

АЛЕКСАНДР ГЕНИС

**ИВАН ПЕТРОВИЧ УМЕР**



---

**ИВАН ПЕТРОВИЧ УМЕР**

---





АЛЕКСАНДР ГЕНИС

**ИВАН ПЕТРОВИЧ УМЕР**

Статьи и расследования

НОВОЕ ЛИТЕРАТУРНОЕ ОБОЗРЕНИЕ



Художник *Е. Поликашин*

В оформлении книги использованы работы  
Ш. Окштейна (1-я и 4-я стороны обложки), В. Бахчаняна и Ж. Шефа

**Генис А.**

**Иван Петрович умер.** Статьи и расследования. Вступит. статья  
М. Эпштейна. М.: Новое литературное обозрение, 1999. – 336 с., илл.

Сборник эссе известного критика, культуролога и публициста Александра Гениса, автора многих популярных книг ("60-е. Мир советского человека", "Родная речь", "Американа" – в соавт. с П. Вайлем; "Довлатов и окрестности", "Вавилонская библиотека" и др.), посвящен современной литературе и культуре – как отечественной, так и зарубежной. Среди его героев – А. Синявский, А. Битов, В. Маканин, С. Довлатов, С. Соколов, В. Сорокин, В. Пелевин, Т. Толстая, И. Бродский, Э. Паунд, У. Стивенс, Д. Даррелл и другие, анализируется творчество художников Ш. Окштейна, В. Бахчаняна, Ж. Шефа. Со свойственной ему наблюдательностью и остроумием автор размышляет о таких явлениях, как татуировка, американская кухня и советская кулинария, а также о разных прочих увлекательных предметах.

© А. Генис, 1999

© Вступ. статья. М. Эпштейн, 1999

© Художественное оформление.  
Новое литературное обозрение, 1999

ISBN 5—86793—077—7

---

# СОДЕРЖАНИЕ

---

ОТ АВТОРА

7

Михаил Эпштейн

ВЕСЕЛЬЕ МЫСЛИ, ИЛИ КУЛЬТУРА КАК РИТУАЛ

8

## БЕСЕДЫ О НОВОЙ СЛОВЕСНОСТИ

ИВАН ПЕТРОВИЧ УМЕР

Пролог

23

ПРАВДА ДУРАКА

Андрей Синявский

32

ПЕЙЗАЖ ЗАЗЕРКАЛЯ

Андрей Битов

39

ПРИКОСНОВЕНИЕ МИДАСА

Владимир Маканин

44

БЛАГАЯ ВЕСТЬ

Венедикт Ерофеев

49

САД КАМНЕЙ

Сергей Довлатов

54

ГОРИЗОНТ СВОБОДЫ

Саша Соколов

60

РИСУНКИ НА ПОЛЯХ

Татьяна Толстая

66

ЧУЗНЬ И ЖИДО

Владимир Сорокин

72

ПОЛЕ ЧУДЕС

Виктор Пелевин

82

ОБЖИВАЯ ХАОС

Эпилог

92

## ШВЫ ВРЕМЕНИ

ВЗГЛЯД ИЗ ТУПИКА

К литературной истории перестройки

101

ТРЕУГОЛЬНИК

Авангард, соцреализм, постмодернизм

113

ЛУК И КАПУСТА

Парадигмы современной культуры

123

**КРАСНЫЙ ХЛЕБ**  
Кулинарные аспекты советской цивилизации  
**144**

**МЕТАБОЛИЗМ ПОЭЗИИ**  
Мандельштам и органическая эстетика  
**166**

**УРОК СЕРАПИОНА**  
Опыт модернизации русской прозы  
**176**

### **ЧАСТНЫЙ СЛУЧАЙ**

**СОЦИАЛИСТИЧЕСКИЙ «УЛИСС»**  
Постмодернистский эпос Галковского  
**191**  
**ЛЕСТНИЦА, ПРИСТАВЛЕННАЯ НЕ К ТОЙ СТЕНКЕ**  
Богема у Гандлевского  
**198**

**ЛЮДИ И ЗВЕРИ**  
Памяти Джералда Даррелла  
**204**

**РУССКИЙ БОРХЕС**  
**208**

**ЧАСТНЫЙ СЛУЧАЙ**  
**215**

**БРОДСКИЙ В НЬЮ-ЙОРКЕ**  
**219**

**ИГРАЯ В БОГА**  
Уоллес Стивенс  
**232**

**БЕЗ ЯЗЫКА**  
Эзра Паунд  
**239**

**ЗАКОН И ПОРЯДОК**  
Шерлок Холмс  
**259**

### **МАРГИНАЛИИ**

**ОБЕД НАПРОКАТ**  
**273**  
**ТРЕТИЙ РИМ ЖЕНИ ШЕФА**  
**277**

**ИСКУССТВО ПАМЯТИ**  
Из путевого дневника  
**285**

**ДУША НАИЗНАНКУ**  
**291**

**ДАРЫ ВОЛХВОВ**  
**294**

**ДЕКОРАТИВНЫЙ ПОЛ**  
**298**

**ФЕТИШИ ОКШТЕЙНА**  
**301**

**БЕССМЕРТИЕ МЫЛЬНОЙ ОПЕРЫ**  
**307**

**МУЗЕЙ БАХЧАНЯНА**  
**311**  
**ДУХ, ДУШ, ДУШЕВНОСТЬ**  
**318**

**ПРИМЕЧАНИЯ**  
**321**  
**БИБЛИОГРАФИЯ**  
**330**



---

## ОТ АВТОРА

---

Предлагая читателям написанное в последние десять лет, я стремился продемонстрировать разнообразие жанров той небеллетристической, гуманитарной прозы, возможности которой меня всегда интересовали. Этим намерением и оправдывается отбор материала. Первая часть — **Беседы о новой словесности** — задумывалась отдельной книгой писательских портретов, что объясняет связность входящих в нее очерков. Раздел **Швы времени** составляют статьи обзорного характера. **Частный случай** собран из текстов, посвященных отдельным авторам. Завершающие сборник **Маргиналии** состоят из небольших эссе, написанных на разные темы по разным поводам. Хотя все тексты заново отредактированы, почти всегда правка носила косметический характер. Переписывать старые тексты кажется мне бессмысленным. Тем не менее в «Беседах о новой словесности» сделано несколько существенных дополнений, что объясняется желанием обновить эту в некотором смысле итоговую работу. Внутри разделов соблюден хронологический принцип размещения материалов. Каждый материал в книге помечен годом первой публикации. Более подробную информацию можно найти в **Библиографии**.

---

# ВЕСЕЛЬЕ МЫСЛИ, ИЛИ КУЛЬТУРА КАК РИТУАЛ

---

## 1

Может ли веселость быть свойством мысли, а не только эмоцией или настроением?

Веселье мысли — это способность понятий к метафорическому танцу, в отличие от напряженного, трудового движения мысли к обобщающему и обязательному выводу. Альпинист серьезен — ему нужно покорить вершину, хотя потом все равно придется с нее слезать. Акробат весел — он покоряет вершины простым поворотом своего тела. Мыслитель-альпинист доказывает, выстраивает, убеждает, настраивает. Мыслитель-акробат сравнивает, переворачивает, открывает обратную сторону вещей.

Вот одна из наугад выбранных мыслей Гениса: «В каждой из тех американских картин с многомиллионными бюджетами, которые с педантичной регулярностью завоевывают мировые экраны, мне видится наследник средневековых кафедралов... В этом парадоксальном сочетании банальности с гигантоманией — источник чудотворной энергии, преображающей комикс в миф»<sup>1</sup>.

Казалось бы, «голливудский фильм — средневековый кафедрал» — это всего лишь неожиданная метафора, сопрягающая далековатые вещи и сама подчеркивающая свою субъективность («мне видится»). Но за этой метафорой стоит, если угодно, целое мировоззрение, которое рассматривает эпоху постмодернизма, ее гигантизм и коллективизм, как реинкарнацию средних веков, или, если воспользоваться выражением Бердяева, «новое средневековье». Если растянуть эту метафору в систему понятий, перевести на язык обобщений, она сразу потускнеет, приобретет натужную претензию на правильность. Генисовская

---

<sup>1</sup>Генис А. Вавилонская башня. Искусство настоящего времени. Эссе. М.: Независимая газета, 1997. С. 66.

метафора не исключает более широкой интерпретации, но и не навязывает ее, а оставляет в подтексте, точнее, выносит в перспективу, в даль свободного филологического романа. Веселье мысли — это способность одним ударом рассыпать целую горку шаров-образов и направить их в лузы самых разных дисциплин и учений.

Провозглашая свою «веселую науку», Ницше имел в виду, что мышление не ищет последних истин, не раскапывает гробовых тайн, а принимает вещи такими, какими они сами являются себя, укрепляя этим жизнепритием душевное здоровье. Веселье самого Ницше не было чистым, оно сопровождалось безумной тревогой и большой совестью, потому что он все еще хотел последних вещей и был их учредителем — богоубийцей, «антихристом». Сам Ницше все еще был альпинистом, хотя мечтал быть акробатом<sup>2</sup>. Он все еще дышал альпийским воздухом высот и сверху вниз смотрел на маленьких человек, «слишком человек», хотя в «Заратустре» он и призывает мыслителя подражать акробату, веселящему толпу своими опасными трюками на натянутой проволоке. Веселье Ницше — это все еще ворованное веселье, опьянение жизнью после долгого разочарования и равнодушия к ней, пир после поста и накануне чумы, после веков аскетической богобоязни и перед веком кровавого разгула сверхчеловеков. Веселье Ницше — между серьезностью идеализма и эйфорией фашизма, между Гегелем и Гитлером.

Но что, если представить себе веселье не как «опьянение выздоровлением», не как «временное расслабление от длительной напряженности, озорство духа, благословляющего себя и изготавливающегося к долгим и страшным решениям»?<sup>3</sup> Так сам Ницше определяет свою чересчур лихорадочную веселость, с пятнами румянца на изможденных щеках. Но что такое веселость минус дионисийство, минус фашизм, минус «жить стало веселее»?

Вот такое веселье без истерики и надрыва, которое не готовит себя к последним решениям и не верит в возможность окончательных решений, не противопоставляет себя ни метафизике или религии, ни, наоборот, пошлости и скуке массового общества, а отовсюду извлекает здоровый жизненный вкус, волю не к концу, а к *продолжению*, любовь не к развязке, а к кульминации, — такое веселье мысли и становится знаменем времени у Александра Гениса. Его мысль весела, потому что находит в каждом предмете частицу смысла, перемешанную с частицей

<sup>2</sup>Гастон Башляр находил у Ницше «альпинистическую психику», потребность падать вверх.

<sup>3</sup>Ницше Ф. Веселая наука // Ницше Ф. Соч.: В 2 т. М.: Мысль, 1990. Т. 1. С. 492, 805.



бессмыслицы. По крохам отличая себя от смысла, неожиданно противясь ему, жизнь все-таки не противопоставляет себя ему наглым и вызывающим образом, как в иррационалистических и экзистенциалистских концепциях. Генис не экзистенциалист и не эссенциалист, он вообще не поддается философскому выпрямлению, он не создает никакой системы и не озабочен критикой чужих систем, его мысль не напряжена методологически, она просто радуется неистощимости смыслообразования, множимости смыслов. Безумие нуждается в методе, здравый смысл обходится без системы. Несовпадение жизни и мысли полезно для здоровья, усиливает работу сердца и мозга. Мысль находится в промежутке, где существование слегка не похоже на сущность и они поочередно задевают и провоцируют друг друга... Генис называет себя «рабом осмысленного повествования» — и одновременно «беженцем из истории», которая и позволяет повествованию быть осмысленным. «Советская власть появилась за 36 лет до моего рождения и закончилась через 36 — с падением Берлинской стены. Угодив в самую середину эпохи, я чувствую себя не столько свидетелем истории, сколько беженцем из нее. В моей жизни все события — частные. Я не могу вспомнить ничего монументального. Что и дает мне смелость вспоминать. Сам я — раб осмысленного повествования. Мне неловко задерживаться на деталях, которые и для меня-то не имеют особого значения. А ведь из них — как выясняешь рано или поздно — состоит вся жизнь. Пожалуй, мое самое значительное метафизическое переживание связано с осознанием незначительности любого опыта» (из вступления к книге «Довлатов и окрестности»).

Этим противоречием все и определяется: значительность частного, незначительного. Конец монументального — но при этом метафизически переживаемый конец. Возможна ли метафизика без монументализма? В этом разрыве и размещается мысль Гениса. Заметим, что такого метафизического переживания незначительности уже почти не осталось на долю следующего поколения, где намечается переход от веселья к стебу. Веселье мысли — это еще совсем не стиб, размалывающий предмет разговора в мелкую пыль суетливого равнодушия, непрерывных приколов, хохм и подначек. Генис избегает стеба в той мере, в какой веселость не должна быть самоцельной и изнуряющей, легко переходящей в скуку, но поддерживает интерес к предмету как существенному — и все же не настолько важному, чтобы объяснять собой все другие предметы. Логические нити не протягиваются долго в текстах Гениса, потому что органический для него тип связи — это вообще не нити, а цепочки, в которых каждое звено закручивается на себя — и именно поэтому

держит другое звено. У Гениса почти каждая фраза ударна, несет в себе завершающий смысловой акцент. Она не готовит, жертвенно умаляясь до повода или вступления, какое-то сверхсообщение в сотой фразе после себя. В этих текстах нет значительных разрежений и сгущений, перепадов внутреннего смыслового давления, — кровь ровно и сильно пульсирует в этих сосудах. Фраза самодостаточна — и с первого слова готова стать афоризмом. Генисовская статья — это десятки афоризмов, нанизанных на одну тему, — их легко можно представить размещенными по вертикали, как в сборнике изречений. Вот как пишет Генис о греческом историке Павсании: «Грецию он застал в прекрасную пору: музею она уже была, руинами — еще нет. Искусство, описанное Павсанием, сюжетно, как телевизионный сериал. Нам же достались загадочные остатки чужой истории. Время нарубало мрамор в капусту. Что ни фриз, то свалка плоти. Каждый музей — как анатомический театр»<sup>4</sup>.

Между фразами почти нет объяснительных и выводных связей, но каждая дает законченный метафорический образ своей теме, общей для данного абзаца. Это мышление «в настоящем времени», без логически-временной растяжки между причиной и следствием, посылкой и выводом, прошлым и будущим. Отрывок, который мы процитировали, своим афористически-констатирующим стилем как бы иллюстрирует основную мысль книги «Вавилонская башня», ее подзаголовок «Искусство настоящего времени». Характерно, что Генис начинает ее главой о греках («Письма из Древней Греции»), которые владели искусством жизни в настоящем, т.е. в наиболее интенсивном модусе переживания каждого мига как вечности. О том же — и предисловие Ницше к «Веселой науке»: «О, эти греки! Они умели-таки жить; для этого нужно храбро оставаться у поверхности, у складки, у кожи, поклоняться иллюзии... Эти греки были поверхностными — из глубины! Не являемся ли мы именно в этом — греками?.. Именно поэтому — художниками?»<sup>5</sup> Это и есть искусство настоящего времени — искусство, которое для Ницше оставалось в прошлом и наступало из будущего и которое время постмодерна утверждает как настоящее.

## 2

Гениса интересует та искусственная среда, в которой мы живем, среда знаков, идей, искусств, тенденций, которая гораздо более естественна для человека, чем природа. На уровне этой среды

<sup>4</sup>Генис А. Вавилонская башня. С. 10.

<sup>5</sup>Ницше Ф. Указ. соч. С. 497.

границы между отраслями и дисциплинами расплываются, мистика переходит в науку, искусство — в политику. Основные книги Гениса, написанные и в соавторстве с Петром Вайлем, и после — «Американа», «60-е», «Вавилонская башня», «Довлатов и окрестности», охватывают культуру именно как расчленяемую, но в то же время нерасчленимую субстанцию, не протоплазму, а скорее «постплазму», в которой растворяются все разножанровые и междисциплинарные продукты специальной деятельности. Американская культура, русская культура, культура 60-х, культура 90-х — с заходами и в архитектуру, и в науку, и в кино, и в быт, и в литературу, и в гастрономию, но при этом всякий раз с выходом на уровень обозримого целого, которое, однако, не сводится к понятийному обобщению, а остается гроздью блестящих, переливчатых метафор.

Отсюда вытекает несколько следствий. Во-первых, для Гениса нет чересчур мелких или недостойных тем, поскольку в каждой частице культуры живет ее целое, и какой-нибудь индейский праздник пау-вау, который он наблюдал в Пенсильвании, так же насыщен культурным смыслом, как и последний фильм Спилберга, выставка Берн-Джоунса или роман Павича. Весело наблюдать уже за поиском, точнее, внезапным нахождением этих тем, за переходом от одной к другой, за этой избыточностью дара, который, как у Чехова в молодые годы, пробует себя во всем — и доказывает свое владение любой темой. Чехов показывал собеседнику произвольный предмет, например пепельницу, — и обещал: завтра будет рассказ о ней, называется «Пепельница»<sup>6</sup>. Одна только «Американская азбука», едва ли не самая тонкая из книг Гениса, включает 42 таких предмета, которые по мере накопления переходят в пуантилистскую, из точек-метафор, картину Америки.

В этой готовности Гениса собирать свою мысль в дорогу из любой точки культурного пространства я вижу достоинство и навык интеллектуального солдата, который всегда в походе, в движении и берет на себя ответственность именно за те крохи и фрагменты существования, с которыми его сталкивает судьба. Это редкий дар интеллектуальной импровизации, которая вдохновляется именно непредсказуемостью своего предмета («импровизация» буквально значит «непредвиденное»). Гениса трудно представить метафизическим генералом-систематиком, который свысока обзирает поле битвы, генерализирует мироздание, т.е. сводит все многообразие вещей в створку одного самозахлопывающегося понятия, сверхидеи.

<sup>6</sup>Свидетельство В.Г. Короленко. См.: А.П. Чехов в воспоминаниях современников. М., 1960. С. 139.



Если у Гениса и есть некая сверхидея, то это именно идея случайности, непредсказуемости, внеразумности, которая так ошарашивает и веселит нас в (бес)порядке вещей. Значимость незначительного. Отсюда тяготение Гениса к китайской философии и живописи, которым отмечены его последние книги «Вавилонская башня» и «Темнота и тишина». Вообще говоря, поход на Восток — это общее движение западной культуры 20-го века (начавшееся, конечно, гораздо раньше, с Гете и Шопенгауэра, и продолженное Паундом, Арто, Гессе, Сэлинджером...). Любопытно, однако, что Гениса привлекают не столько индийские и японские, сколько китайские ориентиры этого движения, и прежде всего даосизм. Не индуизм с его мифологической пышностью, не буддизм с его рационалистической бедностью, аскетизмом и прозрением в пустоту, не дзэн-буддизм с его шокирующими, бьющими по разуму и голове парадоксами, а именно даосизм, где все противоположности чередуются, переворачиваются, где нет ни конфуцианского позитивизма, ни буддийского нигилизма, а есть именно танец постоянно дополняющих и подстрекающих друг друга начал. Даосизм веселее индуизма, буддизма, конфуцианства, дзэн-буддизма, потому что

Бытие и небытие создают друг друга.  
Трудное и легкое поддерживают друг друга.  
Длинное и короткое описывают друг друга.  
Высокое и низкое зависят друг от друга.  
До и после следуют друг за другом.

Поэтому Мастер  
делает не делая  
и учит не уча.

Я цитирую здесь Лао-цзы в переводе самого Гениса, который много времени посвятил изучению китайской иероглифики с ее «фундаментальной неточностью».

Как и восточных поэтов и мыслителей, Гениса влечет скорее малое, чем возвышенное и грандиозное, — я бы даже сказал, пренебрежимо малое, отсюда и «искусство вычитания», и внимание к темноте и тишине как последним краям этих исчезающих малостей (книга «Темнота и тишина. Искусство вычитания»). Гениса влекут темы, казалось бы противоположенные поэтике постмодерна, скорее родственные авангарду, — бытие на границах, исчезновение света и звука. Это прорыв по ту сторону вечности, это безумство храбрых или отчаяние обреченных, это черный квадрат Малевича или «тишина вместо музыки» Дж. Кейджа... Но Генис находит пластику и там, где происходит разрыв

пластики. «Сама по себе, без добавок воображения, темнота даже уютна. Она теплая, надежная, густая; в нее можно погружаться, как в лечебную грязь»<sup>7</sup>. Китайская мистика не негативна и не позитивна, она не знает трагедии, вопля, отчаяния, надежды, она предполагает уравновешенное согласие с Путем, сумму бесчисленных колебаний, равную нулю. Ноль в даосизме — это не пустота по ту сторону вещей, а это точка равновесия между пустотой и вещами, точка пересечения всех бытийных и небытийных координат, сумма плюсовых и минусовых величин, итог сложения негативов или вычитания из позитива. Дао — это возвратное скольжение по осям всех расходящихся координат к их началу, к точке нуля. Генис называет это искусством вычитания, и темнота и тишина для него — это остатки вычитательного действия. Но вычитание и сложение взаимнообратимы, вычитание — это сложение наоборот, сложение плюсов с минусами, и начальнo-конечный ноль есть сумма всех вычитаний.

Вопреки новомодно-старинной категории «возвышенного», которую на исходе 20-го века попытался восстановить Лиотар и другие теоретики постмодернизма, в 21-м, возможно, будет господствовать категория пренебрежимого, такого, без чего можно обойтись — и в чем именно поэтому обнаруживается ростковая точка мира. Колесо времени нуждается в наклоне для движения дальше. Пренебрежимое — то, куда дует ветер смысла, поскольку там образовалась область пониженного смыслового давления. Гениса привлекает именно своеобразная запущенность китайского пейзажа, китайской поэзии, где оставлено много места для случайности, разреженности, необязательности, где путь всегда чуточку уклоняется от цели и ведет дальше цели, обрывается за скалой, чтобы вынырнуть из реки. Для Гениса темнота и тишина значимы не сами по себе, а именно как пузырьки произвола, нечаянности, разреженности, которыми полнится жизнь и которые придают ей свежий запах озона.

Отсюда и основное орудие письма — метафора, которая перебегает с одного уровня культуры на другой, никогда не притязая на роль всеобъясняющего центра. Понятие мучительно ищет общности вещей, тогда как метафора создает многообразие самих общностей. Это поэзия культуры, ее бесконечно пересекающихся полей, анаксагоровской «все во всем», которое иногда кружит голову своей пестротой, как колесо обозрения. В генисовских метафорах есть что-то авантюрное, рискованное, поскольку они вырываются за рамки поэтических образов и выступают в качестве логических суждений. В этом смысле Генис дважды метафоричен, поскольку пользуется метафорой не

<sup>7</sup>Генис А. Темнота и тишина. СПб: Пушкинский фонд, 1998. С. 4.

в поэтических, а в аналитических целях, т.е. для него сама метафора — это метафора (замена, иносказание) какого-то понятия, обобщения. У Гениса метафора — это не только метафора сопрягаемых явлений, но еще и метафора тех понятий, которые в аналитическом тексте должны были бы их сопрягать. Например, вышеупомянутая метафора «фильм-кафедрал» — это еще и синекдоха таких понятий, как «постмодерн» и «средневековье». Пестрая ткань образов, наброшенная на культуру, создает веселый, прихотливый узор, поскольку нити продольные — дисциплины, науки, искусства — пересекаются с нитями поперечными, метафорическими.

