первый в одиночку написанный роман — роман о судьбе братьев-акробатов, автобиографическая повесть, действие которой разворачивается в цирке!

Герои Гонкура — акробаты, представители самой массовой цирковой профессии. Да, собственно, акробатика — это азбука, алфавит цирка. Она необходима в любом жанре, и редкий цирковой не владеет ее основами. Именно акробатические навыки (независимо от способностей и личных склонностей) прививаются цирковым детям едва не с колыбели. В цирковой среде безусловно почитаются представители династий — те, кто воспринял мастерство от родителей. Опытный глаз отличает таких сразу же: никакое училище не даст постороннему человеку того, что «рожденный в опилках» получает с молоком матери. Это трудно определяемое свойство лучше всего выражается словом «артист». Цирковые не переносят названия «циркач», считая его оскорбительным (в старом цирке бытовало словечко «циркист»), не понимают они и что такое «актер» (в художественной

литературе применительно к цирку оба слова встречаются, как правило, только в переводах). Что до «циркача» — мне за него обидно, слово, по моему, очень хорошее. А что до «актера» — тут все правильно: цирковых артистов многие тысячи, а *актеров* среди них — по пальцам пересчитать. Кто же все эти акробаты, гимнасты, эквилибристы, жонглеры? Спортсмены? Нет. Профессиональных спортсменов (а их среди цирковых великое множество) тоже отличаешь сразу: они не актеры и не артисты, они — спортсмены. Бог его знает, владеют люди определенным набором трюков, умеют выйти на манеж, сделать «комплимент», улыбнуться, повернуться, раскланяться как надо, — а все-таки что-то в них не так, не хватает чего-то неуловимого, какой-то родовой черты, присущей цирку и только ему. В слове «артист» мне слышатся два оттенка значения. Первое (предполагающее только мужской род) — Артист, человек искусства, художник вообще. И второе — как бы уменьшительное от «актер», словно выдающее второсортность, неполноценность циркового исполнителя сравнительно с мастером драматической сцены. Прошу прощения за домашнюю этимологию, но мне кажется, что оба оттенка заложены в исходном латинском *ars*, которое можно перевести и как «искусство», и как «ремесло». Справедливы оба значения, потому что артист цирка в чем-то и хуже и лучше драматического актера (*actor* — действующее лицо, исполнитель, декламатор), в чем-то он совершенно другой.

Цирковые теоретики время от времени затевают споры о том, что есть трюк, что — образ, а что — трюкачество. Безрезультатные, разумеется, споры. А поэт, ничего специально не анализируя, просто создает собственный образ — совершенно адекватное явление в другом виде творчества. Вот моментальный портрет цирковой *артистки* — разумеется, работы Николая Заболоцкого:

...Прелестный образ и почти что нагишом...

По-моему, это определение гениально точно. Здесь поймана эфемерная суть той, которую легко себе представить, но так же легко спутать с любой другой, в которую легко влюбиться на всю жизнь и ничего не стоит забыть через полчаса ...

Здесь, впрочем, я подхожу уже к совсем иной — очень важной и очень щекотливой теме. К тому, что цирковой профессионал — не личность. Не имеет права быть личностью. Во всяком случае, я подбираюсь к литературным примерам, в которых именно таким предстает исполнитель цирковых трюков.

«Зигфрид» Ярослава Ивашкевича, цитировавшийся здесь уже дважды. Герой этого небольшого перенасыщенного символами рассказа недаром назван «вагнеровским» именем — для Ивашкевича важно принципиальное простодушие циркового артиста.

Итак, Зигфрид — молодой артист, работающий на предельной высоте

... старый акробат, лежа на деревянном снаряде, удерживал на подошвах ног длинную лестницу. Юный акробат взбирался по ней, устанавливал наверху две бутылки и, встав на них кончиками пальцев, несколько секунд жонглировал стеклянными шарами. Это происходило под самым куполом цирка, так как лестница была длинная...

не ведает, как и герой «Кольца нибелунга», что есть страх, страсть, золото. Персонаж Ивашкевича — человек абсолютно девственного интеллекта: работая в цирке с шести лет, он едва умеет читать и совсем не отдает себе отчета в том, что рафинированным зрителям кажется «ангелом с картины Джотто», ангелом «на лестнице Иакова с искрящимся стеклом под ногами и пламенем разноцветных шаров в руках».