### 3

Генисовский жанр, самым автором заявленный, — это филологический роман, а мог бы быть и киноведческий, и культурологический... Культура воспроизводится как система, для которой скорее подходят формы художественной целостности, чем научного анализа. Генис посвящает много страниц современной религии, науке, кино, не выступая специалистом ни в одной из этих областей, ибо для него это прежде всего стилистические явления, знаки времени, типы мировоззрения, в которых он участвует от имени вездесущего «мы». Это не эклектизм, который смешивает разные вещи, оставаясь на одном с ними уровне. Это метаязык, который описывает культуру как целостное произведение еще неизвестного жанра, ближайшим прообразом которого является ритуал.

Мы еще не знаем, что такое произведение в жанре культуры — не отдельных ее областей, не искусства, науки, философии, а в жанре культуры как целого, и Генис — один из первых разработчиков этого жанра. Гениса нельзя назвать и критиком культуры, поскольку он пишет лишь о том, что приемлет, и ему органически чужда установка на спор и полемику. Культура представляет для Гениса некий свержритуал, элементами которого является и рождество, и хэллуин, и первое мая. Генис пишет о современной культуре как ее участник, адепт, энтузиаст — и вместе с тем несколько отстраненно, через призму «пост», помещая ее в систему прошедших времен, откуда каждая культура предстает более условной, театральной, «разыгранной», чем в восприятии своих современников.

Я бы назвал работу Гениса не культурологией, а культуропластикой, или театром культуры. Генис не исследует культуру, сводя ее к набору некоторых первичных элементов или научных

обобщений (а ведь наука — только часть культуры), но продолжает с культурой действо, разыгранное в ней самой. Культура играет с бытием, превращает его в систему знаков и конвенций, но на каком-то постмодерном витке эта игра продолжается уже с самой культурой как целым, она превращается в объект транскультурной игры.

Даже культурология, как научное исследование культуры, пытается заглянуть за нее, раскопать ее скрытые механизмы, обнажить ее законы и тайны. А можно ли сделать культуру объектом самой культуры, воспроизвести ее как целое в ее собственных формах? Это и значит — продолжить ее как сознательно разыгранное действо. Культура обычно понимается как результат множества разнонаправленных усилий, каждое из которых преследует свою конкретную цель: написать поэму, доказать теорему, построить государство... Культура — лишь условное обозначение этого целого, неуловимая, бессознательная сумма своих слагаемых. Но можно считать и так, что первична сама культура, а искусства, науки и т.д. — это ее производные. Теорема — лишь повод для ритуала доказательства, поэма — лишь повод для ритуала творческих мук и усилий. Это не значит, что культура лишает смысла наши действия, — напротив, действия эти обретают смысл в самих себе. Воспроизвести ее сознательно, как целое, в качестве культуры, — и значит превратить ее в ритуал.

Как замечает Генис, «ритуал бескорыстен, ибо самодостаточен. Его цель — он сам». Художник — «своего рода церемониймейстер, изобретающий, точнее, зачинающий ритуалы». «...Ритуал сворачивает линейное время в кольцо, лишая его будущего»<sup>8</sup>. В этом смысле постмодерн — «искусство настоящего времени» — сплошь ритуален. Например, цитата — это ритуал повторения слова, когда-то сказанного впервые (а может быть, закладательно-ритуального с самого момента своего рождения). Цитатность, превращающая каждое слово в ритуал его повторения, есть суть постмодерна.

Генис много пишет о постмодернизме — и являет своим стилем его наглядный образец, точнее, образец определенного типа или слоя постмодерна, который я бы обозначил как *ритуализм* и который отличается как от концептуализма и соцарта, так и от рефлексивной деконструкции. Это постмодерн как возвращение любого действия или высказывания к самому себе в виде ритуала.

Культура развилась из ритуала, элементы которого исторически обособлялись друг от друга, превращаясь в литературу,

<sup>8</sup>Генис А. Вавилонская башня. С. 221—223.

музыку, живопись, театр, историю, науку и технологию (магию управления природой). И вот постмодерное стремление синтезировать культуру как систему знаков, сообщающихся между собой, заново превращает культуру в ритуал. Этот ритуал уже лишен прямой религиозной задачи и не имеет ничего общего с трансцендентным, наоборот, это торжество здешнего, «такового». Ритуал — это сознающая себя последовательность действий-знаков, это поведение как формула, отточенная до краткости и повторяемости. Культура обычно понималась как светская свобода от ритуала — и вот постмодерн опять превращает ее в ритуал.

Гениса интересует светский ритуал, т.е. такое смысловое оправдание жизни, которое ей совершенно имманентно. По Генису, легче всего предсказать — что будет делать человек в новогоднюю ночь, и такая предсказуемость хороша, потому что обеспечивает продолжение жизни независимо ни от чего. Бессмысленно спрашивать, почему люди празднуют Новый год, почему они сидят за столом, поднимают рюмки и произносят тосты, — ответом на этот вопрос может быть лишь прекращение ритуала как бессмысленного или его продолжение, потому что он превышает смысла. Веселье — функция этого удвоения-усиления, функция интенсивности. Жизнь проживается и одновременно разыгрывается, но при этом не театрально, а ритуально — без показа на публику, без двоения на лицо и маску. Ритуал — это игра всерьез, без лицедейства, без подмены, здесь нет актеров, потому что сама жизнь и выступает как единожды данная, неотменимая роль.

Даже когда Генис обращается к исторической личности, он вписывает ее, через систему житейских привычек, обыкновений, повторов, в некий сознательно или бессознательно творимый ритуал. Писатель Сергей Довлатов под пером Гениса — это система ритуалов, необходимых для того, чтобы на чужбине быть русским писателем, включая ритуал запоя. То, что писатель не смог выйти из последнего запоя, переводит ритуал жизни в ритуал смерти, но не выводит за пределы ритуала. Наоборот, смерть-то и ритуальна по преимуществу, так что слова эти — «похоронный» и «ритуальный» — употребляются как синонимы. «Мы тупо постояли у засыпанной могилы, и я отправился писать некролог, закончить который мне удалось только сегодня». Эта заключительная фраза книги «Довлатов и окрестности» означает, что вся она написана в жанре некролога, наиболее ритуального из всех словесных жанров.

Светскость есть последнее, самодостаточное выражение обрядовости, и в этом смысле Генис — едва ли не самый светский

из известных мне писателей-современников. Его светскость лишена малейших признаков кощунства, непочтительности, всего того, что могло бы выдать какую-то тайную религиозную доктрину. Один из культурных героев Гениса — Юрий Лотман, который до последней минуты оставался человеком культуры и при этом — убежденным, несломленным атеистом. Генис — пост-(а)теист, он приемлет и чтит самые разные вероисповедания, но все они суть формы культуры, в которой, помимо множества обрядов, есть и *обряд исполнения обрядов*. Этот *метаобряд* и есть сама светская культура, максимально широкая, абстрактная, терпимая из всех возможных религий. Культура как метаобряд не нуждается в оправдании, напротив, сама все оправдывает, она подлинно священна, поскольку имманентна себе. Даже природа — это антикультура, которую сама же культура творит из себя как свое иное, как чистое зеркало невинности, в котором еще нагляднее созерцает свою условность

«Ритуал умеет повторять, не повторяясь... Замкнутая в настоящем времени жизнь ходит по кругу — она не развивается, а углубляется»<sup>9</sup>. Своей любовью к повтору Генис тоже косвенно откликается на Ницше, на идею вечного возвращения. Поскольку нет иного мира, а здешний мир бесконечен во времени, все в нем повторимо, и через миллион лет такой же Ницше будет восходить на такие же Альпы или сидеть в таком же туринском кафе. Но у Гениса повтор из космической бесконечности внесен в обозримое и исполнимое поле жизни. Я не хочу ждать, чтобы меня повторили в следующей зоне, я сам буду повторять себя в этой жизни, превращая ее в праздник самооправдания. Ницшевское вечное возвращение, которое отдает холодом космических пространств и грандиозных циклов, превращается у Гениса в домашний уют повтора как ритуала. Не ждать, когда другой Генис будет сидеть в том же кафе, а сделать привычку посещать это кафе, превратить посещение этого кафе в житейский ритуал. Не 1 000 000 лет спустя, а сейчас, в этой жизни, повтор как обряд.

В текстах Гениса появляется некое обрядовое «мы» как авторская точка отсчета, отличная от того формального «мы», которым ученый обозначает надличную правильность своего суждения. «Вера же, как и гравитация, придает жизни вес и вектор. Вот мы и мечемся в неосознанных поисках религии...» Или: «...Мы должны приспособить свое «я» к тому парадоксальному миру...»<sup>10</sup> Генис пишет от имени коллектива людей, соразделяющих некий экзотерический опыт, образующих как бы тайное

<sup>9</sup>Генис А. Вавилонская башня. С. 64, 217.

<sup>10</sup>Генис А. Вавилонская башня. С. 222.



братство, хотя общее между ними только то, что они — современники, так или иначе посвященные в ритуал захоронения времени, в тайну поствременья. Тексты Гениса — попытка сделать «тайное явным», установить коды и пароли, донести до сознания современников, в каком обряде они вольно или невольно участвуют. Это постмодерное «мы», возможно, тоже как-то переключается с анонимным «мы» цехового ученого или феодальным «мы» императорской власти — новая, на этот раз постиндивидуальная стадия хорового мышления.

«Мало того, что я прилежно отвечаю на любые письма, еще и по собственной инициативе я каждый год отправляю сотню-другую открыток», — пишет Генис. Могу подтвердить, что это чистая правда, ибо я сам неоднократно получал их от Гениса, и не просто открытки — шедевры, над выбором которых из витринной рухляди надо долго ломать голову. Кто еще, в современном перегруженном графике и траффике, в суматохе Нью-Йорка, найдет время для таких почтовых инициатив, совершенно лишенных практической цели, делового интереса? Статья Гениса называется «Почтовый роман», но вернее было бы назвать ее «Почтовый обряд».

«...Меня мучает отвращение к почте, которое испытывают мои российские коллеги. Почта — индикатор душевного здоровья общества: до тех пор, пока оно не научится отвечать на письма, в нем неизбежны психологические травмы».

В этом пассаже — весь Генис. Он не жалеет времени на привычные вещи — и тем самым избегает метафизического поражения, ловушки абсурда. Повторением он придает даже тривиальным действиям тот ритуальный, спасительный смысл, коего они лишены перед вопрошающим разумом. Повтор есть оправдание жизни и действия, миродияца, придание смысла без объяснения смысла.

А вот российское общество еще не умеет отвечать на письма, потому что это общество недостаточно ритуально (хотя и вполне мифологично). Оно не знает, как вести себя в определенных ситуациях, что нужно делать, получая письма. И не отвечает на письма — либо отвечает в единичных случаях, следуя рациональным или иррациональным побуждениям, но не доброй устоявшейся власти ритуала. В России принято обсуждать каждое действие, как если бы оно совершалось впервые. Отсюда и проклятые вопросы «что делать?», чуждые и восточным, и западным обществам, которые основаны либо на бессознательных, либо сознательных ритуалах. На ритуалах сакральных или профанных, религиозных или светских... В грубом приближении, восточное общество чтит ритуал, потому что он приходит из

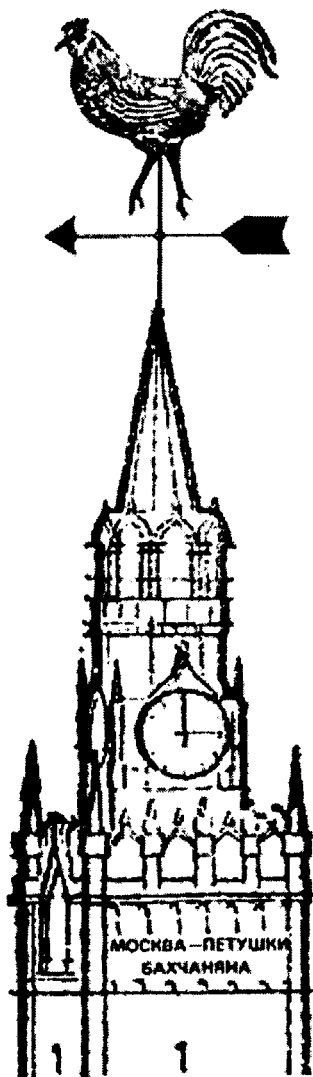
далекого прошлого, а западное общество чтит ритуал, потому что он устанавливает прецедент для будущего. В России же есть тенденция ломать ритуал-традицию и при этом обходиться без ритуала-прецедента, — в разрыве между ними и возникают проклятые вопросы, за которые мы любим русскую литературу, но из-за которых оказывается несносной российская жизнь. Ритуал позволяет сберечь множество усилий, направленных на решение каждого отдельного казуса, — то, что постоянно отвлекает россиян от основного дела, завихряясь склокой, скандалом или разговором по душам. В этом смысле западное общество гораздо более ритуально, разрабатывая самодействующие правила на все случаи жизни, и подавляющее большинство добровольно им следует, что и составляет силу демократии. Представляя культуру как систему сознательных священнодействий со знаками, Генис работает на внутреннюю идеологию западной демократии, безотносительно к вопросу о ее рациональном обосновании или политической целесообразности.

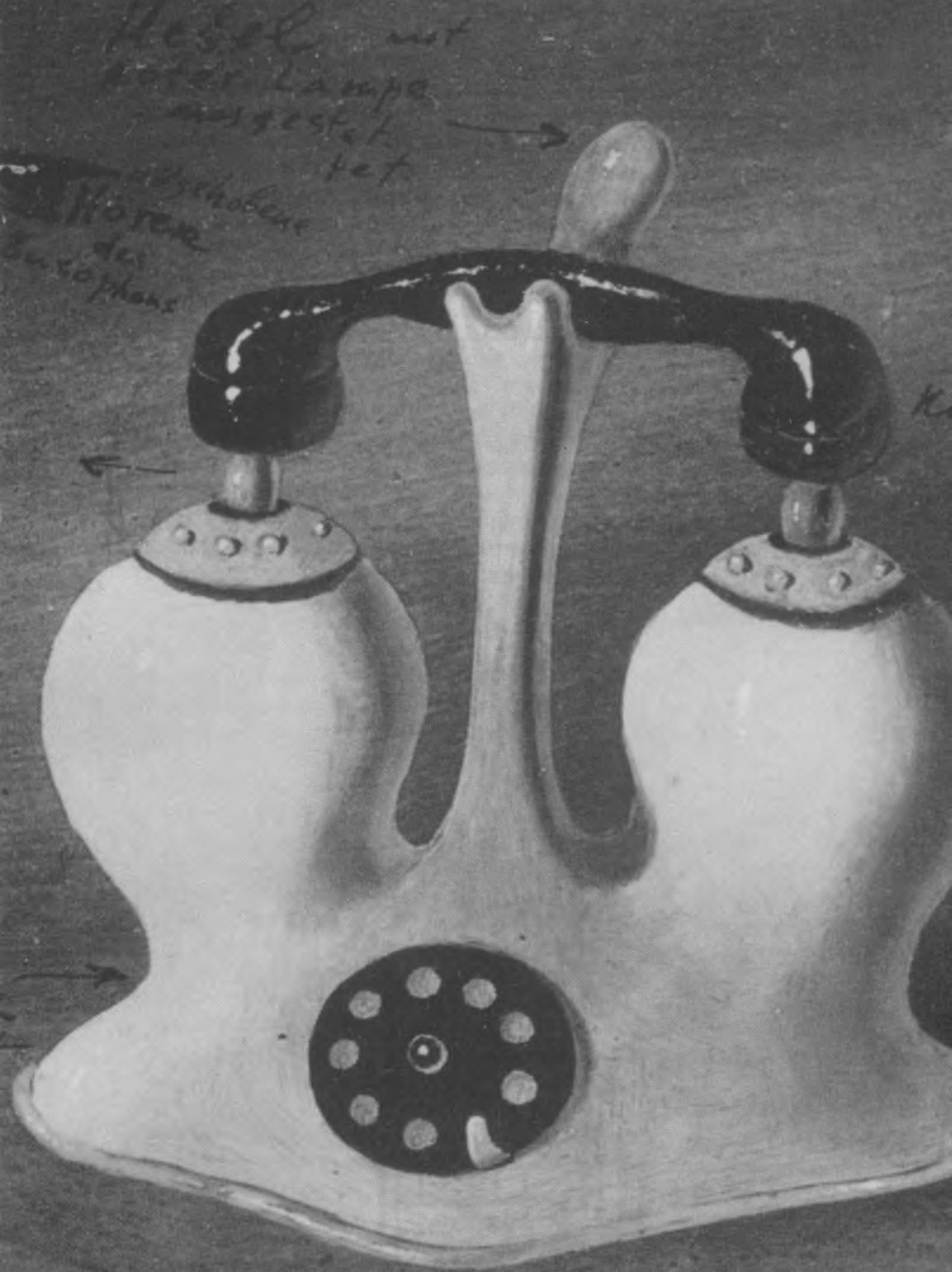
*Михаил Эпштейн*

---

# БЕСЕДЫ О НОВОЙ СЛОВЕСНОСТИ

---





for Realisation

---

# ИВАН ПЕТРОВИЧ УМЕР

---

## Пролог

Августовские события 91-го года, ставшие привычной точкой отсчета того нового времени, в котором живет постсоветское общество, связаны и с переворотом в русской литературе. Неудавшийся переворот стал удавшимся. После августа нельзя было ни писать, ни читать по-старому. Победа демократов обернулась поражением той культурной модели, которая несколько поколений господствовала над одной шестой частью суши. Русская культура совершила прорыв в современность, и русскому писателю не осталось ничего другого, как стать современным.

Дело в том, что с тех пор, как коммунизм отменили, писателям стало некому жаловаться. Власть без идеи — как дворник или домоуправ. Она не может отвечать за несовершенство мироздания, разве что в таких узких его областях, как уборка улиц или исправность водопровода. Во всем остальном власть устраняется от бремени ответственности, которое в свободном мире взваливает на себя сиротливая личность.

Русскому писателю было труднее расстаться с идеологией, чем любому другому: слишком долго и слишком сильно он от нее зависел. Подверженная катаклизмам отечественная история противоречива, зато последовательна русская литература — она всегда боролась с властью, справедливо подозревая в ней конкурента. В свободном обществе конкурента терпят. Он — необходимое зло, его не дают извести под корень, потому что без него появляется монополия, которой уже в одиночку приходится отвечать за промашки Творца. Русская литература, предпочитавшая конкуренции соборность, воевала с начальством с таким фанатичным упорством, что наконец осталась без него вовсе. Аркадий Белинков писал: «Вся великая русская литература — это лишь то, что осталось, что не удалось уничтожить, что не было погублено в жестокой и беспощадной борьбе с нею».

Теперь, кажется, уже пришла пора спросить: было бы этой литературы больше и была бы она более великой, если бы с ней не боролись?

Нашей литературе везло: царь ей слишком часто заменял Бога. Ей всегда было на кого жаловаться. После 91-го года

русский писатель — впервые! — остался один на один с русским читателем. При этом формула «писатель-читатель» так же мало популярна в российской культуре, как уравнение «товар-деньги-товар» в российской экономике. Призвание русского поэта в ином — говорить с Богом, с царями, с народом, хотя бы с собственным письменным столом.

На протяжении всей своей блестящей истории русская литература стремилась конкурировать с реальностью. Впрочем, это задача и любой другой литературы. Разница в том, что русским писателям везло больше — им всегда подыгрывали власти. Цензура. Гонения. Трибуна. Ум. Честь. Совесть. И так далее, вплоть до перестроечного времени, когда писатель еще совершал последние героические усилия удержаться на наклонной плоскости, по которой Россия скатывается к остальному миру. Август наступил писателю на пальцы — руки разжались, и отечественная словесность упала в пропасть. Тихо и незаметно завершился гигантский этап в жизни великой русской литературы. События 91-го года вместе с прочими идеологическими структурами, попутно и незаметно, упразднили литературу в ее традиционном облике. Завоеванная на улицах Москвы свобода превратила специфическую «особость» нашей словесности в анахронизм.

Речь идет отнюдь не только о старых грехах перестроечных книг — политизации, публицистичности, мании правдоискательства. Все гораздо серьезней. На августовских баррикадах наконец разбились уже треснувшие литературные очки, сквозь которые общество смотрело на окружающее. Реальность взяла реванш у влиятельного миража, учившего тому, что только описанное художественным методом явление заслуживает доверия и осмысления. Мол, есть только то, чего нет, — ну, например, Обломов, или Корчагин, или Иван Денисович. Писатель создает свой мир, по-своему его обставляет, сам им распоряжается, а читатель должен принимать авторскую вселенную за настоящую. Поэтому каждый автор имеет право начинать заново, как будто до него ничего не существовало, как будто это он, только что, сию секунду, выдумал словарь и синтаксис.

Каким же грандиозным самомнением надо обладать, чтобы написать: «Иван Петрович встал со скрипучего стула и подошел к распахнутому окну». Чтобы не испытать стыда за плагиат, надо заставить себя забыть обо всех предшествующих и последующих Иван Петровичах, скрипучих стульях и распахнутых окнах. Нужно твердо, до беспамьяства и фанатизма, верить в свою власть над миром, чтобы думать, будто ты описываешь жизнь такой, какая она есть.

Впрочем, лучшие русские писатели как раз и обладали такой неслыханной дерзостью — в каком-то смысле они были дикарями. Великая словесность, вообще-то, появляется когда хочет. Но среди тех немногих благоприятных для нее обстоятельств, которые все-таки поддаются наблюдению, — распад союза идеологии с жизнью. Лучшие сочинения рождаются в момент кризиса. Естественное, органическое состояние мира опирается на фундаментальные ценности, то есть те, на которых можно прочно стоять, — быт, семья, труд, власть, вера, держава. До тех пор, пока эти ценности не подвергаются сомнению, поэту, в общем-то, делать нечего — он, как канарейка, поет что-то негромкое и неважное. Когда фундаментальных ценностей не остается, поэту снова делать нечего — он опять превращается в канарейку, только теперь уже в золоченой, разукрашенной декадансом клетке. Самое интересное в культуре происходит на сломе традиционного сознания, когда органика мира уже пошла трещинами, но еще держит форму: уже не глина, еще не черепки. Большую литературу создают те, кто попал в счастливый зазор между естественным и противоестественным. Проще говоря, великие книги пишут «дикари», для которых сама культура еще сенсационная новость-открытие.

Таковыми новичками были русские классики XIX столетия. В наш век подобным дилетантским пафосом мир поразили латиноамериканцы. На очереди, наверное, те культуры, которые живут в предчувствии распада своей цельности, — например, мусульмане. Судьба Салмана Рушди поучительна — пока за чернила требуют крови, словесности есть на что надеяться.

В России, однако, этап религиозно-литературного экстаза завершился. Писатель сполз на ту всемирную обочину, где ему и место. Ведь литература всегда и всюду — экстравагантная крайность. Автор — человек заведомо чуждый норме. Он занимается фасадом, колоннами, завитушками, барельефами — стены и крышу возводят другие. Правда, по-настоящему великий писатель может еще и взорвать это сооружение, во всяком случае, попробовать. Но даже такие террористические акции носят локальный характер, — в конце концов, любую книгу можно и не прочесть. Все-таки главную роль словесность играет в истории литературы, а не просто в истории.

До тех пор, пока Россия жила вымышленной жизнью, писатель занимал в ней чересчур почетное место — сидя одесную или ошуюю вождя, он подталкивал его вправо или влево. И реальность послушно колебалась вслед, повинувшись капризам художественного вымысла. В стране, где сочинялось все — от географии до цен на масло, — поэзия не могла цениться ниже правды. Рус-

ский писатель дольше других сохранял уважение к себе, потому что, воочию наблюдая пластичность окружающего мира, он уступал искушению его улучшить. Каждый роман, начатый простыми словами про Ивана Петровича, претендовал не только на выводы, но и на оргвыводы. Создавая как бы живых, якобы настоящих людей, писатель уподобляется божеству. Распоряжаясь судьбами своих героев, он играет роль всемогущего диктатора, который лепит реальность по своему плану. Искусственная жизнь взаимодействует с естественной — происходит наложение одной искаженной реальности на другую. Настоящие и вымышленные Иваны Петровичи, перемешиваясь в причудливых пропорциях, населяли собой страну.