И вот простодушный циркач попадает в дом ценителя искусства, человека разностороннего и образованного. Пораженный увиденным и услышанным, Зигфрид начинает запоем читать. Учитель счастлив, наблюдая, как герой утрачивает свое мифическое простодушие. А юноша тем временем забрасывает репетиции, на представлениях роняет предметы, с трудом удерживает равновесие на своей лестнице. Зато «тупое баранье выражение», присущее лицу акробата во время работы, понемногу сменяется блеском мысли, тенью задумчивой грусти.

Простая крестьянская душа юноши, пробудившись и открыв для себя огромный и страшный мир, жаждала как можно скорее отыскать в этом мире надежный путевой компас, нить Ариадны, которая провела бы его сквозь запутанный лабиринт жизни.

И пока старый эстет с гордостью наблюдает процесс «рождения человека в молодом акробате», Зигфрид терзается поисками ответов на все «зачем?», внезапно разбуженные в его бесхитростной душе. Духовная красота Зигфрида — красота мыслящего человека — делает его сходство с ангелом почти пугающим. На какое-то мгновение артисту удается совместить автоматизм трюкача и высоты пробудившегося духа, и тогда «жонглерство оборачивается молебствием». Но мгновение коротко, и вот уже мы видим, как забывшийся в своих мыслях «юный ангел, обретя весомость, тяжело рухнул вниз, задев головой барьер ложи»... В тот же миг останавливается и сердце старого эстета в зрительном зале...

— Что должно быть в моей голове, когда я работаю на проволоке? — спрашивает маленькая артистка из рассказа англичанки Ф. Боттом «Кусочек тюля»¹².

— Ничего! — отвечает ее отец. — В голове не должно быть ничего, кроме смелости.

Будь я министром, я совсем бы запретил артистам читать книги: пусть читают афиши и больше ничего! Теперь твоя Консуэлла превосходная

¹² См. :Любимый цирк. Рассказы зарубежных писателей. М., «Искусство», 1974.

артистка, а когда ты ее научишь мифологии и она станет читать, она делается дрянью, развратной девчонкой, а потом отравится¹³...

Схожих утверждений немало у самых разных авторов. Мысль не должна занимать того, кто работает под куполом. Ремесло заставляет поступиться всем. Ремесло не прощает измены. Не терпит другой любви.

Персонаж Томаса Манна задается вопросом: а что если восхитившая его гимнастка и укротитель любят друг друга? И тут же отвечает себе:

Товарищи по игре со смертью, но не любовники, нет, нет, это бы для них добром не кончилось! Львы, прознав о его прелюбодеянии, отказали бы ему в повиновении. А она упустила бы трапецию — я был уверен, если б ангел отваги вдруг унизился до того, чтобы стать женщиной, упустила бы — и постыдно мертвой рухнула бы на землю¹⁴.

В цирковой литературе не однажды повторяется мысль о том, что жестокое ремесло забирает целиком, забирает мысли, чувства, душу, жизнь. «Я родился человеком — я жил клоуном — я продал свое сердце — я умер нищим» — такова автоэпитафия героя в романе Яльмара Бергмана¹⁵. В пьесе Куприна «Клоун» герой оставляет умирающего сына и спешит на арену веселить публику.

Что взамен? Аплодисменты, цветы, мастерство и таинственная связь между партнерами — единство большее, чем любовь...

Актер

Одним из последних я хочу показать маленький язвительный рассказ Генрика Сенкевича «Сахем». Может быть, это будет самой длинной цитатой, но не хочется пересказывать¹⁶.

В городе Антилопе, расположенном у реки того же названия, в штате Техас, все от мала до велика спешили на цирковое представление. <...> Со времени основания города сюда впервые приехал цирк с танцовщицами, акробатами и музыкантами. Город возник недавно. Еще пятнадцать лет тому назад здесь не только не было ни одного дома, но и во всей ближайшей округе не было белых. <...> Как раз на том месте, где находится Антилопа стояло индейское селение под названием Чиавата. Это была столица племени Черных Змей. <...> Однажды в лунную ночь четыреста переселенцев из Берлина <...> напали на спящую Чиавату. Успех правого дела был полный. Чиаватта была сожжена, а все ее

¹³ Леонид Андреев. «Тот, кто получает пощечины».

¹⁴ Томас Манн. «Признания авантюриста Феликса Круля». Перевод С. Апта.

¹⁵ Яльмар Бергман. «Клоун Як». Перевод В. Мамоновой.

¹⁶ Перевод И. Добровольской.