К кризису такую литературоцентричную модель привели даже не политические, а экономические перемены. Стоит ввести в эту придуманную жизнь элементы реальности, скажем реальные цены, как привычная картина мира непоправимо исказится: станет с головы на ноги. Исчезнет цельность и гармоничность, обеспеченная властью вымысла. Мир, утратив целесообразность и иерархичность, вернется к первозданной сложности. Реальность губит тот реализм, который подразумевает текст с прологом и эпилогом, с концом и началом, с мебелью и пейзажем, а главное — с действующими лицами, под которыми подразумевались лица настоящие. Поэзия, проиграв правде, обнаруживает свою условность, а это значит, что жить она может, только помня об этом роковом уроке.

После 91-го года русскому писателю путь назад заказан. Нет больше той комфортабельной вселенной, где вольготно располагались «Иваны Петровичи» Гроссмана и Рыбакова и всей остальной советской литературы. В новой России писатель обречен быть современным. Он стоит у той же развилки, что и любой другой автор, живущий в самом конце XX века. Внешне эта развилка напоминает старую: поэзия и правда. Разница в том, что писателю теперь приходится решительно выбирать между одним и другим. Тем, кто идет путем вымысла, проще. Они всего лишь должны в этом открыто признаться, то есть осмыслить вымысел как прием — перестать прикидываться, что Иван Петрович живет рядом. Литературный герой, осознавший свою условность, помнящий о своем происхождении, становится героем другого романа. Вместе с человеческим обликом персонаж теряет и право говорить, а точнее, вещать правду. Ведь отныне он живет не в настоящей, а в игрушечной вселенной, у которой свои законы, свои заповеди, своя, художественная, правда. Даже чувства у него заемные — цитированные. Неудивительно, что ущербному герою такой литературы приходится компенсировать



психологическую неполноценность бурным сюжетом. Лишившись критерия правдоподобности, писатель в пароксизме свободы порывает с реальностью — чем больше искусства, чем оно искусственнее, тем лучше. Разбив пресловутое зеркало, которое перестало послушно отражать действительность, автор играет его осколками.

Если путь от правды к поэзии завершается игрой, то движение в обратном направлении приводит современного писателя к радикальным переменам. Обнажившая свою иллюзорность литература стремится избавиться от себя самой. Текст, лишенный протезов в виде Иван Петровичей, остается наедине со своим автором. Те, кто хотят добиться правды от искусства, вынуждены выжимать ее из себя. Исповедь — единственная антитеза вымыслу. Литературная вселенная сжимается до автопортрета. Подменяя внешнюю реальность внутренней, писатель сталкивается с хаосом, который он отказывается упорядочить. Авторское, в глубинном смысле этого слова, искусство приносит само себя в жертву. Оно озабочено только одним — искренностью. Писатель освобождается от прокрустова ложа жанра, потому что любой литературный канон — условность, дань вымыслу. Выстраивая иерархию событий, художник вносит критерий ценности. Следуя логике развития действия или характера, он лжет, ибо избегает противоречий. Отбирая факты, он присваивает себе прерогативы провидения — откуда ему известно, что на самом деле важно? Даже сама книга, у которой есть первая и последняя страница, — обман. Раз есть начало и конец, значит, автор насилует жизнь, приписывая ей некую последовательность и завершенность.

Так современный писатель, избавляясь от поэзии, остается с голой, обнаженной до болезненного неприличия правдой, правдой о себе. Книга превращается в текст, автор — в персонажа, литература — в жизнь. Из этого словесного стриптиза рождается подлинный реализм, тот, который включает в себя непредсказуемость, случайность, бессмысленное, неважное и лишнее. В результате расфокусировки авторского сознания писатель и читатель меняются местами. Первый распаивает душу, второй в ней копается.

Развилка, возле которой топчется русская литература, не так уж нова. Новое — это жесткая ситуация выбора, которая и делает писателя современным. Тут в литературу, в том числе и мировую, вмешалась история, в том числе и отечественная. Русская революция, ее грандиозный провал, поставила человека на место. Ее значение в том, что она, проведя границу между волей и произволом, зафиксировала норму бытия.

Изжив эпоху «нео», мы перебрались в век «пост»: посткоммунистический, постиндустриальный, постъядерный мир с постмодернистским искусством. История, слишком далеко забежав вперед, опомнилась и занялась исправлением ошибок: ведь приставка «пост» не указывает путь в будущее, она лишь говорит, от чего следует избавиться, чтобы продлилось настоящее. Лишенная вектора, озабоченная не прогрессом, а комфортом, история породила и соответствующую ей нецелеустремленную культуру.

Если раньше у слова «культура» было только единственное число и противостояла она некультуре, то есть варварству, то теперь одной культуре противостоит другая. Культур стало много, а значит, ни одной из них не принадлежит истина. Та истина, которую искала великая литература прошлого. До тех пор, пока мир жил мечтой о конце пути, писатель надеялся сократить к нему дорогу. Когда выяснилось, что то, что есть, лучше того, что может быть, писатель утратил возможность творить из ничего. Литератор может говорить правду о себе или правду о литературе, но не правду о жизни — нет ее больше, универсальной, одной на всех, большой правды.

Каждый Иван Петрович появлялся на свет, чтобы рассказать людям свою историю. У каждого Ивана Петровича был свой отец, который заранее знал, чем эта история кончится. На этой отцовской власти писателя над героем покоилась старая литература. Но в мире, лишенном утопического эпилога, власть эта мнима, иллюзорна.

Разница между писателем и современным писателем в том, что первый этого не понимает, а второй — знает наверняка. Так русская словесность превращается в современную.

Как раз перед самым концом СССР нью-йоркский фотограф Марианна Волкова придумала издать альбом под названием «100 советских писателей». Я в этой затее тоже принимал участие. Но после 91-го стало ясно, что задуманное остроактуальным издание прямо на глазах превращается в справочник, имеющий ограниченный исторический интерес. Что-то вроде старой телефонной книги. В пропасть ухнула целая литература. Это общий и, видимо, неизбежный процесс. В бывшей ГДР, которая считалась самой читающей страной восточного блока, все ставшие ненужными читателям книги просто свалили в кучу и засыпали землей. Где-то к востоку от бывшей Берлинской стены так до сих пор и стоит этот курган имени социалистического реализма. Почти такая же — пусть и не столь наглядная — судьба выпала и на долю советской литературы. И дело тут не в

отдельных именах и названиях, а в самой мировоззренческой системе, без которой она не могла функционировать. В постсоветскую эпоху почти вся прежняя литература, что правая, что левая, оказалась лишней литературой. Ощущение ненужности было таким острым, таким очевидным, таким бесспорным, что не заметить ее было нельзя. Первыми это поняли сами потерпевшие. Писатели, пожалуй, раньше читателей увидели ту самую пропасть, которую они же помогли вырыть.

Фазиль Искандер, один из самых тонких и чутких не только романистов, но и эссеистов, остроумно и безжалостно описал новую литературную ситуацию. Представьте себе, говорит он, что вам нужно было всю жизнь делить комнату с буйным помешанным. Мало этого, приходилось еще с ним играть в шахматы. Причем так, чтобы, с одной стороны, не выиграть — и не взбесить его победой, а с другой — и поддаваться следует незаметно, чтобы опять-таки не разозлить сумасшедшего. В конце концов все стали гениями в этой узкой области.

Но вот «буйный исчез, и жизнь предстала перед нами во всей неприглядности наших невыполненных, наших полузабытых обязанностей. Да и относительно шахмат, оказывается, имели место немалые преувеличения. Но самое драгоценное в нас, на что ушло столько душевных сил, этот виртуозный опыт хитрости выживания рядом с безумцем оказался никому не нужным хламом. Обидно».

Искандер поставил клинически точный диагноз того психологического ступора, в котором оказалась советская литература, привыкшая смешивать фронду с лояльностью в самых причудливых пропорциях.

Кризис захватил и ту литературу, которая не только в сделки с дьяволом не вступала, но и никаких игр с психом не вела. Более того, эта принципиально аполитичная, раскованная, не терпящая никакой идеологической нагрузки литература научилась вообще не замечать буйнопомешанного. Немало преуспев в этом трудном искусстве, она сумела выкроить в сплошном поле советской словесности островок лирической свободы. Но и ее задели безжалостные перемены. Об этом пишет корифей наиболее независимой части нашей словесности Валерий Попов: «Думаю, наше поколение уже «выдохнуло» то, что у него было в душе. А было немало <...> Теперь ясно, что то упоение красотой слова, иронией, тонкостью мысли, скрупулезностью рисунка могло родиться лишь тогда и только среди нас, веселых «про-

гульщиков социализма». Нынче все изменилось... Раньше нас всех несло ветром, а теперь он как-то растерялся, куда дуть, и все остались в полной растерянности, без руля и ветрил. Эпоха оказалась короче жизни».

Обе стратегии перестали работать: и хитроумные виртуозы выживания с психами, и счастливые «прогульщики социализма» остались не у дел. Как игра с властью, так и игра без власти перестали приносить успех.

Между тем способы преодоления этого кризиса были намечены довольно давно. Хотя тут любые даты приблизительны и необязательны, удобной вехой может служить эпоха, наступившая сразу после хрущевской оттепели, когда политическая реакция вновь вынудила литературу уйти с поверхности жизни и заняться собственными проблемами. Главной из них стала давно назревшая модернизация русской прозы. Чтобы выбраться из принудительной изоляции к мировому культурному сообществу, ей предстояло освоить как зарубежный, так и собственный, прерванный властью опыт Серебряного века.

Задача, которую пришлось решать последнему советскому поколению, была мучительно трудной. Многие писатели, входившие в литературу в 60-е годы, столкнулись с необходимостью вести войну на два фронта. Путь к новой литературе пролегал между соцреализмом официальной литературы и правдоискательским реализмом «новомирского» толка. Литераторы и того и другого лагеря были либо далеки, либо безразличны, либо враждебны модернистским опытам. Усложненная поэтика только мешала им бороться за широкого читателя. Никакие политические и идеологические перемены не меняли принятый еще в начале 30-х годов курс на экстенсивное развитие советской литературы.

Только сегодня становится ясным, что любые победы на этом пути были временными. Однако если бестселлеры советской эпохи в большинстве своем умерли вместе с ней, то «интенсивное» литературное хозяйствование принесло более долговечные плоды. Вновь начатый в 60-е годы процесс литературной модернизации, проходивший под девизом не ЧТО, а КАК, привел к созданию произведений по-настоящему современной русской словесности, способной пережить падение режима, сделавшего все, чтобы ее, этой словесности, не было.

Особенности российского литературного процесса определили эклектическую структуру постсоветской литературы. Ее образуют как книги авторов, появившиеся *после* советской литературы, так и те, что родились в ее недрах, но сумели пережить

советскую литературу. Сложность этой ситуации привела к утрате привычной шкалы оценок. Растущая на руинах прежней литературы словесность стала аморфным образованием, лишенным ядра и границ. Ходасевич говорил: то, что в хорошие времена является литературой, в смутные становится грудой книг. Желание разобраться с этой «грудой книг» и побудило меня описать сочинения авторов, представляющих наиболее живые и перспективные направления в сегодняшней словесности. Сюда попали книги, способные стать «почками» новой и разной постсоветской литературы. Конечно, отбор героев в этом цикле глубоко субъективен, но произвол тут — необходимое условие. Если классическая литература покоится в глубинах национального сознания, то современная — всегда коктейль, который каждый составляет себе по вкусу.

Поскольку собирать портреты российских писателей мне пришлось в Америке, то в оправдание адреса сошлюсь на Юнга: «Всякий раз, когда требуется взглянуть на вещи критически, нам нужно взглянуть на них со стороны. Мне всегда казалось, что нет ничего более полезного для европейца, чем взглянуть когда-нибудь на Европу с крыши небоскреба». Надеюсь, что взгляд на новейшую российскую словесность с крыши этого фигурального небоскреба позволит осмотреть нашу портретную галерею под новым углом.

---

# ПРАВДА ДУРАКА

---

*Андрей Синявский*

Андрей Донатович был прямой антитезой Абраму Терцу. Тот — черноусый, молодцеватый, вороватый, с ножом, который, как с удовольствием отмечал его автор, на блатном языке называют «пером». Синявский же — маленький, сутулый, с огромной седой бородой. Он не смеялся, а хихикал, не говорил, а приговаривал. Глаза его смотрели в разные стороны, отчего казалось, что он видит что-то недоступное собеседнику. Вокруг него вечно вился табачный дымок, и на стуле он сидел, как на пеньке. Я такое видел только ребенком в кукольном театре. С годами Синявский все больше походил на персонажа русской мифологии — лешего, домового, банника. Это сходство он в себе культивировал, и нравилось оно ему чрезвычайно. «Ивана-дурака», одну из своих последних книг, он надписал: «с лешачим приветом».

Поразительно, что человек, которого уважали следователи и любили заключенные, мог возбуждать такую вражду. Между тем Синявский — единственный в истории отечественного инакомыслия — умудрился трижды вызвать бурю негодования.

Первой на него обиделась советская власть, решившая, что он ее свергает. На самом деле Синявский был тайным адептом революции, хранившим верность тем ее идеалам, о которых все остальные забыли.

Второй раз Синявского невзлюбила эмиграция, вменявшая ему в вину «низкопоклонство перед Западом». И опять — мимо. Синявский, за исключением, может быть, одного Высоцкого, которого он же и открыл, был самым русским автором нашей словесности.

Третий раз Синявский попал в опалу как русофоб. Характерно, что Пушкина от Абрама Терца защищали люди, которым так и не удалось написать ни одного грамотного предложения.

Остроумно защищаясь, Синявский с достоинством нес свой крест. Бахчанян, с которым Андрей Донатович был на «ты», изобразил эту борьбу в виде поединка фехтовальщика с носорогом.

С этим зверем связана наша последняя встреча. Мы гуляли по нью-йоркскому Музею естественной истории, и Андрей До-

натович вспоминал, что в детстве у него была одна мечта — жить в чучеле носорога.

То, что портретную галерею новейшей российской словесности открывает Андрей Синявский, вряд ли кого удивит. Его роль в создании «новой» литературы, так же как и героическая биография, хорошо известны во всем мире. Восприятие Синявского на Западе настолько тесно связано с историей холодной войны, что приходится лишь удивляться тому, что его книги все-таки нашли себе не политическую, а эстетическую нишу в мировом литературном процессе. В глазах западных критиков, литературоведов и славистов Синявский сумел оторваться от своей шумной биографии, став не писателем-диссидентом, а просто писателем. Так, когда в Америке вышел перевод наиболее автобиографического произведения Синявского — «Спокойной ночи», газета «Нью-Йорк таймс» писала, что ему удалось добиться «редкого магического эффекта в искусстве — он вложил собственный опыт в оболочку мифа», превратив советскую историю в сюрреалистический роман. Причудливый симбиоз реального и фантастического вызвал в памяти критика прозу Габриеля Гарсия Маркеса, Салмана Рушди и Варгаса Льосы, то есть авторов школы «магического реализма». В Америке считают, что успеха в этой манере письма могут добиться только выходцы из «трудных» регионов — Латинской Америки, России, Восточной Европы. В неблагоприятных краях история учит писателя верить в свои жестокие чудеса. Здесь натурализм и гротеск, реализм и фантастика перемешиваются в мучительной для жизни, но плодотворной для литературы пропорции. Освоив этот невеселый опыт, переплавив его в свою художественную и нехудожественную прозу, Синявский вписал русские страницы в международную историю «магического реализма».

В России, однако, литература всегда была опасным занятием. И отцом не просто свободной, а именно нынешней постсоветской литературы Синявского делают не преследования властей, а эстетические прозрения. Раньше других он понял природу советской литературы и наметил маршрут бегства из нее. Только сегодня, после всех потрясений, ознаменовавших закат советской цивилизации, можно в полной мере оценить провидческий характер написанной почти полвека назад статьи Синявского «Что такое социалистический реализм». Описав соцреализм как историческое явление, он очертил четкие временные, формальные и содержательные границы этого явления, но сам при этом вышел за его пределы.

Обогнав чуть ли не на поколение современные ему художественные течения, Синявский постулировал основы новой эстетики. Он первым обнаружил, что место соцреализма не в журналах и книгах и не на свалке истории, а в музее. Соответственно изменилось и отношение к теории, ставшей экспонатом. Исчезла столь важная для оттепельных лет ситуация выбора: принимать — не принимать, бороться или защищать, развивать или отвергать. Вместо этого Синявский наметил другую, более плодотворную перспективу — эстетизацию этого феномена. Констатируя кончину соцреализма, он ставил этот художественный метод в один ряд с другими, что и позволяло начать игру с мертвой эстетикой.

Синявский давал ясные рекомендации по обращению с покойным еще тогда, когда слухи о его смерти казались бесспорно преувеличенными. Не зря Синявский употреблял в своей статье будущее время: «Для социалистического реализма, если он действительно хочет... создать свою «Коммуниаду», есть только один выход — покончить с «реализмом», отказаться от жалких и все равно бесплодных попыток создать социалистическую «Анну Каренину» и социалистический «Вишневый сад». Когда он потеряет несущественное для него правдоподобие, он сумеет передать величественный и неправдоподобный смысл нашей эпохи».

Эту задачу, хоть и с большим опозданием, выполнило последнее течение советской культуры — искусство соцарта. Теоретическая «Коммуниада» из статьи Синявского воплотилась в творчестве В. Комара и А. Меламида, В. Бахчаняна, Э. Булатова, И. Холина, Вс. Некрасова, Д. А. Пригова и многих других художников, писателей и поэтов, которые реконструировали соцреалистический идеал, доведя его до логического и комического завершения.

Между статьей Синявского и практикой соцарта прошла целая культурная эпоха. Авторы времен хрущевской оттепели, брежневского застоя, горбачевской перестройки в большинстве своем эксплуатировали принципы как раз той эстетики, о бесплодности которой и предупреждал Синявский. С высоты нашего времени почти все позднее советское искусство кажется недоразумением, если не ошибкой. Прививка критического реализма к социалистическому, как и предсказывал Синявский, оказалась нежизнеспособной. Эkleктика отомстила искусству, породив особый оттепельный гибрид, эпигонами которого стали и все авторы бестселлеров перестройки. Новых «Анны Карениной» и «Вишневого сада» не получилось: ни коммунизма, ни соцреализма с человеческим лицом не вышло.



Уже тот факт, что Синявский сумел предсказать этот кризис за много лет до того, как он разразился, заставляет нас с доверием и вниманием отнестись к его эстетической концепции, в преддверии которой он писал: «Мы не знаем, куда идти, но, поняв, что делать нечего, начинаем думать, строить догадки, предполагать. Может быть, мы и придумаем что-нибудь удивительное».

Этим «удивительным» и была эстетика самого Андрея Синявского, которую он развивал, шлифовал и оттачивал в своих статьях и книгах на протяжении тех четырех десятилетий, что прошли после блестящей увертюры — статьи «Что такое социалистический реализм».

Главное произведение Андрея Синявского — Абрам Терц. Речь тут надо вести о раздвоении писательской личности, причем одна ипостась не отменяет и не заменяет другую. Оба — и Синявский, и Терц — ведут самостоятельную жизнь, причем так, если тут подходит это слово, удачно, что советский суд, не разобравшись, посадил обоих. Во всяком случае, в лагере был Андрей Синявский, а книги там писал Абрам Терц.

В чем смысл этого странного симбиоза? Терц нужен Синявскому, чтобы избежать прямого слова. Текст, принадлежащий другому автору, становится заведомо чужим и в качестве такого уже может рассматриваться как большая, размером в целую книгу, цитата. Сам же Синявский, освобождаясь от обязанности отвечать за своего двойника, оставляет себе пространство для культурной рефлексии по поводу сочинений, да и личности Терца.

Этим сложным отношениям посвящена исповедальная книга «Спокойной ночи», написанная двумя авторами сразу. Причем, пока один из них роман писал, другой его разрушал. В этом двуедином процессе раскрывается задача эстетики Синявского — взять текст в рамку, жестко отграничив жизнь от искусства. За этой позицией стоит особая модель автора, творца, художника, поэта, исследованию которой подчинено все творчество Синявского. В его словаре художнику сопутствует донельзя сниженный словарный ряд: дурак, вор, лентяй, балагур, шут, юродивый.

Именно этот ряд взбесил многих читателей «Прогулок с Пушкиным». Настаивая на том, что «пустота — содержимое Пушкина», Синявский отказывает классику в главном — в авторстве. Он всячески избегает прямого признания: Пушкин писал стихи. Вместо этого — стихи писались: «Пушкин развязал себе руки, отпустил вожжи, и его понесло».

Синявский меняет напряжение авторской воли на свободный произвол стихов и стихии. Художник всего лишь отдается музам, не мешает им творить через себя. Поэт — медиум на спиритическом сеансе искусства. Все, что требуется от него, — это быть достойным своего двусмысленного положения. В случае с Пушкиным — не вставать с постели. Синявский не устает восторгаться легкомыслием, поверхностностью, небрежностью и ленью своего любимого героя, который мог бы повторить вслед за Сократом: «Праздность — сестра свободы». Только надо помнить, что Синявский пишет о той свободе, источник которой коренится в случае, судьбе, роке, в игре тех таинственных сил, что и совершают чудесное преображение человека в поэта.

В монографии «Иван-дурак» Синявский подробно описывает «философию» своего заглавного героя, который оказывается очень близок к фигуре идеального поэта из книги «Прогулки с Пушкиным». Объясняя, почему сказка выбирает себе в любимчики глупого и ленивого героя, автор пишет: «Назначение дурака — доказать (точнее говоря, не доказать, поскольку Дурак ничего не доказывает и опровергает все доказательства, а скорее наглядно представить), что от человеческого ума, учености, стараний, воли — ничего не зависит <...> истина (или реальность) является и открывается человеку сама, в тот счастливый момент, когда сознание как бы отключается и душа пребывает в особом состоянии — восприимчивой пассивности».

Философия «дурака», отсылающая читателя на Восток, к религиозно-философскому учению о Пути-Дао, объясняет неосознанную, внеличностную, интуитивную, инстинктивную, если угодно, «животную» природу творчества — поэт, погружаясь в искусство, идет вглубь, минуя свое Я. Залог успеха — отказ от себя в пользу текста: «Когда пишешь, нельзя думать. Нужно выключить себя. Когда пишешь — теряешься, плутаешь, но главное — забываешь себя и живешь, ни о чем не думая. Тебя наконец нет, ты — умер... Уходим в текст».

Уходят в текст все любимые герои Синявского — Пушкин, Гоголь, Розанов, безымянные сказители, растворяющие себя в анонимной фольклорной стихии. Этой ценой все они оплачивают метаморфозу искусства.

Отделив человека от поэта — Синявского от Терца, — он обеспечил последнему особое литературное пространство. Синявский постоянно разрушает канонические формы романа, повести, литературоведческого исследования, внося в них элемент самосозерцания, писательской рефлексии. Ко всем его произведениям подходит признание, сделанное в «Спокойной ночи»: «Это будет, на самом деле, книга о том, как она пишется.

Книга о книге». Синявский всегда писал не роман, а черновик романа. Он переворачивал обычную пирамиду, возвращая книгу к стадии рукописи, заметок, набросков, вариантов. Не случайно лучшие его сочинения составлены из дневниковых записей или лагерных писем. В них автор отдавался во власть того особого жанра, который в его творчестве следовало бы назвать просто «книга».

Главное в такой книге — поток чистой литературы, именно словесности, под которой автор понимает собрание слов, их таинственную магическую связь. Окунаясь вслед за автором в эту реку речи, читатель отдается во власть ее течения, которое выносит их обоих, куда захочет. Чтение как сотворчество предусматривает, по Синявскому, смирение, отказ от своего Я — но не в пользу автора, а в пользу книги, в конечном счете — в пользу самого искусства.

Этот способ создания текста сближает прозу Синявского с фольклором, который, как он признается, всегда служил ему «эстетическим ориентиром». В сказке, анекдоте, блатной песне, а о каждом из этих жанров он много писал, Синявского пленяла самостоятельная жизнь литературного произведения, лишённого автора — ведь фольклорное произведение рассказывает само себя.

Плетение словес, игра самодостаточной формы, ритуальный танец, орнаментальный рисунок, плавное течение текста — вот прообразы прозы Синявского. На основе этих образцов Синявский и строил свою эстетическую вселенную. Нельзя считать, что искусство в ней важнее жизни. Они — искусство и жизнь — неположны друг другу, их нельзя сравнивать, они несоразмерны. В космогонии Синявского искусство — источник жизни, тот первичный импульс энергии, который порождает мир.

Творчество, по Синявскому, — путь не вперед, а назад, к истоку. Не созидание нового, а воссоздание старого. Смысл искусства «в воспоминании — в узнавании мира сквозь его удаленный в былое и мелькающий в памяти образ».

Понятно, что с этой точки зрения бессмысленными становятся такие традиционные вопросы эстетики, как соотношение формы и содержания или проблема «искусства для искусства». По Синявскому, эти вопросы тавтологичны: форма и есть содержание, искусство не может быть ничем другим, кроме искусства. Все остальное — это помехи на пути из прошлого в настоящее.

Мир Синявского буквально открывается речением — «В начале было Слово». Это слово и призвано — не написать, а вспомнить — искусство.

Эстетика Синявского — своего рода археология или даже палеонтология искусства: реконструкция целого по дошедшим до нас останкам. Пафос восстановления цельности ведет к очищению искусства от чужеродных добавлений. К ним Синявский относил и логику, и психологию, и социальность, и соображения пользы. Художник, как алхимик, занят изготовлением чистого, без примесей, искусства, которое обладает чудесным свойством — уничтожать границу между материальным и духовным, между словом и делом: «Слово — вещь. Слово — это сама вещь... Магическое заклинание — это точное знание имени, благодаря которому вещь начинает быть».

Поэт, которого Синявский постоянно уподобляет колдуну, — это тот, кто находит подлинные имена вещей. И если ему это удается, он вызывает их из небытия. Вот так и сам Синявский вызвал — накликал — собственную судьбу, описав свой арест до того, как он произошел в жизни. С точки зрения Синявского, в этом нет ничего странного — ведь искусство предшествует жизни, оно старше ее.

Синявский решительно и окончательно разрывал столь неизбежную в советской литературе связь между искусством и прогрессом. Развернув культуру лицом к прошлому, он предлагал ей любоваться не вершинами грядущего царства разума, а той «божественной истиной, которая лежит не рядом и не около искусства в виде окружающей действительности, но позади, в прошлом, в истоках художественного образа».

Внеисторический архаизм Синявского способен вселять надежду: если искусство умеет идти вперед, только обернувшись назад, то шансы дойти до цели у него сегодня не меньше, чем всегда.

---

# ПЕЙЗАЖ ЗАЗЕРКАЛЯ

---

*Андрей Битов*

Андрей Битов перешагнул рубеж, отделяющий постсоветскую литературу от советской, так легко, как будто его и не было. Это, конечно, не так. Власть не могла не влиять на писателя. В книге статей и эссе «Новый Гулливер» Битов пишет: «Тот предельный опыт взаимоотношений с властью, который мы все, люди советского периода, включая художников, включая писателей, приобрели за свою жизнь, настолько ни с чем не сравним, что его и опытом не назовешь, да и взаимоотношениями тоже. Что тут взаимного? Сначала попытка оправдаться перед властью, попытка оправдать ее, потом попытка расправиться с ней; наступает, наконец, попытка оправдаться перед собой. И только она, последняя, отчасти дышит свободой, то есть может стать темой для художника».

Под давлением власти литература приобретала капризные, причудливые, фантазмагорические и — по крайней мере, с точки зрения эстетики — далеко не всегда уродливые очертания. Во всяком случае, отношения Битова с властью сплетались в сложный и даже красивый узор. В своем письме он ее не замечал, но учитывал, как невидимую гравитационную ловушку, искривляющую вокруг себя пространство. Вынужденный принимать в расчет влияние ее силовых линий, он научился строить повествование вдоль них — так, что они скорее помогали, чем мешали разворачиванию текста.

Очевидцы рассказывают, что советский комедиограф Эрдман не только писал смешные скетчи, но и прекрасно читал их со сцены, несмотря на то, что отчаянно заикался. Эрдман научился совмещать заикание с долгими паузами, которые делали его выступления особенно эффектными.

Для Битова давление власти было дефектом речи, который жить ему мешал больше, чем писать. Так, известный в литературской среде умом и прозорливостью, Битов считал коммунизм последней попыткой удержать империю. Отсюда он сделал практический вывод: занялся художественным освоением ее окраин, пока они сами не стали метрополией. Знаменитые «Уроки

Армении» — лишь один из плодов этой писательской расчетливости.

Однажды Битов сказал, что Набоков — это образ той русской литературы, какой она бы стала, не будь Октябрьской революции. Отталкиваясь от этого замечания, можно сказать, что Битов советскую литературу не пережил, а аккуратно обошел по периметру, причем с внешней стороны. Поэтому даже в самые тяжелые времена он умел придавать вынужденному молчанию сибаритскую форму праздных размышлений. В предисловии к тому же «Новому Гулливеру» Битов пишет, что на эпоху безвременья он откликнулся проектом целой литературы, переведенной в сослагательное наклонение: «В пору безгласности меня занимало, праздно, что бы могли написать наши классики в наших условиях. Как бы выглядел Чехов, доживи он до 37-го, или Блок, доживи он до 41-го <...> Я хотел бы написать о Леониде Добычине как о советском Джойсе, о Варламе Шаламове как о Чехове, о Солженицыне как о Таците, о традициях древней восточной прозы в творчестве Зощенко и о пещерах раннего христианства — у Платонова <...> мне не хватило безвременья».

Молчание безгласности выталкивало Битова на просторы виртуальной, альтернативной вселенной. Окружающая реальность, губившая одних и развращавшая других, вынудила Битова освоить вымышленный мир, где он был хозяином положения. Так, выворачиваясь из-под ига власти, он угодил в новейшую мировую литературу, занятую теми же темными отношениями искусственного с естественным.

У Битова этот конфликт связан с проблемой отражения, которой посвящена одна из его самых замысловатых и самых удачных книг — «Преподаватель симметрии». Предмет ее — отраженная реальность, представленная зеркалами, фотографиями, картинами, энциклопедиями.

Так, один из составляющих книгу этюдов рассказывает о писателе, ставшем жертвой дьявольского искушения: он отказался от реальной земной любви ради вымышленного художественного суррогата. Писатель влюбляется в фотографию женщины, тратит жизнь на то, чтобы найти ее оригинал, и, найдя, понимает, чем он пожертвовал, приняв отражение — фотографию — за реальность. Этот «урок» учит тому, что симметрия — не тождество, а подобие. Человек больше своего отражения. Герой впервые увидел женщину в парикмахерских зеркалах. Описывая этот эпизод, он говорит: «Стоило бы мне повернуть голову направо — и я бы увидел ее живую». Текст умышленно проговаривается: «живая» и отраженная женщина — совсем не одно то же. (Такое же открытие совершила Алиса в Зазеркалье.)

Противоречие между предметом и его отражением — конфликт человека и писателя. Создавая химеры, автор живет в искусственном, им же сочиненном мире. Более того, и сам писатель — химера: «Все, кого мы читаем и чтим, сумели выдумать из себя того, кто писал за них. А кто же тогда они сами, помимо того, кто пишет?»

Пишущие и читающие живут в разных вселенных. Похожих — зеркально похожих! — но различных. Зеркало выворачивает предмет наизнанку, лишает мир глубины и реальной тяжести: «Обнимешь живую женщину — а это образ, потянешься к Богу — а это слова, припадешь к земле — а это родина <...> Я всегда мечтал только об одном: бросить писать, начать жить».

Впрочем, и эти горькие слова произносит не автор, а его герой — еще одно отражение. Сам же Битов ищет обходной маневр: чтобы не заблудиться в лабиринте зеркал, надо их разбить, но так, чтобы не уничтожить зазеркальную вселенную. Объединить вымышленный мир с подлинным, вторичную — культурную — реальность с первичной, жить одновременно в двух мирах — вот задача, которую перед нами ставит эпоха, потерявшая «сырую» действительность в игре культурных отражений.

Западный читатель воспринимает Битова как типично русского писателя, а значит, как автора, от которого ждут сложной, многословной, обильной деталями, богатой нюансами, обремененной самоанализом психологической прозы. То есть нечто среднее между Толстым и Достоевским. Между тем Битов отнюдь не безропотно воспринимает навязываемую ему роль продолжателя отечественной классики. Он не только блюдет ее традиции, но и опровергает их. «Больше половины своего творчества, — признается Битов, — я потратил на борьбу со школьным курсом литературы».

Эту, мятежную, сторону его таланта помогает раскрыть мой любимый персонаж Битова, с которым и он никак не может расстаться. Впервые этот герой появился в повести «Человек в пейзаже»: реставратор, художник-дилетант, философ и гений от алкоголизма Павел Петрович. Иронией тут и не пахнет. Жестокое, со знанием дела описанное пьянство — важнейшее условие напряженного интеллектуального монолога, который составляет содержание повести. Вслед за Веничкой Ерофеевым Битов рассматривает пьяное рассуждение как освобожденную от тела мысль. Алкогольный гений Павел Петрович превращает его в чистейшую мыслительную функцию. Он — рупор идеи, отвлеченной от каких-либо низменных забот (не считая, естественно, проблемы закрытых магазинов). Битов очень точно изображает алкогольный разрыв между духом и телом: «Голос

Павла Петровича звучал отчаянно, словно он уже не догонял мысль, а убегал от нее, и она его нагоняла».

В повести Битова оторванная очередным стаканом портвейна мысль живет своей жизнью, как нос майора Ковалева. Связь героя с высказанным им суждением слабеет, превращается в еле заметную зависимость, в театральную условность. И вот мы вступаем в мир чистых, не осложненных психологическими мотивами идей. Прежде всего Битов стремительно очерчивает центральный конфликт своего творчества: человек и пейзаж. Немой мир состоит из отдельных предметов — камней, деревьев, облаков, не осознающих, что они часть общности, часть «пейзажа». Только под взглядом человека отдельное становится единым, хаос — гармонией. В повести Битова — это центральная мысль, которая не дает покоя ни автору, ни герою. Если камни и деревья не знают о соседстве друг друга и становятся пейзажем лишь в наших глазах, то человек является если не автором, то соавтором пейзажа. Отсюда следует, что взгляд — есть творческий акт. Реальность — плод коллективного воображения. Всякий прохожий может стать свидетелем таинства рождения. Перед каждым из них — нас — стоит задача: составить из мириад фактов картину, выстроить отдельные, вроде бы и не связанные между собой элементы в сюжет. Мир отражается в нашем на него взгляде. Более того, он существует только тогда, когда мы на него смотрим. Взаимоотношение человека с пейзажем — это диалог творца с его творением. Поэтому Павел Петрович считает Бога коллегой, художником, который ждет нашей оценки Его творения: «Не то, что мы похвалим, а то, что — поймем! Понимание, неодиочество — в этом смысл творения, как и художественного создания».

Чтобы правильно понять, нужно выбрать верную точку зрения. Это и есть творчество. Битов бегло напоминает: «Живопись, по моему, это окно. Или зеркало. Зеркало — это ведь тоже окно. Окно сквозь стену — в мир <...> Холст, формат, перспектива, взгляд. Рамка видеоискателя <...> Выбор точки».

Вместе с автором Павел Петрович мечется в поисках этой точки, в которой смыкаются немой и говорящий миры.

Так Битов выстраивает последовательный ряд тождеств: жизнь есть искусство, искусство есть понимание, понимание есть божественный замысел о человеке. При этом он категорически утверждает: «То, чему можно научиться, не есть искусство». Поэтому, как бы грандиозны ни были теоретические построения Павла Петровича, картины его бездарны. Нужную точку зрения он не нашел. Пейзаж остался без человека.



Изображая плутание художника по лабиринту химер, Битов стремится нащупать некий стержень, некую красную нить, которая может оказаться путеводной. В финале «Человека в пейзаже» автор с временным облегчением растворяет лукавое мудрствование своей повести в умилении от живого тепла. К нему, пишущему последние строчки книги на кухне деревенского дома, на ноги забираются погреться цыплята: «Кто мне сейчас скажет, что я не жив, если на мне, живом, согреваются цыплята, и мы все втроем сейчас живы, живы и выживаем, борясь пусть с разным, но все — с холодом?»

Битов закончил повесть «с цыпленком на правой ноге», указывающим на ключ к повести. Разъятый анализом мир может объединить только живое, ибо его-то разъять никак нельзя. Вернее, можно, но тогда это уже не живой цыпленок, а мертвый — скажем, цыпленок табака.

Органика, хранящая тайну всего живого, — прообраз целостности. В эссе «2 500 лет философии» Битов пишет: «Специализация <...> поссорила человека с миром, раздробив его, отделив человека от природы. Этот торжествующий от имени человека союз «И» тому доказательство: человек и природа, человек и космос, человек и закон, человек и общество, человек — и все остальное, — союз этот из соединительного давно стал разъединительным. Потребность обобщающего, культурного и философского взгляда на жизнь стала насущной для человека».

В поисках экологической целостности Битов придает самой своей прозе органический характер. Его текст, как куст кораллов: из каждой повествовательной веточки рождается новое ответвление. Каждая идея пускает отростки. Литература превращается в живой организм. Свидетельство его жизнеспособности — способность к росту, а значит, принципиальная незавершенность. Не зря Битов «Человека в пейзаже» закончил знаменательным образом: из последнего предложения он убрал точку, выпустив вышеупомянутого цыпленка на синтаксическую свободу.

---

# ПРИКОСНОВЕНИЕ МИДАСА

---

*Владимир Маканин*

По-моему, в Маканине сосредоточились самые симпатичные особенности русского характера. Ведь у каждого народа есть свои национальные пороки и добродетели. Последних Маканину досталось больше, чем первых: основательность, неторопливая добротность, доверие к своим силам, терпение, спокойная уверенность в успехе. У Маканина все всегда получалось. Не только литература, но и шахматы, кино, рыбалка, садоводство. Даже водку он пьет маленькими рюмками. И еще одна необычная для моего поколения черта. Маканин глубоко серьезен. Он не путает находчивость и остроумие с глубиной и тщательностью мысли. Спорить с ним — как в шахматы играть по переписке: полемика продолжится с того места, где ее оставили, сколько бы времени ни прошло между двумя ходами-аргументами.

В советскую литературу Маканин входил боком. Отчасти в этом виновата биография. В словесность он попал из математики, где добился немалых успехов. Писателем он стал после душевного перелома, связанного с тяжелой аварией, последствия которой мучили его несколько лет. Однако, даже став известным и популярным автором, Маканин сохранил свою обособленность, свою привычку быть в стороне от литературного процесса. Характерно, что на протяжении десятилетий он не печатался в толстых журналах — случай в отечественной практике уникальный. Такое настороженное отношение к советскому литературному быту с его неизбежной общественно-политической нагрузкой — следствие продуманной жизненной позиции: «Писатель должен держаться как можно дальше от средств массовой информации <...> пресса писателя включает там, где ей удобнее. Его используют как картинку <...> Поэтому писатель, чей голос куда слабее, должен из элементарного чувства самосохранения себя беречь».

Осторожный изоляционизм предохранил Маканина от увлекательной литературной борьбы, столь часто заменявшей отечественным писателям собственно литературу. Тщательно оберегая себя от любой партийности, он сумел выйти к иному,

необычному для советской литературы масштабу обобщений. Постепенно проза этого плодовитого и очень разнообразного автора стала экспрессионистской, приобрела качества почти кинематографические. Сюжет у Маканина выстраивается за счет зрительных образов. Монологи и диалоги звучат глухо, почти за кадром. Текст часто организован на световых контрастах. С кинематографическим динамизмом мелькают эпизоды. Маканин пишет бегло, почти пунктиром. Обычно тут есть только крупный план и совсем нет скучного, ватного среднего плана. Отказываясь от многословного описательства, он монтирует свои выпуклые гиперреалистические кадры с пустотой, с пропусками — что-то вроде точек в «Евгении Онегине».

Найдя путь к символической монументальности, Маканин строил свою зрелую прозу на архетипическом конфликте нашего времени: душевные муки человека, обреченного с изуверской избирательностью губить то, что он больше всего любит. Удушьющее любовное объятие — тема получившей Букеровскую премию 93-го года повести «Стол, покрытый сукном, и с графитом посередине». Фабула ее перекликается с «Процессом», но в отличие от Кафки у Маканина суд не уголовный, а — товарищеский. Повествование-допрос вскрывает иезуитскую связь душ. Сплетенные в коллектив, они объединены чувством вины. Товарищеский суд — самый безжалостный, ибо он всегда готов оправдать себя любовью к обвиняемому. В этом проникновенном «евангелии от совка» кошмар обезличенной коллективной власти становится гиперболой братства.

Тот же мотив убийственной любви превращает в глубокомысленную притчу батальную повесть «Кавказский пленный». Участник неназванной войны на южных границах нехотя убивает захваченного в плен горца, чья красота рождает у русского солдата восторженное, смутно эротическое чувство. Не ненависть — причина войны, а страстная, неразделенная, извращенная любовь, говорит Маканин, возвращая геополитику на уровень человеческих, интимных, плотских отношений.

Политика у Маканина никогда не заглушает биологию. Именно потому ему и удалось свернуть с наезженной колеи, что он открыл для себя новое художественное измерение — биологическое. Взамен социальной темы у него на первый план вышла наша биологическая природа — человек как особь.

Переломным произведением стала написанная еще в начале 80-х повесть «Гражданин убегающий». Здесь завязался клубок мучительных отношений, связывающих трех главных героев зрелого Маканина — природу, личность и общество. Эти универ-

сальные элементы выстраиваются у Маканина в глубоко пережитое мировоззрение, катапультировавшее автора из инфантильной советской словесности в трезвые просторы мировой литературы.

«Гражданин убегающий» — трагедия рока. Ее герой — строитель, осваивающий просторы Сибири. Как Сизиф, он ненавидит свой нескончаемый труд. Как Мидас, он обладает роковым прикосновением, обращающим живое в мертвое: «Он был первопроходцем, то есть он был первым из тех, кто просто-напросто убегает от предыдущих своих же разрушений».

Руины погубленной природы гонят строителя все дальше в нетронутую тайгу, девственностью которой он одержим: «Он смотрел на стволы деревьев, как будто пробуждал в себе некое вожделение <...> Нетронутость разливалась, как запах. Он алчно глянул в мелколесье, в естественное проредье стволов, но ничто там не шелохнулось, словно бы он, Павел Алексеевич Костиков, и его взгляд были ничто, ноль».

Любование природой — не эстетическая потребность, а поиск надлежащего масштаба, путь к нулевой точке отсчета, возвращение на родину. Маканинский герой стремится выявить свое биологическое единство с дикой тайгой. Он не очеловечивает природу, а — напротив — стремится себя растворить в ее неодоушевленной, бессознательной стихии.

Обратный путь к божественно безразличной природе оплачен ценой личности убегающего в безвестность анонимности гражданина. Когда вертолетчик спрашивает, под каким именем занести его в ведомость, тот отвечает: «Запиши: восемьдесят килограммов мяса».

Эти пять пудов живого мяса не давали мне покоя, пока не удалось спросить у самого писателя, какой смысл он вкладывает в бегство из «социологии» в «биологию». Маканин ответил: «Биология — та живая среда, в которой он когда-то жил и откуда он попал не туда, в место, где он проявляется фальшиво или вовсе никак не проявляется. Когда человек тонет, он должен добраться до дна, оттолкнуться и тогда уже вынырнуть в другом направлении».

По Маканину, у человека три ипостаси: либо он безличный представитель биологического вида *homo sapiens*, либо стремящаяся воплотить свою уникальность личность, либо вновь безличная часть толпы, утопившая эту самую уникальность в коллективной безответственности. Вопрос в том, как проложить курс между Сциллой и Харибдой — между биологическим доличностным и коллективным послеличным существованием. Как по пути из «биологии» в «социологию» не проскочить ту един-

ственную узкую и кривую тропинку, которая ведет нас к самим себе. «Задача моего героя, — говорит Маканин, — прожить свою жизнь с сознанием того, что она неповторима. Самоценность жизни и есть самоценность. Она не зависит от общества — от любого общества».

Главное у Маканина — чувствительность к кризису, тревожная интуиция транзита, ощущение промежуточности в жизни человека, общества, мира. Он пишет, сидя меж двух стульев, опираясь на пустоту. Поэтому ему так важен образ двойственности — песочные часы: «Мое визуальное ощущение времени — не река, которая течет всегда, а песочные часы. Человек же — песчинка, заткнувшая собой поток».

Такой «песчинкой», соединившей и разъединившей советскую и постсоветскую литературу, стала лучшая повесть Маканина — «Лаз». Мир в этой книге строго сориентирован по вертикали: две симметричные вселенные соединены узким проходом — лазом, секрет которого известен только главному герою. Наверху жизнь практически прекратилась. Улицы — во власти насильников, убийц и мародеров. Объятые страхом горожане не выходят из домов. Нет фонарей, отключены телефоны, кончается вода, перебои с электричеством. Погруженная в глубокие сумерки страна возвращается к пещерной жизни. Зато внизу все нормально — рестораны, магазины, аптеки, сытые люди. Нижний мир — это нора, где можно отсидеться, передохнуть, прийти в себя, обзавестись самым необходимым, но там, внизу, нельзя жить: «много света, но маловато кислорода». Поэтому каждый раз герой выползает из тайной дыры, чтобы вернуться в свою сумеречную реальность, вернуться к долгу жить, как бы это ни было невыносимо.

Верхний мир болен неврозом — страхом пустоты. Открытое пространство улиц и площадей захвачено вырвавшимся на волю зверем — толпой. «Лица толпы жестки, угрюмы. Монолита нет — внутри себя толпа разная, и все же это толпа, с ее непредсказуемой готовностью, с ее повышенной внушаемостью. Лица вокруг белы от гнева, от злобы, задеревеневшие кулаки наготове и тычки кулаком свирепы, прямо в глаз. Люди тесными, и они же — теснят».

Толпа у Маканина — лишённая сознания стихия. Она поглощает отдельных людей, чтобы стащить их по эволюционной лестнице обратно — в стаю, в стадо, в муравейник, в пчелиный рой. Она узурпирует свободу каждого, заменяя ее произволом всех. Толпа у Маканина всегда хуже людей. Какими бы они ни были, каждый из них живет своим умом. Бандиты, грабители, насильники преследуют свои цели, гнусные, но осмысленные. Толпа же

подчиняется только слепому инстинкту — она существует без цели, просто так. С ней не договоришься — она способна производить лишь нечленораздельные звуки: «Звуки ударные и звуки вращающиеся, сливающиеся в единый скрежет и шорох, вполне узнаваемый всяким человеческим ухом издали: толпа».