жители, не исключая женщин и детей, поголовно вырезаны. <...> и вот в мгновение ока на месте дикой Чиаватты возникла цивилизованная Антилопа. <...> На площади, где были повешены последние воины племени Черных Змей, построили благотворительное заведение; пасторы каждое воскресенье проповедовали с церковных кафедр любовь к ближнему...

Таково — с краткими купюрами — положение дел в городе к моменту приезда цирка. И вот весь городишко валом валит в балаган — и потому, в частности, что гвоздем программы обещан единственный выживший из племени Черных Змей — сын вождя, сахем.

...второй номер программы возвещал следующее: «Прогулку по проволоке, натянутой на высоте пятнадцати метров от земли, совершит в сопровождении музыки знаменитый гимнаст Красный Ястреб, сахем (вождь) Черный Змей, последний потомок царского рода и единственный оставшийся в живых из всего племени...

Когда-то директор труппы мистер Дан подобрал чудом уцелевшего десятилетнего мальчика, и со временем тот стал премьером труппы.

... Мистер Дан только здесь <...> узнал, что некогда Антилопа была Чиаваттой и что знаменитый канатоходец будет подвизаться на могиле своего племени. Известие это привело директора в великолепное настроение, ибо теперь можно было наверняка рассчитывать на great attraction, только суметь как можно лучше использовать эффект. Разумеется, добродетельные антилоповцы помчались в цирк, чтобы показать выведенным из Германии женам и сыновьям, никогда в жизни не видевшим индейцев, последнего из племени Черных Змей...

Здание балагана только что выстроено, газовое освещение еще не успели провести и

огромная люстра, состоящая из пятидесяти керосиновых ламп, заливает арену и зрителей потоками света. В ее сиянии видны раскормленные, с жирными подбородками головы любителей пива, молодые женские лица и прелестные мордашки детей с вытараченными от любопытства глазами».

И вот под мрачную арию командора директор труппы объявляет выход сахема и просит публику «вести себя с чрезвычайным спокойствием, не аплодировать и сохранять полную тишину, так как вождь находится сегодня в крайне раздраженном состоянии и более обыкновенного дик и злобен».

Я продолжаю цитировать:

... странное дело! — те самые почтенные граждане Антилопы, которые пятнадцать лет тому назад вырезали население Чиаватты, испытывают теперь чрезвычайно неприятное чувство. Минуту назад <...> они радовались, что сидят близко, почти возле самого барьера, откуда все так прекрасно видно, а теперь они посматривают с явной тоской на верхние ряды и в противовес всем законам физики находят, что внизу куда более душно, чем наверху.

И вот появляется сахем.

Плащ из белых горностаев — атрибут вождя — покрывает его высокую и столь дикую фигуру, что он напоминает плохо прирученного ягуара. <...> На голове его развеваются перья, у пояса висят томагавк и нож для скальпирования, и только в руке вместо лука он держит длинный шест, который служит ему для сохранения равновесия. Остановившись на середине арены, он неожиданно издает военный клич. Herr Gott! — это же клич Черных Змей! Кто уничтожил Чиаватту, тот хорошо запомнил это страшное завывание. <...> Устремив взгляд на люстру, он продвигается вперед. Проволока сильно прогибается под ним, иногда ее совсем не видно, и тогда кажется, что индеец повис в воздухе. <...> Лицо вождя делается все более грозным. В его глазах, устремленных на люстру, загорается зловещий огонь.

Кто знает, что будет дальше, пусть не подсказывает! Пока же вместе с цирковой публикой читатель медленно наслаждается ощущением ужаса. А сахем? — он подходит все ближе к пятидесяти керосиновым лампам, полыхающим под смолистым свежесколоченным куполом, и уже давно поет в гробовой тишине цирка страшную песню:

«От целого племени осталось только одно дитя. Было оно маленьким и слабым, но поклялось, что отомстит, что увидит трупы бледнолицых мужчин, женщин и детей, увидит пожар, кровь!» <...>

Вдруг нечеловеческий вопль вырвался из груди вождя, он закачался еще сильнее, вскочил на деревянные козлы, стоящие под люстрой, и поднял шест. Страшная мысль молнией пронеслась в головах: он разобьет люстру и зальет цирк потоками горящего керосина. Из груди зрителей вырвался общий крик»...

Да, такого момента стоило подождать пятнадцать лет! Такое представление бывает лишь раз в жизни.

Но что это?!