Самое важное для героя «Лаза» — вернуть в жизнь слова. Мир распался на крошечные острова-убежища, в каждом из которых разыгрывается невеселая робинзопада. Условием человеческого существования стало одиночество, «потому что вместе — опаснее». Получается, что выжить можно только врозь, но жить — только вместе. Герой Маканина жаждет выхода из этого мучительного положения. Он ищет слов, тех волшебных, возвышенных слов, которые откроют «лаз в нашей душе» и разделят толпу на людей. Но нужные слова в повести так и не найдутся. Толпа остается глухой и немой — «простой, как мычание».

Маканинская толпа — апокалиптический зверь, явление которого предвещает Страшный Суд.

«Лаз» — не антиутопия, не аллегория, не фантазия на актуальные политические темы, «Лаз» — символ смутного нашего времени. Так Маканин разворачивает свою версию захватившей весь мир теории конца истории. На нее, историю, Маканин смотрит все с той же биологической отчужденностью, с безжалостностью экспериментатора, который вынужден возиться с внушающим страх и отвращение препаратом — человечеством, слившимся в массу. В эссе «Квази» он размышляет о феномене массового общества: «Сегодня человечество живет видом, а не индивидом. И только на этом спокойном внеисторическом пути человеку воздастся самым высоким за все времена уровнем жизни. Взамен когда-то сделавших Европу Европой великих порывов индивидуального мышления человек будет жить пульсирующей биологической массой».

На этом пути мы вновь набрали на почти заросшую тропинку религиозно-мифологического движения духа, состоящего в едином сплаве. В нем пребывала наша первоначальная созидательная сила. И вот теперь под напором биологической массы заново обнаружилось это «примитивно-цельное мифологическое мышление».

Верный своей транзитной поэтике, Маканин бросает нас на рубеже. Что произойдет с впавшим в детство миром? Какой будет цивилизация, вернувшаяся к своим архаическим истокам? Уцелеет ли в ней наша, построенная на неповторимости личности, культура? Ответы на заданные Маканиным вопросы мы скоро узнаем — в XXI веке.

---

# БЛАГАЯ ВЕСТЬ

---

*Венедикт Ерофеев*

Знаменитого Веничку я видел только в гробу. В мае 90-го впервые после эмиграции я приехал в Москву в надежде наконец познакомиться с любимым писателем, но успел только к похоронам. Даже мертвый Ерофеев поражал внешностью — славянский витязь. С каждым годом все труднее поверить, что за мифическим образом Венички стоит настоящий, а не вымышленный, на манер Козьмы Пруткова, автор. Кажется, что Веничка соткался из пропитанного парами алкоголя советского воздуха, материализовался из той мистической, фантазмагорической атмосферы, в которой вольно дышит его проза.

Венедикт Васильевич Ерофеев родился, жил и умер в другую, советскую, эпоху. Но он в ней не остался. Немногочисленным страницам его сочинений удалось пересечь исторический рубеж, разделяющий две России, — советскую и постсоветскую. Поэма Ерофеева, как «Горе от ума», «разошлась на пословицы», изменив попутно состав русского языка.

Почему же именно Веничке выпала честь представлять нынешним читателям литературу последнего советского поколения? Потому что Ерофеева не интересовало все, что волновало ее. Он не только стоял над всякой партийной борьбой, он заведомо отрицал ее смысл. Ерофеева не занимали поиски национальных корней или проблемы демократизации общества. В сущности, он был в стороне и от экспериментов литературного авангарда, который считает его своим классиком. Суть его творчества в другом. Ерофеев — очень русский автор, то есть, как писал академик Лихачев, писатель, для которого светская литература связана с христианской традицией откровения, духовного прорыва из быта в бытие. Текст Ерофеева — всегда опыт напряженного религиозного переживания. Все его мироощущение наполнено апокалиптическим пафосом.

На этих древних путях и обнаруживается новаторство Ерофеева. Оно в том, что он бесконечно архаичен: высокое и низкое у него еще не разделено, а нормы, среднего стиля нет вовсе. Поэтому все герои тут — люмпены, алкоголики, юродивые,

безумцы. Их социальная убогость — отправная точка: отречение от мира как условие проникновения в суть вещей. Прототипы ерофеевских алкашей — аскеты, бегущие спасаться от искушений несправедливого мира в пустыню. И действительно, в изречениях раннехристианских отшельников можно обнаружить типологическое сходство с ерофеевскими сочинениями.

В пьесе «Вальпургиева ночь» Ерофеев создал целую галерею подобных персонажей, отрезанных от окружающей, «нормальной», действительности стенами сумасшедшего дома. Все значащие слова в этой пьесе отданы безумцам. Только им принадлежит право судить о мире. Врачи и санитары — лишь призраки, мнимые хозяева жизни. В их руках сосредоточена мирская власть, но они не способны к пылкому духовному экстазу, которым живут пациенты, называющие себя «високосными людьми».

Один из них — сам Ерофеев, автор, чья бесспорная темнота, сгущенная сложность постоянно искушает и провоцирует читателя. Ставя преграду пониманию своего текста, он обрекает нас на мучительные и увлекательные попытки проникнуть в его замысел. Ерофеев обрушивает на читателя громаду хаоса, загадочного, как все живое. В этом сюрреалистическом коктейле, составленном из искаженных цитат и обрывков характеров, из невнятных молитв и бессмысленных проклятий, из дурацких розыгрышей и нешуточных трагедий, он растворяет псевдовнятность окружающего.

В мире Ерофеева не существует здравого смысла, логики, тут нет закона, порядка. Если смотреть на него снаружи, он останется непонятым. Только включившись в поэтику Ерофеева, только перейдя на его сюрреалистический язык, только став одним из персонажей, в конце концов — соавтором, читатель может ощутить идейную напряженность философско-религиозного диалога, который ведут «високосные люди». Но и тогда читатель сможет узнать ерофеевскую картину мира, но не *понять* ее. Истину ведь вообще нельзя получить из вторых рук.

По сути, Ерофеев перешел границу между изящной словесностью и откровением. Пренебрегая злобой дня, Веничка смотрел в корень: человек как место встречи всех планов бытия.

На Западе я впервые столкнулся с Веничкой в 79-м году. В Новой Англии тогда проходил фестиваль советского неконформистского искусства. Среди прочего там показывали сцену из «Петушков», поставленную в университетском кабаре силами местных студентов. Если не брать в расчет не упомянутую в поэме «Смирновскую», инсценировку можно было назвать адекватной. Удалась даже Женщина трудной судьбы с фальшивы-



ми стальными зубами — а ведь такой персонаж не часто встречается в Массачусетсе. Объяснить это чудо взаимопонимания можно было только тем, что консультантом студенческого театра выступил петербуржец и парижанин Алексей Хвостенко. Хиппи, богемный художник, драматург и поэт, чью написанную вместе с Анри Волохонским песню «Над небом голубым» через несколько лет запела вся молодая Россия, конечно, лучше других мог объяснить симпатичным американским студентам, что такое «Слеза комсомолки», как и зачем закусывать выменем херес, а главное — почему в этой великой книге столько пьют.

Водка — суть и корень ерофеевского творчества. Стоит нам честно прочесть поэму «Москва — Петушки», как мы убедимся, что водку не надо оправдывать — она сама оправдывает автора. Алкоголь — стержень, на который нанизан сюжет Ерофеева. Его герой проходит все ступени опьянения — от первого спасительного глотка до мучительного отсутствия последнего, от утренней закрытости магазина до вечерней, от похмельного возрождения до трезвой смерти. В строгом соответствии этому пути выстраивается и композиционная канва. По мере продвижения к Петушкам в тексте наращиваются элементы бреда, абсурда. Мир вокруг клубится, реальность замыкается на болезненном сознании героя.

Но эта, клинически достоверная, картина описывает лишь внешнюю сторону опьянения. Есть и другая — глубинная, мировоззренческая, философская, скажем прямо — религиозная.

О религиозности Ерофеева писал его близкий друг, Владимир Муравьев, который уговорил его принять католичество, убедив Веничку тем, что только эта конфессия признает чувство юмора. Муравьев пишет: «"Москва — Петушки" — глубоко религиозная книга <...> У самого Венички всегда было ощущение, что благополучная, обыденная жизнь — это подмена настоящей жизни, он разрушал ее, и его разрушительство отчасти имело религиозный оттенок».

Парадоксальным образом эта религиозность выражалась через водку. На это обращает внимание другой близкий Ерофееву человек — поэт Ольга Седакова: «В своем роде возвышающей страстью был Венин алкоголь. Чувствовалось, что этот образ жизни — не тривиальное пьянство, а какая-то служба. Служба Кабаку?»

Похожая фраза есть и в «Записных книжках» Ерофеева: «Все равно пригвожденность, ко кресту ли, к трактирной стойке». Параллель тут глубока и принципиальна. Венедикт Ерофеев — великий исследователь метафизики пьянства. Алкоголь для

него — концентрат инобытия. Опыянение — способ вырваться на свободу, стать — буквально — не от мира сего.

Водка — повивальная бабка новой реальности, переживающей в душе героя родовые муки. Каждый глоток «Кубанской» расплавляет заржавевшие структуры нашего мира, возвращая его к аморфности, к тому плодотворному первозданному хаосу, где вещи и явления существуют лишь в потенции. Омытый «Слезой комсомолки» мир рождается заново — и автор зовет нас на крестины. Отсюда — то ощущение полноты и свежести жизни, которое, переполняя текст, заряжает читателя.

В этом первобытном, дикарском экстатическом восторге заключена самая сокровенная из множества тайн этой книги — ее противоречащий сюжету оптимизм. Как бы трагична ни была поэма Ерофеева, она наполняет нас радостью: мы присутствуем на пиршестве, а не на тризне, на празднике, а не на поминках. Рождение нового мира происходит в каждой строке, каждом слове поэмы. Главное в ней не судьба героя, и даже не судьба автора, а — слова, бесконечный, неостановимый поток истинно вольной речи, освобожденной от логики, от причинно-следственных связей, от ответственности за смысл и значение. Как в пушкинском «Пророке» (не отсюда ли пришла финальная сцена?), водка отверзает Веничкины уста, вырывает грешный язык, чтобы поменять его «на жало мудрая змеи», — и вот он уже жжет наши сердца каким-то неземным глаголом.

Но что говорит Веничка? На каком наречии? Что это за птичий язык, переполненный абсурдом и бессмыслицей?

Рассказывая о своих любимых стихах, Ерофеев особенно выделял «Стилизованного осла» Саши Черного. В этом стихотворении есть загадочная строка: «Я люблю апельсины и все, что случайно рифмуется». В этой нелепице можно распознать ключ к шифру Веничкиного «полива». Она позволяет растолковать диковинную поэтику Ерофеева, который доверяет не логике и смыслу, а именно что *случайному* созвучию, игре звуков, сопоставляющих несопоставимое.

Веничка вызывает из небытия случайные, как непредсказуемая икота, совпадения. Здесь все рифмуется со всем — молитвы с газетными заголовками, имена алкашей с фамилиями писателей, стихотворные цитаты с матерной бранью. В каждой строчке — кипит и роится зачатая водкой небывалая словесная материя. Пьяный герой с головой погружается в эту речевую протоплазму, оставляя трезвым заботиться о ее составе. Сам Веничка просто доверяется своему языку.

Вслушаемся в одно его дурашливое признание: «Мне как феномену присущ самовозрастающий логос». «Логос» — это

одновременно слово и смысл слова, органическое, цельное знание, включающее в себя анализ и интуицию, разум и чувство. У Венички логос «самовозрастает», то есть Ерофеев сеет слова, из которых, как из зерна, произрастают смыслы. Он только сеятель, собирать жатву нам — читателям. И каков будет урожай, зависит только от нас, толкователей, послушников, адептов, переводящих существующую в потенциальном поле поэму на обычный язык.

Перевод неизбежно обедняет текст. Интерпретация Ерофеева — тщетная попытка материализовать тень Веничкиного словоблудия. Вкладывая смысл в бессмыслицу, мы возвращаемся из его протейного, еще не остывшего мира в нашу уже холодную, однозначную вселенную. В момент перевода теряются чудесные свойства ерофеевской речи, способной преобразовать трезвый мир в пьяный.

Такого — «переведенного» — Веничку легче приобщить к лику святых русской литературы. В ее святцах он занял место рядом с Есениным и Высоцким. Щедро растративший себя гений, невоплощенный и непонятый, — таким Ерофеев входит в мартиролог отечественной словесности. Беда в том, что, толкуя поэму в терминах ерофеевского мифа, мы убиваем в ней игру. Обнаруживая в «Петушках» трагедию, мы теряем комедию, наряжая Ерофеева мучеником, мы губим в нем того полупьяного святого, поэта и мудреца, который уже перестал быть достоянием только нашей словесности.

---

# САД КАМНЕЙ

---

Сергей Довлатов

Никто не снится мне чаще Довлатова с тех пор, как он умер. Я так привык к этим снам, что уже считаю их чем-то вроде потустороннего телефона. Внятного, правда, в них немного. Прямо спросить даже во сне неудобно, а вскользь — не получается. Только однажды Сергей сказал, что там, как в армии, — веселого мало, но жить можно.

Незадолго до смерти Довлатов рассказывал, что ему звонил один внезапно спятивший знакомый. Его увезли в сумасшедший дом, и он обзванивал оттуда приятелей, объясняя, что попал на тот свет. Сергей, конечно, опешил и, не зная, что сказать, спросил, как там. «Хорошо, — отвечает тот, — но тут про вас все спрашивают».

У меня, впрочем, сны заурядные, без мистики. Однажды, например, о книгах речь зашла, а я не успел сказать про его трехтомник. Проснулся и со злости стал читать прямо с первой страницы. Залпом Довлатов производит оглушительное впечатление. И неудивительно, если учесть, сколько у него пьют. Если цедить понемножку, то можно еще придирааться — тут лишняя слеза, там абзац, здесь — даже целый рассказец. Но трехтомник, как пальто, — жать не должен.

В отличие от других известных эмигрантов, перестройка не вернула, а ввела Довлатова в русскую литературу. Он на нее обрушился с такой силой, что покориł в одночасье. Приобщение к русской классике, однако, даром никому не проходит. Прежде чем занести писателя в святцы отечественной словесности, его обязательно мифологизируют. В моем поколении такую трансформацию уже претерпели Высоцкий и Веничка Ерофеев. Довлатов, похоже, будет третьим. Компания, что и говорить, достойная. Хуже, что русский литературный миф строится по одной и той же унылой модели: известность в России связана с профессией — «литератор», популярность соответствует писательскому чину, но слава обязательно сопряжена со званием мученика. Поэтому даже симпатичные люди, действуя из лучших намерений, загоняют Довлатова в дежурный архетип страдаль-

ца — изгнанника, снедаемого неразделенной любовью к отчизне. Довлатов действительно умер непростительно рано, но уж точно не от этого. Для русских писателей ностальгия безопаснее пребывания на родине.

Конечно, у Довлатова, как у каждого писателя, было обостренное «чувство драмы», которое его постоянно терзало. В письмах он пишет: моя «тоска как свойство характера не зависит от обстоятельств». Об этом же он говорит и в своих «Записных книжках»: «Мучаюсь от своей неуверенности. Ненавижу свою готовность расстраиваться из-за пустяков. Изнемогаю от страха перед жизнью. А ведь это единственное, что дает мне надежду. Единственное, за что я должен благодарить судьбу. Потому что результат всего этого — литература».

Литература, — должны тут добавить его благодарные читатели, — смешная, веселая и, несмотря на вышеописанные мучения, бодрая, жизнеутверждающая. Другими словами, новизна Довлатова не в том, что он показал русскую тоску, неизбывную спутницу нашей словесности, не в том, что он взял в герои больного неизлечимым сплином лишнего человека, а в том, что изобразил его смешно и обаятельно, с искренней любовью и трогательным пониманием. Не случайно один из самых характерных рассказов Довлатова называется «Лишний». Не случайно и сам Довлатов так долго казался лишним отечественной литературе. Но как сказал друг и почитатель Довлатова Вагрич Бахчанян, «лишний человек — это звучит гордо».

Центральная тема Довлатова — апология лишнего человека, которым он считал и самого себя. Здесь следует искать источник не только массового, но и универсального успеха. Тайна его — в авторе, том самом, который является и его неизменным героем. Довлатов — как писатель, так и персонаж — сознательно выбрал для себя чрезвычайно выигрышную позицию. Китайцы учат: море побеждает реки, потому что оно ниже их. Так и Довлатов завоевывал читателей тем, что он был не выше и не лучше их. Описывая убогий мир, он смотрит на него глазами ущербного героя.

Довлатовскому герою нечему научить читателя. С одной стороны, он слишком слаб, чтобы выделяться из погрязшего в пороках мира, с другой — достаточно человечен, чтобы прощать — ему и себе — грехи. За это читатель и благодарен автору, который призывает разделить с ним столь редкую в нашей требовательной литературе эмоцию — снисходительность.

Вслед за Веничкой Ерофеевым, которым он всегда восхищался, Довлатов стремился туда, где не всегда есть место подвигам. Слабость исцеляет от безжалостного реформаторского

пыла. Слабость освобождает душу от тоски по своему и особенно чужому совершенству.

Довлатов любил слабых, с трудом терпел сильных, презирал судей и снисходительно относился к порокам, в том числе и к своим. Он считал, что стоит только начать отсекал необходимое от ненужного, как жизнь сделается невыносимой. В своих рассказах он никогда не отрезал то, что противоречит повествованию, образу, ситуации. Напротив, его материал — несуразное, лишнее. Пафос довлатовской литературы — в оправдании постороннего. Успех тут зависит от чувства меры: максимум лишнего при минимуме случайного.

Довлатов предлагал читателю философию не-деяния: все видеть, все понимать, ни с чем не соглашаться, ничего не пытаться изменить. Может быть, потому читатель и отвечает автору пылкой привязанностью, что тот от него ничего не требует — даже разделять его откровения. Главное из них заключается в том, что в мире, который сам себе кажется лишним, только для лишнего человека и осталось место.

Уроки XX века пошли этому знаменитому — и в основном печально знаменитому — персонажу нашей культуры на пользу. Мы научились ценить в его характере основную черту — свободу, свободу как от потребности попадать в зависимость, так и от желания навязывать ее другим.

В русской традиции писателю непросто сопротивляться соблазну, угрожающему превратить его в общественный институт. У нас редки авторы, предпочитающие говорить от своего, а не от чужого лица, в том числе и от лица безответного и безотказного народа. Последовательная неофициальность Довлатова помогла ему отстоять сугубо частную точку зрения на жизнь. Следствием этой сознательно и мужественно выбранной жизненной позиции стали лучшие черты его стиля — отвращение к позе, приглушенность звука, ироническое снижение интонации, вечное многоточие вместо уверенной точки или тем более восклицательного знака.

В Довлатове проявились признаки генетического перерождения «лишнего человека», которого классическая традиция обрекала на безысходную общественную трагедию, а современность — всего лишь на вечную личную драму. Быть самим собой означало оказаться на литературной и социальной обочине, которую он самоотверженно выбрал себе в качестве постоянного адреса. Он с таким успехом настоял на своем праве стоять в стороне, что оказался изгнанником задолго до эмиграции. Сумев принять свою судьбу с достоинством и благодарностью,

он превратил изгойство в точку зрения, отчуждение — в стиль, одиночество — в свободу.

Довлатов часто повторял, что лучшую русскую прозу наших дней писала Райт-Ковалева, переводившая Хемингуэя, Сэлинджера и других великих американцев. У них он учился приоритету языковой пластики над идейным содержанием. Наверное, потому любовь Довлатова к американской литературе оказалась взаимной, что они говорили хоть и на разных языках, но одинаково просто. Чем сложнее автор, тем легче его толковать. На непонятных страницах есть где разгуляться. Зато неприступна простота, даже та, что пишут на заборах. Округлая ладность довлатовской прозы — мука для критика. Ее можно понять, но не объяснить. Прозрачные рассказы Довлатова закрыты для интерпретации — ведь он не объясняет жизнь, а покорно следует за ней.

Такая позиция чревата риском для автора. Читатель, проглатывая нетолстые книжки, написанные легко, смешно и увлекательно, не преодолевает внутреннего сопротивления материала. Всеобщая любовь, которую возбуждает Довлатов, мешает разглядеть в его творчестве продуманную художественную систему, услышать особенности именно его голоса. В сравнении с усложненным, намеренно темным художественным миром Андрея Битова или Саши Соколова Довлатов кажется обезоруживающе простым. Однако, хотя проза его прозрачна, эффект, который она производит на читателя, загадочен. Я еще не встречал человека, который мог бы отложить книгу Довлатова, не дочитав ее.

Успех Довлатова — результат кропотливого труда, проделанного втайне от читателей. Потому так легко читать Довлатова, что писал он трудно и медленно. Недаром в его книгах мало страниц. У Довлатова не найдешь случайных фраз, у него нет словесной ваты, предназначенной для заполнения пустот в сюжетном построении. Лаконизм — от того уважения к плотности текста, которая больше свойственна поэзии, чем прозе. Каждое слово здесь, как в стихотворении, всегда подчеркнуто, всегда стоит именно на своем месте, с которого его нельзя сдвинуть, не разрушив ритмического рисунка. Даже опечатка здесь может сыграть роковую роль.

Довлатов говорил: «Сложное в литературе доступнее простого». В его прозе простота — не изначальна, она является результатом вычитания, продуктом преодоления сложности. Простое, по Довлатову, — это очищенная от писательского вмешательства жизнь, которую автору удалось запечатлеть в словах.

Изображенное слово — эпицентр литературного мира Довлатова. В его повествовательной системе на первом месте стоит диалог, дающий бесконечные возможности изображать «чужие» слова. Даже авторское «я» — вечный его герой, носящий имя Сергей Довлатов, — всего лишь равноправный участник диалога, не более чем один из персонажей рассказа, функция которого ограничивается выбором из речевого хаоса окружающей жизни самых точных, самых нужных, самых подходящих, самых красноречивых слов. Образ у него всегда звучащий, он раскрывается через речь. Иногда кажется, что его читателям уши нужнее глаз. Такая тактика требует от автора абсолютного слуха: фальшивая нота разрушит текст, у которого нет опор помимо звука.

Говоря о своем творчестве, Довлатов пользовался формулой, которую не раз повторял в беседах, письмах, «Записных книжках»: «Рассказчик действует на уровне голоса и слуха. Прозаик — на уровне сердца, ума и души. Писатель — на космическом уровне. Рассказчик говорит о том, как живут люди. Прозаик — о том, как должны жить люди. Писатель — о том, ради чего живут люди».

Себе Довлатов отводил самую скромную роль рассказчика. Но это унижение паче гордости. Вся его проза — скрытый вызов литературным позициям и прозаика, и писателя, то есть, по сути, всей русской традиции. Довлатов ее глубоко ценил, но отказывался продолжать, стремясь очистить словесность от литературы ради чистой пластики художественного слова.

Из сочинений Довлатова не сделаешь выводов — тут не написано ни «как надо жить», ни «ради чего надо жить». На месте ответов у Довлатова только вопросы: «Что все это значит? Кто я и откуда? Ради чего здесь нахожусь?» Чуть ли не в каждом рассказе мы встречаем это «жалкое» место, этот знак обязательной интеллигентской рефлексии, связывающий автора-персонажа у Довлатова с русской классикой. Но самого автора эти вопросы не связывают — он и не обещал на них отвечать. В этом отказе — тайный бунт Довлатова против метафизического подтекста. Скользя по поверхности жизни, он принимал с благодарностью любые ее проявления.

Довлатовым руководило доверие к жизни, граничащее с капитуляцией перед ее богатством, сложностью и разнообразием. Отказываясь судить действительность, он не расчленяет ее на искусственные категории добра и зла. Здесь нет чистых, несмешанных красок. Всякая трагедия, попав в зону его прозы, неизменно превращается в трагикомедию. Сам же Довлатов, всегда оставаясь нейтральным, решительно отказывается вно-



свить свою оценку. Он воспринимает жизнь как изначальную данность, ценную именно своей естественностью, которая успешно сопротивляется нашим кавалерийским наскокам. Только естественное, говорил Чжуан-цзы, нельзя изменить.

Довлатов любил естественное, поэтому его прозу отличает ощущение грубой, сырой достоверности, фактографической — вплоть до подлинных имен и документов — точности. Однако факт в его рассказах — выходец из иррационального мира. С фантастическим Довлатов обращается по методу барочного искусства: чем причудливей содержание, тем строже и дисциплинированнее должна быть форма.

Это уравнение, которое удачно решали и другие мастера ленинградской прозы, разительно отличает их от московских писателей. Так, водка — материя, равно нечуждая и тем и другим, — по-разному действует на их прозу. У Венички Ерофеева, лучшего представителя «московской» школы, алкоголь растворяет границы между персонажем и автором. Зато у наиболее характерного «ленинградца» Довлатова водка их, напротив, укрепляет: герой тут бывает пьяным, рассказчик — никогда.

В духе этого «ленинградского барокко» Довлатов так обращается с иррациональными элементами своей прозы, что они не отличаются от рациональных. Отсутствие заранее выбранной позиции, да и вообще определенной концепции жизни, подготавливает автора к тем неожиданностям, которыми дарит нас живая, неумышленная действительность.

Довлатовские рассказы напоминают сад камней. Один такой я видел в Пекине. Сюда по приказу императоров веками свозили причудливые речные глыбы, добытые со дна Янцзы. Прелесть необработанного камня в том, что он лишен умышленности. Его красота — не нашей работы, поэтому сад камней и не укладывается в нашу эстетику. Это и не реализм, и не натурализм, это — искусство безыскусности. Уравнивая зрителя с экспонатом, оно учит зрителя быть живым, а не судить о жизни. Мы должны быть благодарны за то, что Довлатову хватило сдержанности, вкуса и такта, чтобы в своей прозе сделать живое живым — не исправлять окружающий мир, а оставить как есть.

---

# ГОРИЗОНТ СВОБОДЫ

---

*Саша Соколов*

Саша Соколов всего тремя годами моложе Довлатова. Он принадлежит к тому же «лишнему поколению». Правда, Соколова интересовали только те лишние люди, из которых получались писатели. В своей исповедальной лекции «Портрет русского художника в Америке» он говорит: «В новой российской словесности не существует лишних людей. Они рассеялись, словно дым их дуэлей, со всеми своими проблемами. Зато возникла проблема лишних писателей <...> Лишние писатели России — это те самые, что выбирают свободу — в речи и на письме — и, продолжая вековую традицию, уходят в прекрасное далеко и долго».

Этот вечный мотив ухода Соколов трактует очень по-своему. Его герой бежит не от, а к, не от рабства, а к свободе. И Соколову, в отличие от своих современников, удалось написать о свободе больше, чем о рабстве. «Свобода, — не устает повторять он, — есть мера всякого человека».

Выступая на конференции, посвященной правам человека, в атлантском университете Эмори, Соколов сказал: «Я взял эпиграфом к «Школе для дураков» одиннадцать русских глаголов, составляющих исключение из до сих пор не известного мне правила. Гнать-держать-бежать-обидеть-слышать-видеть-и вернуть-и дышать-и ненавидеть-и зависеть-и терпеть. За прошедшие после написания «Школы для дураков» десять лет мой взгляд на российскую ситуацию еще более помрачнел <...> И все-таки надежда еще трепещет, покуда хотя бы в романах у нас встречаются люди вроде Павла Норвегова, учителя географии из школы для дураков <...> человека бесстрашия и неограниченной внутренней раскрепощенности».

Свобода у Соколова как горизонт: далека, заманчива, недостижима, но только по пути к ней совершаются открытия. Например, появляется проза, которой после Набокова в русской словесности не было. Это — проза подробностей, которую тот же Набоков противопоставлял самонадеянному российскому универсализму. Раздраженный попыткой свести мир к единому знаменателю, Набоков издевался над теми, кто ищет вечный и

всеобщий закон бытия. В знаменитой четвертой главе «Дара» он писал: «[Чернышевский] не видел беды в незнании подробностей разбираемого предмета: подробности были для него лишь аристократическим элементом в государстве общих понятий».

Мир без подробностей, упрощенная, обобщенная вселенная, в которой живет человек вообще, был для Набокова неприемлем: «Как и слова, вещи имеют свои падежи. Чернышевский все видел в именительном. Между тем всякое подлинно-новое веяние есть ход коня, перемена теней, сдвиг, смещающий зеркало».

В прозе самого Набокова «коня» приводила в движение единичная, неповторимая личность. Отразившаяся в ней реальность всякий раз представала в новом, неожиданном, оригинальном ракурсе, запечатлеть который и призвана настоящая литература. Поскольку разными всех нас делает память, то следить за источником творчества у Набокова приставлена Мнемозина, которую греки звали матерью муз. Пафос памяти с ее бесконечным нанизыванием деталей и нюансов демонстрирует уникальность авторского «я», доказывает, что нет мира вообще и нет человека вообще, а есть он — автор, щедро делящийся с читателями наблюдениями своего беспредельно острого глаза. Вместо мира без подробностей Набоков воспевал мир, состоящий из одних подробностей, причем лишь таких, которые известны одному автору.

«Школа для дураков» стала первой русской книгой, вернувшей набоковское понимание литературы в отечественные пределы. Проза Соколова нова, но содержание его романа вопиюще традиционно. Вот как его пересказывает сам автор: «Эта книга об утонченном и странном мальчике, страдающем раздвоением личности <...> который не может примириться с окружающей действительностью. Анархист по натуре, он протестует против всего и в конце концов заключает, что на свете нет ничего-ничего-ничего, кроме ветра».

Бунт соколовского героя, классический мотив романа взросления, разворачивается в «школе для дураков», ставшей символом общего, универсального, застывшего в законченных образах мира. Против такой школы и против такого мира восстает герой. Мечтая о свободе, он пытается сбежать — на природу, на дачу, в «страну вечных каникул», вырваться не только из школы, но и из самой истории, которая тащит его не туда, куда ему надо, а туда, куда надо всем.

Память — единственное оружие героя против притязаний общества с его безличным ходом исторического процесса. Перенестись в предельно индивидуализированное пространство

памяти — значит отделаться от общего, избавиться от гнета обобщения, вырваться из «школы дураков» на свободу, даже если это свобода осознавать безвыходность своего положения.

Каждый новый виток культурной спирали начинается с таких книг: взросление героя — обычная метафора для истории общества. Как правило, в такой ситуации оказывается герой-подросток. Целая компания их — от подростка Достоевского до мальчишек Аксенова — бродит и по русской литературе. Переходный возраст — естественная аналогия для межвременья, которое связано с ощущением неукорененности в бытии. Подросток — существо незавершенное, еще не запертое в традиционные жизненные формы, вступает в противоречие с внешним миром. В этом смысле герой Соколова — наиболее последовательный и бескомпромиссный диссидент нашей литературы.

Предваряя первое советское издание «Школы для дураков», Андрей Битов писал: «Опыт молодого человека элементарен, потому что состоит из элементов бытия. Самое сокровенное — всем известно <...> «Школа для дураков» — это эталон, энциклопедия первого опыта».

В своем первом и лучшем романе Соколов описал начало начал — инициацию героя, приобщение его к миру взрослых, мучительный процесс открытия первооснов жизни — любви и смерти.

Сложность прозы Соколова определяется тем, что условием освобождения его героя стало преодоление языка и времени, в которых коренится всякая неволя. «Школа для дураков» построена из времени и языка, и, чтобы обрести свободу, Соколову необходимо избавиться от того, без чего невозможна литература. Чтобы сделать свою книгу *возможной*, Соколов придумал особый язык и особое время.

Начнем с языка, ибо в нем уже все есть, в том числе и время. Соколов исповедует своего рода лингвистический пантеизм — он одушевляет язык, наделяя его способностью к росту. Взламывая сросшиеся конструкции, Соколов раздает самостоятельные значения каждой части слова. Как заклинатель духов, он не строит образы, а вызывает их из корней и приставок. Так, расчленив невзрачное слово «иссякнуть», он обнаружил в нем способный плодоносить обрубок — «сяку». И вот из этих звучащих по-японски слогов на страницы книги явились обратившиеся в японцев путейцы Муромацу и Цунео-сани, а там и целая гравюра с заснеженным пейзажем в стиле Хокусая: «В среднем снежный покров — семь-восемь сяку, а при сильных снегопадах более одного дзе».

Язык для Соколова — экспериментальная делянка, на которой он выращивает свои образы, сад, в котором он срывает цветы для икебаны, не стесняясь, как и сами изобретатели этого искусства, подчинять их естественную форму своим художественным задачам. Эти диковинные цветы, напоминающие о лексической флоре из «Вальпургиевой ночи» Венедикта Ерофеева, пробиваются сквозь утоптанную землю языка прямо на глазах читателя: «почта-почва-почтамт-почтимте-почтите-почуля».

Оживляя язык, наделяя смыслом служебные фонетические и грамматические формы, Соколов преодолевает окостенение его конструкций: язык обретает самостоятельное существование. «Что выражено» и «чем выражено» органически сливаются воедино.

Иллюстрацией этого процесса служит одна из центральных метафор книги — мел. В пространном отступлении Соколов создает картину-прообраз своего произведения: «Все здесь, на станции и в поселке, было построено на этом мягком белом камне: люди работали в меловых карьерах и шахтах, получали меловые, перепачканные мелом рубли, из мела строили дома, улицы, устраивали меловые побелки, в школах детей учили писать мелом...»

Когда мелом пишут достаточно долго, он стирается без остатка. То, чем мы пишем, становится тем, что мы написали: орудие письма превращается в его результат, средство оборачивается целью. Материя трансформируется в дух самым прямым, самым грубым, самым наглядным образом. В своей калифорнийской лекции Соколов определил пафос словесности одним словом: литература — это самоуничтожение. «Меловая» книга Соколова — результат «самоуничтожения» языка, полностью воплотившегося в текст. Растворившийся в книге язык больше не угрожает ей рабством — причинно-следственным пленом.

Дело в том, что обычно сам язык разворачивает текст в линейное повествование. Если в начале было слово, то вслед за ним должно появиться другое, вызванное не только волей автора, но и грамматической необходимостью. Слева направо, сверху вниз, от первой страницы до последней — сама техника письма диктует автору последовательность, жесткую схему изложения, в которой, казалось бы, безобидные «раньше» и «позже» перерастают в куда более грозную для свободы автора причинно-следственную связь: *после* значит *вследствие*.

Написанная «мелом» «Школа для дураков» — особая, «одновременная» книга. Она напоминает не разворачивающийся в пространстве и времени свиток, а голограммное изображение, где запечатленные объекты живут в сложной, подвижной, зави-

сящей от угла зрения взаимосвязи. Приближаясь или отходя от голограммы, мы заставляем фигуры двигаться, оживать. Зритель здесь оказывается в положении рассказчика «Школы для дураков», который бродит вокруг своей книги, останавливаясь там, где ему заблагорассудится.

Располагая все события в плане «одновременности», герой Соколова обретает власть над временем. С гордостью он постулирует принципы своей свободы: «...можно ли быть инженером и школьником вместе? Может, кому-то и нельзя, кто-то не может, кому-то не дано, но я, выбравший свободу, одну из ее форм, я волен поступать, как хочу, и являться кем угодно, вместе и порознь».

Объясняя устройство своей вселенной, герой описывает календарь жизни как «листочек бумаги со множеством точек», где каждая из них означает один день. Эти дни-точки хронологически не соотнесены между собой. Они существуют в безвременном хаосе до тех пор, пока автор не оживит в памяти любой из них. Только описанный, вызванный в памяти день обретает жизнь. Так, произвольно распоряжаясь временем, герой компенсирует свою замкнутость в пространстве: меняет свободу передвижения на свободу передвижения по времени.

Мир «Школы для дураков» надежно — и ненадежно — ограничен: он весь помещается внутри кольцевой, а значит, никуда не ведущей железной дороги. Бегство вовне невозможно. Пространство вокруг героя свернулось. Дорога — это путь к свободе, вечный источник неожиданностей, встреч, авантурных случайностей. Однако у Соколова дорога превратилась в непреодолимую границу. Упершись в нее, автор меняет пространство на время.

Образ времени в «Школе для дураков» явлен в сугубо материальной метафоре: «Маятник, режущий темноту на равные тихотемные куски, на пятьсот, на пять тысяч, на пятьдесят, по числу учащихся и учителей: тебе, мне, тебе, мне».

Всем здесь достается по куску времени, у каждого оно свое, личное. Время это ощутимо, весомо, зримо, надежно, всегда с собой, под рукой, перед глазами. Оно расположено в пространстве памяти. Герой Соколова живет в картинах, которые он прокручивает на экране своего сознания. Одиночество, замкнутость в коконе «своего» времени приводит к раздвоению личности. Вся книга Соколова — монолог, который от тоски по понимающему слушателю превратился в диалог героя с самим собой.

Герой Соколова — максимально изолированная личность. Бегство наружу возможно для него только в слиянии с прекрасной, безличной природой. Попасть туда ему мешает генератор несвободы, встроенный в его сознание. Школа для дураков —

охранное отделение цивилизации, привольно расположившееся в нашей душе. Поэтому и бегство отсюда невозможно — от себя не убежишь.

Источник трагедии у Соколова — в противоречии между органическим миром свободы и социальным миром необходимости. Ни в том ни в другом нет места для героя книги. Он обречен на мучительность раздвоенного существования, боль от которого смягчает воспоминание о брезжущей на горизонте свободе.

---

# РИСУНКИ НА ПОЛЯХ

---

*Татьяна Толстая*

Утонченный эскапизм роднит прозу Саши Соколова и Татьяны Толстой. Ее тема — бегство в замкнутый мир, отгороженный от пошлой будничности прекрасными метафорическими деталями. Чаще всего это — мир детства. У Толстой есть любимый сюжет. Обычно это история преступления и наказания. Герой изменяет своему детству и за это расплачивается бессмысленно прожитой жизнью и смертью, которая почти всегда подстерегает его в финале рассказа. Новеллы Толстой посвящены не эпизоду, а всей судьбе человека — от начала до конца. Это — завершенная история героя, в которой пунктиром запечатлена его внешняя биография, но ярко и подробно раскрыта внутренняя, духовная эволюция, вернее — деградация.

Жизнь, истолкованная как ряд событий, у всех одинаковая: родился-учился-женился. Этому тоскливому однообразию Толстая противопоставляет метафорическую вселенную, выросшую на полях биографии ее героев.

Метафора — главное орудие Толстой. Это ее волшебная палочка, возвращающая быль в сказку. Ведь единственный способ спастись от разрушительного вихря «настоящей» жизни — не поверить в то, что она — настоящая, вернуться в светлый круг ясных и честных правил детства, которые всегда — даже среди порожденных ребячьим страхом чудовищ «Индриков и Хиздриков» — оставляют спасительную лазейку: «Туго с головой завернись в одеяло, пусть один нос торчит — спереди не нападают».

Для человека, отказавшегося вырасти, главный враг — время. Чтобы его остановить, Толстая встраивает в каждый свой рассказ тайную метафору. Это — образ механического заводного мирка, который с поворотом ключа всякий раз заново начинает свою размеренную игрушечную жизнь. У Толстой всегда под рукой ящик игрушек. Вместо грязных и шумных электричек — детская железная дорога: приветливые вагончики, аккуратные будки стрелочника, пластмассовые деревца и поезда, которые ходят из пункта А в пункт Б и обратно.



Эта кукольная алгебра — символ безмятежной, замкнутой, кольцевой вселенной, по которой тоскуют ее герои. Один из них строит в своем воображении образцовый городок в табакерке: «Нет, не надо разочаровываться, ездить на речку Оккервиль, лучше мысленно обсадить ее берега длинноволосыми ивами, расставить крутоверхие домики, пустить неторопливых жителей, может быть, в немецких колпаках, в полосатых чулках, с длинными фарфоровыми трубками в зубах».

В таком городке, который знаком каждому, у кого были книжки с картинками, не существует времени. Только в мире механического повторения, только во вселенной, которая приводится в движение заводным ключом, можно вырваться из поступательного — и наступательного хода времени.

Так, в рассказе «На золотом крыльце» выросшая героиня обнаружила, что волшебный мир ее детства грубо порушен годами. От «пещеры Аладдина» — комнаты соседской дачи — остались только «пыль, прах, тлен». Но среди разрухи чудом уцелели роскошные заводные часы: «Над циферблатом, в стеклянной комнатке, съежились маленькие жители — дама и кавалер, хозяйева Времени. Дама бьет по столу кубком, и тоненький звон пытается проклюнуть скорлупу десятилетий».

Хитроумная механическая игрушка — счастливо сохранившиеся руины идиллии. Часы — образ циклического времени: оно идет не вперед, в будущее, а по кругу — в вечность.

Те, кто умеет жить вне времени, — любимые герои Толстой. Лучше всех этим искусством владеют дети и старики.

Дети — это другие, настолько другие, что у них даже есть жабры, как сказано в рассказе «Свидание с птицами». Жизнь еще не властна над ними. Существовая в сказочных координатах, дети просто не знают того, что взрослые называют «настоящим»: «Он еще маленький, и душа у него запечатана, как куриное яйцо: все с нее скатывается». Однако с годами и взрослые приходят к восхитительной способности не отличать подлинного от иллюзорного, ибо старые, как и малые, выпадают из времени: «Весна!!! Лето. Осень... Зима! Но и зима позади для Александры Эрнестовны — где же она теперь?»

Нигде. Из обычного дискретного, линейного времени героиня рассказа «Бедная Шура» выпала в другое время — вечное настоящее. Прошлое и будущее тут сливаются с настоящим так прочно, как это бывает только в грамматике или природе. Дождь падает на землю не вчера, не сегодня, а всегда, потому что ему некуда больше падать. В этом вечно повторяющемся времени Толстая селит своих любимцев. Все они пытаются остановить мгновение, чтобы застыть в нем, как муха в янтаре. Главное тут —

правильно выбрать мгновенье, точно определить, где — или, вернее, когда — должен замкнуться круг, чтобы не надоедало вращаться в кольце прекрасной сказки.

«Мир конечен, мир искривлен, мир замкнут», — как заклинание повторяет Толстая в рассказе «Круг», описывающем роковую ситуацию неузнавания «своего прекрасного мгновенья». Романтический конфликт мечты с действительностью завершается здесь трагически, потому что герой «Круга» пытается найти «тропку в запредельное», не выходя за границы «обыденного». Он не смог вернуться в праздничный детский мир, проникнуть сквозь черствую кору внешнего бытия к подлинной, то есть «сказочной» реальности и застыть в ней навсегда. Такие непонявшие, обманувшиеся герои встречаются во всех рассказах Толстой. Как жители платоновской пещеры, они не решаются обернуться, чтобы увидеть яркий мир, удовлетворяясь его смутной тенью на склизкой стене.

В выигрыше у Толстой остаются только безумцы, умеющие обменивать вымышленную жизнь на настоящую. Такова Светка-Пипка из рассказа «Огонь и пыль», которая «никому не завидует, у нее есть все, да только придуманное». Таков Филин из рассказа «Факир» — маленький (в противовес 36-зубой Светке), аккуратный волшебник, «движением бровей преображающий мир до неузнаваемости». Такова сама Толстая, обладательница ключика, с поворотом которого приходит в движение ее игрушечная вселенная. Не то чтобы она не знала, что так не бывает. Напротив, рассказы ее жестоки, даже безжалостны к тем, кто не желает подчиниться сказочным порядкам. Толстая отнюдь не добрый волшебник, и сказки у нее с плохим концом. Мир страшен сам по себе. Жизнь изначально трагична уже потому, что подчиняется времени. Однако Толстая и не принимает такую жизнь. Наперекор ей она создает свой мир — прирученный, уютный, бессмертный. В нем живут умные говорящие вещи, вроде «молодого, пугливого абажура», в нем всегда царит рождественский дух, в нем говорят на языке щелкунчиков. Конечно, мир этот невелик — он весь умещается под детской кроватью. Но он умеет пускать в мир взрослых свои отростки — метафоры, берущие в волшебный плен всех встречаемых, чтобы превратить их в героев сказки.

Беда в том, что никому не удастся схватить протянутую автором руку помощи — жизнь всех окунает с головой в Лету. Никому не удастся удержаться на зыбкой границе между подлинной и вымышленной реальностью. Маленькие вырастают, старые умирают, и только автор, как больной ребенок, переселившийся от тоски и одиночества в иллюзорный городок в табакерке, ос-

тается наедине с ненужными, всеми забытыми вечными вещами — выцветшими фотографиями, заезженными пластинками, пожелтевшими письмами, часами, в которых золотые дамы подносят золотым кавалерам золотые кубки.

Когда Снежная королева прятала у себя Кая, искавшая его Герда попала в волшебный сад с говорящими цветами. Каждый из растущих там цветов, пишет Андерсен, «был поглощен только собственной своей сказкой или историей; их наслушалась Герда много, очень много, но ни один из цветов не сказал ни слова о Каяе». Этот сад напоминает прозу Толстой. Тайный, но главный секрет ее обаяния в лишних историях, не имеющих отношения к сюжету. Ее мир составляют говорящие вещи, каждая из которых может рассказать нечто свое, заведомо чуждое фабуле. Как цветы отвлекали Герду от ее задачи, так и эти посторонние истории искусно сбивают нас с дороги. Тропинка, которой Толстая ведет читателя к финалу, выписывает такие вензеля, что камерное повествовательное пространство раздвигается до эпических размеров. Чем ниже наклоняемся мы над текстом, тем больше обнаруживается в нем разговорчивых деталей, ведущих свое независимое существование. Каждая строка вынуждает читателя менять бинокль на лупу.

Взгляд Толстой обладает сюжеторождающей силой. Все, что попадает в авторское поле зрения, шевелится, одушевляется, обретает самостоятельную жизнь, начинает себя как-то вести. Эта избыточная, чрезмерная проза кишит той же причудливой живностью, что заполняет картины Босха.

Прозу Татьяны Толстой отличает редкое качество — своеобразное биофильство. Подобное «спонтанное зарождение жизни» больше всего ценил у Гоголя Набоков, ибо оно обеспечивает литературе, писал он, «огромный, бурлящий, высокопоэтический фон, который и создает подлинную драму». Такой драмой мир Толстой обеспечивается густо записанным задником. Здесь разворачиваются, не сопровождая, не иллюстрируя, не соответствуя, а просто сопутствуя действию, замечательные по своей повествовательной энергетичности живые картины, каждая из которых являет собой свернутую в тугой клубок сказку. Вот, например, гофмановский набросок, этакая «фантазия в манере Калло»: «Перед лицом ежегодной смерти природа пугается, переворачивается и растет вниз головою, рождая напоследок грубые, суровые, корявые творения — черный купол редьки, чудовищный белый нерв хрена, потайные картофельные города».

Вот «готический» пейзаж: «Курица в авоське висит за окном, как наказанная, мотается по черному ветру. Голое дерево поник-

ло от горя». А вот кубистический натюрморт: «Мир и покой в кругу света на белой скатерти. На блюдечках веер сыра, веер докторской колбасы, колесики лимона — будто разломали маленький желтый велосипед; рубиновые огни бродят в варенье».

Любая из этих картин способна существовать на чистом листе бумаги, без соседей, сама по себе. И в то же время это — неотъемлемая часть общей конструкции. Предлагая каждый рассказ оптом и в розницу, Толстая вынуждает читателя смотреть на текст по-птичьи — одновременно держать в фокусе далекое и близкое.