...Вождя уже нет. Он соскочил и исчез в проходе. Не сжег цирк? Куда же он девался? Но вот он выходит снова, запыхавшийся, измученный, страшный. В руках он несет жестяную миску и, протягивая ее зрителям,

говорит умоляющим голосом: «Was gefällig für den letzten der Schwarzen Schlangen!»

Замечательно трогательно, что «последний из Черных Змей» просит поаяния по-немецки. Он давно уже немец, этот актер...

У зрителей отлегло от сердца. <...> Сыплются доллары и другие монеты. Как же отказать последнему из племени Черных Змей — в Антилопе, на пепелище прежней Чиаватты. У людей есть сердце...

После окончания представления сахем пил пиво и ел клецки в пивной «Под золотым солнцем». <...> Он пользовался в Антилопе огромной популярностью, особенно у женщин...

Полагаю, комментарии тут излишни. Разве что предположу, что у поляков это в крови — высказываться на тему «всё на продажу»...

Художник и толпа, цинизм и святость ремесла ... В сущности, к этой теме обращается любое произведение о человеке искусства. И в этой связи литераторов больше всего привлекает фигура клоуна.

И говорить о собственно актерском искусстве в цирке приходится по преимуществу лишь в связи с особым жанром — жанром клоунады.

В цирке достаточно великолепных акробатов, жонглеров, гимнастов, эквилибристов. А клоунов? Ну хотя бы не великолепных, а просто хороших? Увы, нет. Гениальные клоуны рождаются гораздо реже, чем гениальные акробаты и даже — чем гениальные драматические актеры. Зато чем меньше мы сталкиваемся с ними в цирке, тем больше — в литературе. Вспомним: Балгазар Гирль в «Успехе» Леона Фейхтвангера, клоун Тот в пьесе Леонида Андреева «Тот, кто получает пощечины», Як Трабак из романа Яльмара Бергмана «Клоун Як», герой рассказа Горького «Клоун»... Список, разумеется, может быть продолжен.

От шута, вечно лгущего и вечно говорящего убийственную правду, литературная традиция приводит к клоуну и к актеру вообще. Клоун — это актер опять сквозь увеличительное стекло; это вечный никогда не взрослеющий ребенок. Загадка клоунского ремесла — загадка человека, который смешит. В литературе портрет клоуна — почти всякий раз портрет мудреца. Почему клоун такой? Потому что он так много понимает в страшной путанице жизни, что уже не способен принимать ее всерьез? Потому что только клоун сохраняет детскую ясность души и один остается нормальным в ненормальном мире? Потому что он так много получил пощечин и пинков, что научился хохотать там, где другой разрыдался бы?.. «Клоун — единственная норма человечности» — один за другим утверждают писатели. Почитаешь, прочитаешь — и начнешь патетически выкрикивать: клоун — это распятый толпой и по капле истекающий смехом человек; клоун — это жертва публики и ее властелин, ее судья и подсудимый; это беспристрастное зеркало мира. «Я одинок, как вошь на великанском теле публики», — так говорит герой

Я. Бергмана, — говорит, понимая в то же время, что эта жестокая, сентиментальная, жадная до дешевых ужасов публика — единственный смысл его существования.

* * *

Цирк непоследователен и многообразен, как сама жизнь. И, как и в любой другой жизни, очень многое зависит здесь от того, кто и какими глазами смотрит на цирковое представление, на цыганскую цирковую жизнь, на наивную фальшь и банальную правду цирка. Мы перебрали картинки, которые, может быть, помогли кому-то приблизиться к нему и лучше увидеть какие-то его черты. Но, конечно, — не исчерпали их. За занавесом осталось еще очень многое, даже и не упомянутое. Вот даже и меня лично, например, привело когда-то в цирк не что иное, как *поиски античного театра*. Скажете — это уж слишком? Но вот вам опять Заболоцкий:

Один старик интеллигентный
Сказал, другому говоря:
«Этот праздник разноцветный
Посещаю я не зря.
Здесь нахожу я греческие игры,
Красоток розовые икры,
Научных замечаю лошадей, -
Это не цирк, а прямо чародей!»

Помните, что ему ответил собеседник?

...Другой, плешивый, как колено,
Сказал, что это несомненно.

2003, № 2 (116)

Корректор — Т. Майская

ЛР № 066469

Подписано в печать 14.02.2013. Формат 60×84/16. Бумага типографская.

Гарнитура «Ньютон». Печ. л. 57,00. Тираж 1500 экз.

Заказ №