Оптические эффекты ее прозы напоминают уникальные полотна Джузеппе Арчимбальди. Этот миланский мастер XVI века, любимый художник целой череды Габсбургов, прославился картинами-трюками. Он писал аллегорические фигуры мужчин и женщин, лица и костюм которых составляли отдельные предметы: «Осень» — комбинация из овощей и фруктов, «Весна» сделана из цветов, «Воздух» — из птиц, «Вода» — из рыб и морских гадов. Искусство Арчимбальди выходит за пределы живописных забав. Прелесть этих полотен, вновь ставших очень популярными сегодня, — в той непринужденной, естественной грации, с которой часть становится целым, а целое — частью.

Составленная из самостоятельных элементов картина, как и сложенный из автономных историй рассказ, словно возводит искусство в степень. Оно достигает такой эстетической плотности, что взрывает линейное повествование. Текст отрывается от плоского листа, обретает объем, позволяющий вести повествование сразу в нескольких измерениях — не только вдоль сюжета, но и над ним. Такое «композиционное» письмо требует от автора виртуозности органиста, который, как известно, одну мелодию играет руками, а другую — ногами.

Суть этой трехмерной тайнописи — взаимодействие микро- и макрокосма. Мини-сюжеты тех говорящих элементов, из которых составляются рассказы, заражают собой ее прозу, как микроб слона. Масштаб перестает играть роль — малое не становится большим, но навязывает ему свою волю, как дрожжи тесту. В прозе, инфицированной свернутыми образами-сюжетами, начинается неуправляемая реакция. Неожиданно, кажется, и для самого автора в тексте самозарождается причудливая живность. Следить за ее проказами — главное удовольствие от чтения Толстой.

Так, в одном бойком, как вся публицистика Толстой, фельетон появляется геральдический зверь: «Наш двуглавый евразийский орел, — в ушанке и тубетейке, — не в силах ни разделиться в себе, ни слиться с собой. Огромный, обципаный и безымян-

ный, словно диковинный мутант, не вовремя выпущенный из Ноева ковчега и заблудившийся над кипящими водами потопа».

Прямо на глазах читателя этот державный символ вырывается из рук автора, чтобы рассказать, как цветы из волшебного сада в «Снежной королеве», свою совершенно постороннюю историю. Геополитический мутант Толстой напомнил мне другую сказку Андерсена — ту, в которой говорится, что на цеховом знамени сапожников изображались не сапоги, а двуглавый орел, ибо, объясняет Андерсен, «сапожники ведь всё делают парами».

Как и положено в поэтике Толстой, эта история не имеет никакого отношения к нашему о ней рассказу.

---

# ЧУЗНЬ И ЖИДО

---

*Владимир Сорокин*

Трудно поверить, что немногословный, учтивый, элегантный, похожий на Атоса человек смог вызвать такую бурную неприязнь среди критиков всех направлений. Сорокина не устают обличать. И есть за что. Его проза не может не раздражать. Причем не столько обилием шокирующих садистских описаний — прием достаточно тиражированный новейшей словесностью, сколько принципиальной непонятностью литературы Сорокина. Когда этот непревзойденный стилизатор, способный воспроизвести любую манеру, говорит, наконец, от себя, мы слышим лишь абракадабру.

Тема Сорокина — грехопадение советского человека, который, лишившись невинности, низвергся из соцреалистического Эдема в бессвязный хаос мира, не подчиненного общему замыслу. Акт падения происходит в языке. Герои Сорокина, расшибаясь на каждой стилистической ступени, обрушиваются в лингвистический ад. Путешествие из царства необходимости в мир свободы завершается фатальным неврозом — патологией захлебнувшегося в собственной бессвязности языка.

Проследив за истощением и исчезновением метафизического обоснования из советской жизни, Сорокин оставляет читателя наедине со столь невыносимой смысловой пустотой, что выжить в ней уже не представляется возможным. Отсюда гнев и отвращение, которое вызывает у читателей проза Сорокина. Но и эта, в сущности, неизбежная реакция — часть замысла, художественный прием, помогающий автору очертить границы, прежде чем их нарушить.

Главная черта Сорокина — бескомпромиссность, как этическая, так и эстетическая. Хотя говорит он всегда взвешенно, спокойно и по делу, за этой бесстрастностью чудится жгучий религиозный темперамент. Когда мы впервые встретились, на стандартный вопрос «зачем вы пишете?» Сорокин ответил странно: «Когда не пишешь, страшно».

Как бы ладно и искусно ни было выстроена его литература, она не исчерпывается суммой приемов. В ней чувствуется что-

то еще — духовный искуc, извращенная аскеза, инверсия благочестия.

Именно этот сектантский дух и придает сочинениям Сорокина ту граничащую с безумием интенсивность повествования, из-за которой так трудно оторваться от его текстов даже тем, кто их не переносит.

Падение политической цензуры мало облегчило жизнь главному *enfant terrible* отечественной словесности. По инерции его еще долго печатали только на Западе. В Америке, скажем, Сорокин чрезвычайно широко известен в чрезвычайно узких кругах. Сорокин — идеальный герой диссертаций, поэтому им любят заниматься изучающие русский постмодернизм слависты. К обычным американским читателям почти не переведившийся на английский Сорокин еще не попал. Между тем корни его странного творчества уходят в современное американское искусство. Об этом говорил сам Сорокин: «Для меня первичен не соцарт, а поп-арт. Уорхол мне дал больше, чем Джойс. Соцарт — это лишь часть поп-арта, принципами которого я пользуюсь постоянно».

Поп-арт — искусство, призванное раскрыть подсознание не автора, а общества. С тревогой вглядываясь в окружающий мир, художник поп-арта старается понять, что говорит ему реальность, составленная из бесчисленных образов космонавтов и ковбоев, Лениных и Мэрилин Монро, Мао Цзэ-дунов и Микки Маусов. В этой освоенной поп-артом зоне обитает Сорокин, постоянно покушающийся на все мыслимые табу и границы.

Когда в 91-м году я познакомился в Москве с Сорокиным, которого знал до этого лишь по книге «Очередь», наша беседа естественно началась с его одиозной репутации: «Я получаю колоссальное удовольствие, играя с различными стилями. Для меня это чистая пластическая работа — слова как глина. Я физически чувствую, как леплю текст <...> Когда мне говорят — как можно так издеваться над людьми, я отвечаю: «Это не люди, это просто буквы на бумаге». Да и к жизни мое отношение чисто эстетическое. Для меня, например, советский мир не ужасен. Напротив — он интересен и красив нечеловеческой красотой <...> В России есть одно большое коммунальное тело. Барачный вариант соборности. Люди здесь, в отличие от западных, принципиально еще не отделены друг от друга. Только сейчас начинают разлепляться — отваливаются куски. Впрочем, принципиальных различий между Востоком и Западом нет. Человек изначально болен — он обречен, он умрет. Есть две онкологические больницы — на Западе входит милая девушка, приносит

киви, цветы, включает телевизор. У нас просто — железная койка, палата номер шесть».

Эти слова многое объясняют в одном из самых характерных произведений Сорокина — романе «Сердца четырех». Даже в неопубликованном виде он сумел стать финалистом первой Букеровской премии. Эта переломная для Сорокина книга написана в своеобразном жанре высокой метафизической пародии. Если в ранних сочинениях Сорокина мы видим, как он разрушает традиционную литературу, то теперь начинаем понимать, ради чего он это делает.

«Сердца четырех» — роман, перенасыщенный действием, но от читателя тщательно утаивают смысл происходящего. Все, что мы знаем, сводится к тому, что в сегодняшней России действует некий Союз Четырех, члены которого связаны общей таинственной целью. Ради нее они подвергают жестоким испытаниям других и претерпевают их сами. пытки, убийства, насилия — все это описано с ледяными подробностями. Зато полный туман там, где говорится, чем они, собственно, занимаются и ради чего. Сюжет строится по всем правилам, но изъяты объясняющие его мотивы. Если, скажем, допустить, что Союз Четырех готовит диверсию или собирает шпионские сведения, все станет на свои места. Цель будет оправдывать средства, как в любом боевике. Но Сорокин намеренно оставляет фабулу без мотивов, оголяя каркас авантюрного романа. Сюжетные ходы двигают действие неясным образом в таинственном направлении.

Следующий пародийный уровень — стиль. Как и в других своих произведениях, Сорокин заполняет текст разностилевыми мазками. В этой коллажной технике выписанные в разных литературных манерах эпизоды напозают друг на друга, перемешиваются и совмещаются, создавая единое повествовательное поле. Поскольку Сорокин начинал как художник, уместной для его романа аналогией была бы картина, написанная сразу передвижником, импрессионистом, футуристом, сюрреалистом и абстракционистом.

Прием тут тот же, что и с сюжетом. Сорокин выписывает гладкие куски текста в легко узнаваемой цитатной форме — то рассказ ветерана о блокаде, то история мытарств интеллигентной старушки по сталинским лагерям, то злободневные политические дискуссии, то разоблачительные исповеди. Здесь представлен весь спектр либеральной советской литературы, которая становится орудием для концептуальной игры — сами по себе эти тексты не имеют никакого осмысленного содержания.

Вагрич Бахчанян как-то выпустил книгу под названием «Стихи разных лет». В ней собраны самые известные стихотворения



русской поэзии — от крыловской басни до Маяковского и Хлебникова. Все это издано под фамилией Бахчанян. Смысл концептуальной акции в том, чтобы читатель составил в своем воображении автора, который — в одиночку! — смог бы написать всю русскую литературу.

Подобный замысел оправдывает и эксперимент Сорокина. Его книга написана всеми стилями, за исключением одного — авторского. Писательского голоса здесь просто нет. Он даже не растворен в коллаже, а выведен за пределы повествования, а значит, и за пределы литературы. Роман Сорокина — пародия на художественный язык в целом.

Но и это не конец. Только в предельно верхней — метафизической — точке его пародии увязываются воедино сюжетные и стилевые ходы.

«Сердца четырех» — не роман абсурда. Он наполнен глубоким религиозным содержанием, раскрыть которое Сорокину позволяет как раз та самая мерзость человеческого тела, которую не устает описывать автор. Изобильные в его романе патологические сцены жестокости лишены садистского сладострастия. Автор мучает героев, чтобы всячески унижить их плоть. Показывая, что может сделать один человек с другим, автор замирает не в ужасе, а в отвращении, которое у него вызывает наша плотская натура. Человек для Сорокина — это не царь природы, а нелепая, натуралистически выполненная кукла, набитая вонючими потрохами и обтянутая кожей марионетка. Поэтому все ужасы в романе не страшны, а смешны!

Главный объект пародии Сорокина — сам человек в его земной оболочке. Вот ее-то — грязную, смердящую, отвратительную — можно безжалостно терзать и кромсать. Все равно она не настоящая. Любое издевательство над телом — это всего лишь попытка причинить боль труп.

Тезис Сорокина можно представить следующим образом. Раз человек — «душонка, обремененная трупом», автор освобождает душу от тела, самыми изобретательными и омерзительными способами. Человеку от этого ни горячо ни холодно. Ведь нельзя же признать наш мир единственно возможным. Как, в сущности, смешно думать, что жизнь, заключенная в жалкую оболочку тела, чего-то стоит. Такое заблуждение недостойно личности, если, конечно, не отождествлять человека с его телом. Там, в другой, настоящей, вечной, подлинной жизни, все, что мы ценим и чего мы боимся в этой, будет столь несущественно, что не пробудит в душе и воспоминания о бренном теле. В том мире голос этого звучит, как писк младенца в ушах мудреца. Своим романом Сорокин ядовито спрашивает читателя: неужели вы и

правда поверили, что этот убогий фильм ужасов, называемый жизнью, есть подлинное бытие? Вы всполошились при виде бойни, которую я тут учинил? Где же ваша вера в вечную жизнь? в бессмертную душу? в чудо преображения?

Мы привыкли считать, что религиозная эмоция обязана быть благостной; у Сорокина она — яростна. С бешеным темпераментом аскета он умерщвляет плоть в своем романе. Герои книги, четыре всадника Апокалипсиса, мчатся к смерти, сея смерть по дороге. Их цель — избавиться от фальшивой плотской жизни, освободиться от карикатурной оболочки: вырваться из тела с тем, чтобы сохранить душу-сердце для каких-то иных, подлинных существований. Вот последний абзац романа: «Граненые стержни вошли в их головы, плечи, животы и ноги. Завращались резцы, опустились пневмобатарей, потек жидкий фреон, головки прессов накрыли станины. Через 28 минут спрессованные в кубики и замороженные сердца четырех провалились в роллер, где были маркированы по принципу игральных костей. Через три минуты роллер выбросил их на ледяное поле, залитое жидкой матерью. Сердца четырех остановились: 6, 2, 5, 5».

Души героев наконец освободились от «обременяющих их трупов». От них остались только «сердца», иными словами — те искры Божьи, с которых все началось и которыми все кончилось. Теперь они вернулись в мир протоматерии, в бытийный океан, чтобы, приняв облик игральные костей, сыграть новый кон по правилам, известным только Богу.

Роман, заполненный ложными авантюрами, фальшивыми ходами, псевдопоступками и квазистраданиями, — парафраза земной жизни человека. Жизни, которая — по Сорокину — не имеет никакого смысла для человеческой души в виду ожидающей ее вечности.

Однажды я читал публикацию чьих-то записных книжек. Меня почти усыпило равномерное чередование пестрящих в тексте слов «Бог», «любовь» и «искусство», как вдруг я наткнулся на безумную строку: «Произошла чузнь, образовалось жидо». Через секунду я понял, что это просто опечатка: должно быть — «произошло чудо, образовалась жизнь». Однако в неисправленном виде этот афоризм мне нравится больше. Я даже аккуратно переписал его на карточку и повесил над столом, чтобы размышлять над этим странным выражением. Опечатка все расставила по местам — она придала завершенную цельность тексту, которому грозило бесконечное и монотонное повторение трех высоких понятий. Всякая литература рассказывает о Боге, Любви и Искусстве, но замкнуться этот треугольник может лишь через другое измерение — через неизвестное, непонятое, через тайну.

Искусство — уравнение с иксом, значение которого известно, но не нам.

Религиозность культуры проявляется в готовности ввести в свой состав элемент непознаваемого — случай, абсурд, хаос. Окольные пути вернее ведут вглубь. Если имеющая разгадку загадка — это преграда перед развязкой, то неразрешимая тайна — ее замена: когда Беккета спросили, кто такой Годо, он сказал, что, если бы знал ответ, не стал бы писать пьесу.

Такой таинственный, необъяснимый, непереводаемый «Годо» — постоянный персонаж Владимира Сорокина.

В его прозе тайна в виде патологической лингвистики позволяет высказаться лишенной старого языка постсоветской литературе. Первым зафиксировав смерть языка советской литературы, Сорокин сконструировал «шизофреническую» семиотику, в которой знаки, как в абстрактной живописи, остались без означаемых. Изучению такой «шизореальности» посвящен самый непонятный роман Сорокина — «Норма»\*.

Реализация метафоры, главный прием этого романа, нашел себе неожиданное применение — в кинодраматургии Сорокина.

Разочарованный ходом собственно литературного процесса, Сорокин давно стремился выйти за его пределы. Дело в том, что по-настоящему оценить достижения новейшей русской словесности можно будет лишь тогда, когда они будут переведены на более актуальный в конце XX века язык видеообразов. Тут Сорокин может оказаться незаменимым. Он лучше всех освоил заповедь постмодернизма — писать на разных уровнях, причем так, что «верх» не отменяет «низа», а «низ» не компрометирует «верха». Такая принципиальная жанровая двусмысленность позволяет незаметно для зрителя нагружать масскультовские жанры вполне эзотерическим содержанием.

Союз Сорокина с кино кажется неизбежным — «Сердца четырех» так и просятся в триллеры. Но пока дело не дошло до экранизаций, Сорокин пишет киносценарии. Один из них — «Москва». На переднем плане разворачивается достаточно обычная в сегодняшнем кино криминальная драма. Но в глубине мерцает уже знакомая опытным читателям Сорокина семиотическая комедия. Сорокин последовательно заменяет переносное значение прямым. Так, герой укрывает свою добычу на черте города, в железобетонных буквах, составляющих слово «МОСКВА». А потом с чистой душой отвечает, что «спрятал деньги в Москве». В другом — по-сорокински черном — эпизоде изображается попытка: человека накачивают насосом. Но на самом деле это всего лишь реализация банальной идиомы: один бандит надул

\*См. анализ романа «Норма» в статье «Лук и капуста».

другого. Сочетание бульварной поэтики с философией языка — та пряная, чисто сорокинская смесь, которая может прибавить самому скандальному автору русской литературы еще и славу «русского Тарантино».

Опыт кино сказался в написанном после семилетнего перерыва романе Сорокина «Голубое сало». Эта книга соблазняет читателя бурным сюжетом. Она заполнена мелькающим, как в голливудской ленте, действием. Водоворот событий втягивает в себя, не давая времени очнуться. Накатывающие волны событий укачивают до тошноты. Их гипнотическое воздействие мешает понять, что мы не мчимся к финалу, а стоим на месте. Как и другие сочинения Сорокина, «Голубое сало» — роман мнимый, что и делает его пригодным для чтения сразу на всех уровнях. Он одновременно рассказывает и НЕ рассказывает историю. Это роман, который сам себя отрицает. Его подлинное содержание скрывается в отсутствии такового.

В «Голубом сале» Сорокин следует своим прежним стратегическим установкам: интегрировать советское прошлое в постсоветское настоящее, вернуть сюжетность в литературу, создать адекватную этим задачам повествовательную ткань. Последнее — важнее всего. Литературная ткань этого романа сродни сну. Окутывая мягкой паутиной brutальный жанр боевика, она меняет его свойства. Простодушное правдоподобие вагонной прозы оборачивается сюрреалистической выразительностью и абсурдистской многозначительностью. Ставший сном боевик возвращается в литературу, умудрившись не растерять своих поклонников.

Гностик по убеждению и сектант по темпераменту, Сорокин способен видеть только страшные сны. Если другие писатели отрицают существование реальности, то Сорокин считает ее недоступной. В каждой книге он исследует парализованный мир, в котором сюжет никуда не ведет. Ведь что бы мы ни делали во сне, явь от этого не изменится. Мы живем во сне, страдая оттого, что нам *не во что* проснуться. Нам недоступна истинная действительность, а ту, что есть, щадить не стоит. В этой цепочке силлогизмов — и источник, и оправдание сорокинских кошмаров.

Задав изначальные параметры своей вселенной, Сорокин никогда не выходит за ее пределы. Это постоянство навлекло на него несправедливые обвинения в однообразии. Сорокин, однако, повторяется не чаще тех более привычных нам авторов, что изучают отношения между «настоящей» и описанной реальностью. Сорокин пишет книги, чтобы продемонстрировать *отсутствие* таких связей.

Писатель в истолковании Сорокина сегодня становится дизайнером. Обесценивший идею репрезентации и упразднивший критерий сходства с оригиналом, он меняет словарь отечественной эстетики. Отучая читателя от значительности темы, изымая из книги внутреннюю мысль, вычеркивая из литературы нравственный посыл, Сорокин предлагает взамен набор формальных принципов — соотношение языков, распределение текстовых объемов, игру стиливых ракурсов. Современный автор занят манипуляцией повествовательными структурами, за пределами их смысла. Содержание выходит за переплет: мы не узнаем из книги ничего такого, чего не знали до того, как ее открыли.

Написав перенасыщенную действием книгу, в которой ничего не происходит, Сорокин возвращает роман к исходному уравнению своего творчества: жизнь — это сон без яви.

Действительно, читать «Голубое сало» — все равно что смотреть чужой сон. Не следует ждать от него последовательности, повествовательной логики, художественной равноценности или хотя бы связности. С бессмысленной, чисто сновидческой щедростью книга навязывает избыточное, ненужное, безработное содержание. Лишнее тут заменяет необходимое. Мы знаем все, кроме того, что нам нужно. Различна и степень внятности того, что нам показывают. Отдельные куски, пародирующие самые разные стили и жанры, с трудом лепятся к друг другу. Создается впечатление, что собранные тут сны объединяет не содержание, а тот, кому они снятся. В случае Сорокина — это универсальное подсознание русской литературы.

Прерывистый и непоследовательный кошмар ведет читателя в параллельный нашему мир, где разворачивается альтернативная нашей история. Из китаизированной России XXI века нас бросает в не менее фантастическое прошлое, где миром правят Гитлер и Сталин. Жуткие сны Москвы и Берлина насыщены обычными для этого автора сценами насилия, которые Сорокин охотно разнообразит канибализмом: в меню частного ужина советских вождей, объединенных плотской любовью и большим воображением, — фондю из человечины.

Изуверские кремлевские фантазии и тяжелый тевтонский бред — корчи тоталитарного подсознания. Исправляя ход истории в миражном пространстве сновидения, оно берет реванш за поражение. Отсюда пародийная помпезность описаний. В этих до нудности пышных декорациях свершается бессмысленно кровавый финал сновидения. Но вопреки обычным снам кошмары Сорокина никогда не кончаются. Завершив псевдоисторическую часть, роман переползает в псевдофантастический жанр — из безумного прошлого в сумасшедшее будущее.

С каждой страницей сон становится тоньше. Теряя себя в бессмыслице, он словно борется со страхом пробуждения. Хватаясь за соломинку, сновидение пристраивает к заключительному эпизоду последнюю, самую диковинную и поэтому самую нужную ему деталь — голубое сало: «Сталин осторожно поднял со стальной доски пласт голубого сала и накинул на костлявые плечи юноши. Составленная из 416 шматков, накидка светилась голубым».

На этом роман — но не сон! — кончается. Читатель остается наедине с загадкой, заданной названием романа. Голубое сало — центральный герой, оно соединяет все временные сферы книги, но, согласно все тому же сновидческому механизму, чем больше мы о нем знаем, тем меньше понимаем, зачем оно нужно.

Сперва нам подробно рассказывают, как его добывают. Голубое сало — квинтэссенция литературного процесса. Его получают из тел писателей-клонов, которых специально для этой цели выращивают в особом питомнике. Таким образом, русская литература в сорокинском кошмаре — последнее полезное ископаемое развалившейся империи. Такой ход дает возможность автору предложить то, что он лучше всего умеет, — блестящие стилизации под классиков. Важно, впрочем, заметить, что эти инвалиды российской словесности не играют никакой роли в сюжете. Они — отход производства. Сорокин говорит: то, что двести лет казалось нам целью — литература, на самом деле — средство, но непонятно — чего. Весь остальной роман нам объясняют, что с голубым салом делают, но не говорят — зачем.

Новый роман Сорокина написан на хорошо знакомых его читателю руинах семантики: он рассказывает “как”, не говоря “что”. На нашу долю остается лишь скучное описание технологической обработки: «Сплачивание — соединение шматков голубого сала в пласты. При сплачивании из узких и широких шматков получают пласты нужных размеров...»

Сорокина всегда интриговал производственный процесс как таковой. Соблазн производственного романа в том, что он превращается в абсурдный, стоит лишь убрать объект производства. Станок, изготавливающий ненужные детали, — машина абсурда. Действие без мотивов разрывает причинно-следственную связь, поэтому производственный роман, в котором неизвестно, что и зачем производят, принадлежит уже не социалистическому, а магическому реализму. Более того, производство, которое существует само для себя, не производя ничего полезного, и есть жизнь. Жизнь парадоксальней любого романа, ибо нет такого сюжета, в который она могла бы уложиться.

Мандельштам однажды сказал: «Наша жизнь — это повесть без фабулы, сделанная из горячего бреда отступлений». Такую повесть и написал Сорокин. Его книга маскирует свое отсутствие, и овеществленным символом этого каламбура служит голубое сало. Как эстафета, оно переходит из одной части книги в другую, так и оставшись необъясненным. У этой загадки слишком много ложных разгадок, чтобы хоть одна оказалась верной. Возможно, что таинственность эта объясняется тем, что голубое сало — цель всякого творчества, сбывшаяся мечта художника, предел божественного преображения. Дело в том, что голубое сало — это русский Грааль: дух, ставший плотью.

---

# ПОЛЕ ЧУДЕС

---

*Виктор Пелевин*

23 марта 1999 года Масахару Нонака, 58-летний менеджер токийской фирмы, торгующей клюшками для гольфа, выразил недовольство реконструкцией компании. Во время административного совещания он снял пиджак, развязал галстук, стащил рубашку и совершил харакири ножом для разрезания рыбы.

Все, кто читал «Чапаев и Пустота» (а много ли осталось тех, кто этого еще не сделал?), узнают в этой истории ту лучшую главу романа, где действие происходит в московском офисе одной японской фирмы.

В той же книге утверждалось, что все мы живем во вселенной коварного Котовского. Судя по тому, как оживают эпизоды романа о Чапаеве, мы потихоньку перебираемся во вселенную, придуманную его автором.

Когда я прислал вырезку о несчастном менеджере Виктору Пелевину, тот нисколько не удивился. На интернетовской пресс-конференции он убежденно развивал тезис о сокрушительном для действительности воздействии вымысла на реальность: «Литература в большой степени программирует жизнь, во всяком случае жизнь того, кто ее пишет».

Учитывая это обстоятельство, Пелевин куда осторожнее обходится с описываемой им реальностью, чем Сорокин. Этих писателей, ярче всех представляющих постсоветскую литературу, связывает интерес к советскому бессознательному как источнику мифотворческой энергии.

Сорокин воссоздает сны «совка», точнее — его кошмары. Проза Пелевина — это вещие сны, сны ясновидца. Если у Сорокина сны непонятны, то у Пелевина — не поняты.

Пелевин не ломает, а строит. Пользуясь теми же обломками советского мифа, что и Сорокин, он возводит из них фабульные и концептуальные конструкции. Если, погружаясь в бессознательное, Сорокин обнаруживает в нем симптомы болезни, являющейся предметом его художественного исследования, то Пелевина интересуют сами симптомы. Для него сила советского государства выражается вовсе не в могуществе его зловещего воен-



но-промышленного комплекса, а в способности материализовать свои фантомы. Хотя искусством «наводить сны» владеют отнюдь не только тоталитарные режимы, именно они создают мистическое «поле чудес» — зону повышенного мифотворческого напряжения, внутри которой может происходить все что угодно.

Вымысел у Пелевина есть инструмент конструкции реальности, а не насилия над ней. Упраздняя окружающее, сводя его к психическому пространству личности, он расширяет свои повествовательные возможности. Через оставшуюся в одиночестве точку нашей души можно провести сколько угодно прямых, каждая из которых соединит субъект с плодом его воображения.

Окружающий мир — череда искусственных конструкций, где мы обречены вечно блуждать в напрасных поисках «сырой», изначальной действительности. Все эти миры не являются истинными, но и ложными их назвать нельзя, во всяком случае до тех пор, пока кто-нибудь в них верит. Ведь каждая версия мира существует лишь в нашей душе, а психическая реальность не знает лжи.

Проза Пелевина строится на неразличении настоящей и придуманной реальности. Тут действуют непривычные правила: раскрывая ложь, мы не приближаемся к правде, но и умножая ложь, мы не удаляемся от истины. Сложение и вычитание на равных участвуют в процессе изготовления вымышленных миров. Рецепт создания таких миражей заключается в том, что автор варьирует размеры и конструкцию «видоискателя» — раму того окна, из которого его герой смотрит на мир. Все главное здесь происходит на «подоконнике» — на границе разных миров.

Пелевин — поэт, философ и бытописатель пограничной зоны. Он обживает стыки между реальностями. В месте их встречи возникают яркие художественные эффекты, связанные с интерференцией, — одна картина мира, накладываясь на другую, создает третью, отличную от первых двух.

Чтобы нагляднее представить механизм такого пограничного творчества, можно сравнить пелевинскую прозу с живописью сюрреалистов, прежде всего с картинами Рене Магрита.

Поэзия границы — главное у Магрита. Погружая зрителя в абсурд, он балансирует между нормой и аномалией, исследуя грань, отделяющую одно от другого. На своих полотнах он воплощает ту невидимую черту, которая разделяет категории — одушевленное от неодушевленного, явь от сна, искусство от природы, живое от мертвого, возможное от невозможного. Так, на картине «Открытие» изображена обнаженная женщина. Но часть ее кожи обнаруживает фактуру полированной фанеры. Зритель в растерянности: то ли перед ним живая натура, то ли деревянная. Во все работы Магрита встроено такое устройство, разруша-

ящее возможность однозначного ответа на вопрос. Яичница-глазунья подмигивает настоящим глазом, занавески оборачиваются куском неба, птица — облаком, на ботинках вырастают ногти, ночная рубашка обзаводится женским бюстом. Магрит изучал тот минимальный сдвиг, который трансформирует реальное в ирреальное.

Пелевин ставит перед собой аналогичную задачу. Писатель, живущий на сломе эпох, он населяет свои тексты героями, обитающими сразу в двух мирах. Советские служащие из рассказа «Принц Госплана» одновременно живут в той или иной компьютерной видеоигре. Люмпен из рассказа «День бульдозериста» оказывается американским шпионом, китайский крестьянин Чжуань — кремлевским вождем, советский студент оборачивается волком. Но изобретательнее всего тема границы обыгранна в новелле «Миттельшпиль». Его героини — валютные проститутки Люся и Нелли — в советской жизни были партийными работниками. Чтобы приспособиться к происшедшим в стране переменам, они поменяли не только профессию, но и пол. Одна из девушек — Нелли — признается другой, что раньше она была секретарем райкома комсомола Василием Цырюком. В ответ звучит встречное признание. Оказывается, в прошлой жизни Люся тоже была мужчиной и служила в том же учреждении под его началом.

«— Усы, значит, были, — сказала Люся, и откинула упавшую на лицо прядь. — А помнишь, может, у тебя зам был по оргработе? Андрон Павлов? Еще Гнидой называли?»

— Помню, — удивленно сказала Нелли.

— За пивом тебе ходил еще? А потом ты ему персональное дело повесила с наглядной агитацией? Когда на агитстенде Ленина в перчатках нарисовали и Дзержинского без тени?»

Искусные фабульные кульбиты, подобные этому, критики часто пытаются свести к анекдоту. Однако, чтоб оправдать такой критический редуccionизм, от которого нередко страдают авторы постсоветской литературы, надо лишить пелевинскую прозу второго аллегорического плана, который выводит ее за рамки предшествующей литературной модели.

Так и эпизод с коммунистами-оборотнями — лишь частный случай центрального для Пелевина мотива превращений. В «Миттельшпиле», как и многих других его рассказах, важно, не кем были герои и не кем они стали, — важен сам факт перемены. Граница между мирами неприступна, ее нельзя пересечь, потому что сами эти миры есть лишь проекция нашего сознания. Единственный способ перебраться из одной действительности в другую — измениться самому, претерпеть метаморфозу. Способность к ней становится условием выживания в стремитель-

ной чехарде фантомных реальностей, произвольно сменяющих друг друга.

Собственно, граница — это провокация, вызывающая метаморфозу, которая подталкивает героя в нужном автору направлении. У Пелевина есть message, есть свой символ веры, который он раскрывает в своих текстах и к которому он хочет привести своих читателей. Вопреки тому, что принято говорить о бездуховности новой волны, Пелевин склонен к спиритуализму, прозелитизму, а значит, и к дидактике. Считают, что он пишет сатиру, скорее — это басни. Лучшая из них — «Жизнь насекомых», переносящая читателя в обычное для этого жанра животное царство.

Зверь удобен писателю своей изначальной инакостью. Всей постсоветской культуре свойственно своеобразное «биофильство». Среди ярких литературных примеров — животная притча Анатолия Кима «Поселок кентавров». Пелевин тоже часто обращается к животным, что позволяет ему обжить еще одну — межвидовую — границу. Так, герои рассказа «Затворник и Шестипалый» — две курицы, занятые метафизическими экспериментами на «Бройлерном комбинате имени Луначарского». В рассказе «Проблема верволка в Средней полосе» превращение человека в животное наполняет высшим смыслом душу оборотня. Но глубже всего «животная» тема развита в романе из жизни насекомых.

Можно дать несколько ответов на вопрос, почему Пелевин выбрал именно насекомых. Хотя они отнюдь не единственные животные, способные к метаморфозам, — их претерпевают почти все земноводные, некоторые рыбы и большинство моллюсков, — у насекомых цепочка превращений (яйцо—личинка—куколка—взрослая особь) наиболее длинная и разнообразная. По отношению к людям насекомые играют двойную роль. Они меньше всего похожи на человека, но чаще других живут с ним. К тому же они близки нам своей многочисленностью. Но главную роль в выборе героев сыграли литературные предшественники романа, в споре с которыми, как представляется, он и написан.

В первую очередь это вышедшая в 1921 году пьеса братьев Карела и Йозефа Чапек «Из жизни насекомых», название которой почти дословно цитируется в заглавии романа Пелевина. Похож, естественно, и энтомологический набор персонажей — навозные жуки, муравьи, мотыльки. Однако со своими насекомыми Пелевин обращается совершенно иначе. В пьесе Чапек образ строится на доведенном до комизма преувеличении отдельной черты. Названия насекомых, которыми обозначены действующие лица, — это маски, позволяющие упростить чело-

веческий характер. Энтомологический маскарад тут служит средством абстрагирования. Под масками скрываются не люди, а их обобщенные пороки. В предисловии к пьесе Чапеки писали: «Нашим намерением было написать не драму, а мистерию в старинной наивной манере. Как в средневековых мистериях выступали олицетворенные Скупость, Эгоизм или Добродетель, так и у нас некоторые моральные категории воплощены в образах насекомых просто для большей наглядности <...> Мы не писали ни о людях, ни о насекомых, мы писали о пороках».

В героях Пелевина больше и от насекомых, и от людей. Собственно, между ними вообще нет разницы: насекомые и люди суть одно и то же. Кем их считать в каждом отдельном эпизоде, решает не автор, а читатель. Это напоминает известные оптические иллюзии, когда при помощи перспективы на одном рисунке изображаются сразу две фигуры, но увидеть мы можем только ту, на которой сфокусировали свое внимание. Если читатель Пелевина сосредоточился на описании мыслей и чувств, он попадает в бытовой роман из современной жизни, если же читатель удерживает в сознании физический облик героев, то он оказывается в гуще обещанной заглавием «жизни насекомых». Этот прием может проиллюстрировать любовная сцена между западным предпринимателем и его российской возлюбленной: «Сэм откинулся на камень и некоторое время не чувствовал вообще ничего — словно и сам превратился в часть прогретой солнцем скалы. Наташа сжала его ладонь; приоткрыв глаза, он увидел прямо перед своим лицом две большие фасеточные полусферы — они сверкали под солнцем, как битое стекло, а между ними, вокруг мохнатого ротового хоботка, шевелились короткие упругие усики».

Сочетание естественно-научного натурализма с психологическим реализмом населяет роман Пелевина гибридами. Все эти думающие как люди, а выглядящие как насекомые персонажи восходят, конечно же, к самому известному из энтомологических героев — Грегору К. Но и эта связь свидетельствует не столько о преемственности, сколько о полемике.

«Превращение» можно понять как развитие важнейшего для Кафки мотива упущенного счастья. Метаморфоза дает Грегору шанс вырваться из сурового царства необходимости, отречься от долга, насилующего его душу. Став насекомым, Грегор разрывает цепи, приковывающие его к дому, к ненавистному ярму службы. В самом начале, когда Грегор еще сам не верит в превращение, он рассуждает следующим образом: если родственники испугаются его нового облика, значит, с него «уже снята ответственность и он может быть спокоен». То есть превращение

открывает для Грегора путь к освобождению. Трагедия не в том, что человек превратился в насекомое, а в том, что он не сумел воспользоваться возможностью, предоставленной ему метаморфозой. Эту же ситуацию, но в перевернутом виде, Кафка разрабатывает в новелле «Отчет для академии», где рассказывается, как обезьяна превращается в человека. Произошло это потому, что у запертого в клетке животного не было другого выхода. Самец шимпанзе, став человеком, говорит: «Я не хотел свободы. Я хотел всего-навсего выхода — направо, налево, в любом направлении». Грегор К. выхода не нашел, хотя в тексте он и был намечен. Это открытое окно, возле которого героя охватывает «чувство освобождения». Он мог бы просто улететь на свободу, ибо метаморфоза предоставила ему такую возможность.

Об этом в своих лекциях подробно говорит Набоков. Отвечая на вопрос, в какого насекомого превратился Грегор, Набоков категорически отвергает обычного у комментаторов таракана. Реконструируя облик насекомого (сохранились и рисунки Набокова), он приходит к выводу, что Грегор превратился в жука, напоминающего навозного, хотя технически им и не являющегося. Впрочем, важно другое — округлая твердая спина указывает на то, что там скрываются крылья. Но жук Грегор, пишет Набоков, так и не выяснил, что у него есть крылья под твердым панцирем спины. Жуку, в которого превратился Грегор, достаточно было просто вылететь в распахнутое окно. Возможность такого — счастливого — финала «Превращения» подсказывает и книга энтомолога Жана Анри Фабра «Жизнь насекомых», к которой Кафка, как чуть позже братья Чапеки, вероятно, обращался во время работы над «Превращением». Про навозного жука Фабр пишет восторженно: «Счастливое создание! ...ты знаешь свое ремесло. И оно обеспечивает тебе спокойствие и пищу, которые с таким трудом достигаются в человеческой жизни».

Не этот ли абзац натолкнул Кафку на мысль избавить своего героя от тяжести быть человеком, превратив его в насекомое? Во всяком случае, Грегор-жук мог бы быть счастливее Грегора-человека. Не случайно в рассказе движения героя изображены с большей значительностью и вниманием, чем его банальные, скудные слова и мысли.

Намеченную, но не развитую Кафкой тему неиспользованной метаморфозы подхватил в своей версии энтомологического сюжета Пелевин. Метаморфоза — это ряд изменений, при которых взрослые существа резко отличаются от незрелых, то есть это не простое перемещение, а центростремительное движение, направленное к некой цели. Метаморфоза придает изменению телеологический характер — она ведет сюжет к «морали». И эта

растворенная в тексте, скрытая, но упорная назидательность указывает на жанровое родство с самым прямым источником романа Пелевина — басней Крылова «Стрекоза и Муравей».

В сущности, Пелевин рассказывает переведенную на язык «мыльной оперы» историю «муравья», который захотел стать «стрекозой». Центральная героиня романа Наташа, не желая повторять убогую и унылую «трудовую» жизнь своих родителей, рвет с родными муравьиными обычаями и уходит, к ужасу своей честной матери Марины, в мухи: «Она уже разорвала стенку кокона, и вместо скромного муравьиного тельца с четырьмя длинными крыльями Марина увидела типичную молодую муху в блядском коротеньком платьице зеленого цвета с металлическими блестками».

Однако метаморфоза одного крыловского персонажа в другого не приносит героине счастья. После мимолетного романа с американским комаром, точно уложившегося в отведенное ему Крыловым «красное лето», Наташа погибает на липучке.

Обращаясь к хрестоматийному сюжету, Пелевин его не пересказывает и не пародирует, а переосмысляет, добавляя свою мораль к старой басне. Ее герои вновь появляются в эпилоге романа: «Толстый рыжий муравей в морской форме; на его бескозырке золотыми буквами выведено «Иван Крылов», на груди блестел такой огород орденских планок, какой можно вырастить, только унавозив нагрудное сукно долгой и бессмысленной жизнью».

И выступающая по телевидению стрекоза: «Стрекоза на экране несколько раз подпрыгнула, расправила прозрачные крылья и запела:

Завтра улечу  
В солнечное лето  
Будду делать все  
что захочу».

Замаскированный под опечатку «Будда» попал в последнюю строку романа в качестве ключа, переводящего саркастическую прозу Пелевина в метафизический регистр. В этом аллегорическом плане разворачивается параллельный сюжет романа. Это история духовной эволюции мотылька Мити и его альтер-эго Димы. С ними тоже происходят метаморфозы, но это превращения, которые ведут героя не к гибели, а к просветлению. Такая метаморфоза, в зависимости от того, как мы согласны ее понимать, обладает либо физическим, либо метафизическим смыслом. «Он открыл глаза и увидел, что стоит в пятне ярко-

синего света, словно на нем скрестились лучи нескольких прожекторов. Но никаких прожекторов нигде не было — источником света был он сам».

Так мотылек Митя стал светлячком. Духовные метаморфозы возвращают роман к теме границ, но это уже одна, главная, а может быть, и единственная граница, отделяющая мнимый мир повседневности от подлинного, «чистого» существования, источник которого мистик Пелевин помещает внутрь нашей души.

В сущности, вся проза Пелевина — руководство к пересечению этого трансцендентного рубежа, уроки выращивания той метафизической реальности, которой нет, но которую можно создать.

В поздних фильмах Феллини самое интересное происходит в глубине кадра — действия на переднем и заднем плане развиваются независимо друг от друга. Так, в фильме «Джинджер и Фред» трогательный сюжет разворачивается на фоне специально придуманных режиссером безумных рекламных плакатов, мимо которых, не замечая их, проходят герои.

К такому же приему, требующему от читателя повышенной alertности, прибегает и Пелевин. Важная странность его прозы заключается в том, что он упрямо вытесняет на повествовательную периферию центральную идею, концептуальную квинт-эссенцию своих сочинений. Обо всем по-настоящему серьезном здесь говорится вскользь. Смысл происходящего раскрывается всегда неожиданно, невпопад. Наиболее существенные мысли доносят репродуктор на стене, обрывок армейской газеты, цитата из пропагандистской брошюрки, речь парторга на собрании. Так, в рассказе «Вести из Непала» заводской репродуктор бодрым комсомольским языком пересказывает тибетскую «Книгу мертвых»: «Современная наука установила, что сущностью греха является забвение Бога, а сущностью воздушных мытарств является бесконечное движение по суживающейся спирали к точке подлинной смерти. Умереть не так просто, как это кажется кое-кому...»

Информационный мир у Пелевина устроен таким образом, что чем меньше доверия вызывает источник сообщения, тем оно глубокомысленнее. Объясняется это тем, что вместо обычных причинно-следственных связей тут царит синхронический, как назвал его Юнг, принцип. Согласно ему явления соединены не последовательно, а параллельно. В таком единовременном мире совпадения не случайны, а закономерны.

Пелевин использует синхронический принцип, чтобы истребить случай как класс. В его тексте не остается ничего посто-

ронного авторской цели. Поэтому все, что встречается на Пути героя, заботливо подталкивает его в нужном направлении. Как в хорошем детективе или проповеди, каждая деталь тут — предзнаменование, подсказка, веха.

В поэтике Пелевина не может быть ничего постороннего замыслу потому, что в его мире случайность — непознанная (до поры до времени) закономерность. Текст Пелевина не столько повествование, сколько паломничество. Тут всё говорит об одном, а значит, и автору, в сущности, безразличен предмет разговора: не материал важен, а его трактовка. Потаенный смысл обнаруживается в любом, в том числе и самом тривиальном сюжете; чем более он избит, тем ярче и неожиданнее оказывается скрытое в нем содержание.

Впрочем, основной тезис всех его книг не принадлежит автору — скорее, говоря по-пелевински, автор принадлежит ему. Речь идет об универсальной для современной культуры проблеме исчезнувшей реальности. Решая ее, всякая книга норовит сегодня стать репортажем из бездны. Автор делает читателя свидетелем череды кризисов. Сперва он демонстрирует исчезновение «объективной реальности». Затем на глазах пораженных зрителей автор растворяет в воздухе и субъект познания — собственно личность. Заведя нас в эту гносеологическую пропасть, художник оставляет читателя наедине с пустотой.

Ее-то Пелевин и сделал фамилией героя своего дзэн-буддистского боевика «Чапаев и Пустота». Буддизм в нем — не экзотическая система авторских взглядов, а неизбежный вывод из наблюдения над современностью. Однако изысканная прелесть этого романа не в «мессидже», а в «медиуме». Заслуга автора в том, что путь от одной пустоты к другой он проложил по изъезженному пространству. Роман заиграл оттого, что содержание — буддистскую сутру — Пелевин опрокинул в форму чапаевского мифа.

Взяв фольклорные фигуры чапаевского цикла — Василия Ивановича, Петьку, пулеметчицу Анку и Котовского, Пелевин превратил их в персонажей притчи. Так, Чапаев в его романе стал аббатом, хранителем дхармы, мастером дзэна, учителем, который в свойственной восточным мудрецам предельно эксцентрической манере ведет к просветлению своего любимого ученика — петербургского поэта Петра со странной фамилией Пустота. Нам он больше известен в качестве чапаевского адъютанта Петьки.

Исходным материалом для такой метаморфозы Пелевину послужили бесчисленные чапаевские анекдоты, в которых он увидел дзэновские коаны, буддистские вопросы без ответа, вроде знаменитого «как услышать хлопок одной ладони?». Коаны



призваны остановить безвольное брожение мысли по наезженной колее логичных, а значит, поверхностных решений. К правильному решению коана можно прийти только духовным прыжком. Совершить такой ментальный кульбит и помогает ученику учитель, часто прибегая при этом к самым диким выходкам. В романе Пелевина каждый такой коан с сопутствующим объяснением служит Петьке очередной ступенью на пути к просветлению. Вот как это звучит в тексте:

«— Петька! — позвал из-за двери голос Чапаева. — Ты где?

— Нигде! — пробормотал я в ответ.

— Во! — неожиданно заорал Чапаев. — Молодец! Завтра благодарность объявлю перед строем. <...> Все, что мы видим, находится в нашем сознании, Петька. Поэтому сказать, что наше сознание находится где-то, нельзя. Мы находимся нигде просто потому, что нет такого места, про которое можно было бы сказать, что мы в нем находимся. Вот поэтому мы нигде».

Безусловный комизм этого чапаевского апокрифа ни в коем случае не отменяет серьезности темы. Она только выигрывает от того, что автор ведет разговор о высших истинах в разных стилевых регистрах. Вот, например, теологический диспут о природе отечественной религии на блатной фене: «Может, не потому Бог у нас вроде пахана с мигалками, что мы на зоне живем, а наоборот — потому на зоне живем, что Бога себе выбрали вроде кума с сиреной».

Каждая из десяти глав романа написана на своем языке, отражающем тот или иной уровень реальности, в рамках которой автор проводит испытание своей правды. Стилистический метемпсихоз, перевоплощение идеи в разные языковые формы не меняет ее не выразимой словами сути. При этом Пелевин обращает всю свою книгу в коан — как написать роман о том, о чем написать вообще нельзя?

Судить о том, удалось ли ему разрешить этот парадокс, Пелевин предоставляет читателю. Себе же, автору, он отводит более скромную роль разрушителя иллюзий: «Боже мой, да разве это не то единственное, на что я всегда только и был способен — выстрелить в зеркальный шар этого фальшивого мира из авто ручки?»

---

# ОБЖИВАЯ ХАОС

---

## Эпилог

Главное достижение постсоветской России в том, что страна изменилась меньше своих жителей. Разлепившись, они ведут все более независимую жизнь. Противоестественный симбиоз народа и власти прекращается в связи с ликвидацией составлявших его частей. И власть, и народ рассыпались бисером — мириады противоречивых частных интересов разменяли самые монументальные категории русской истории.

Причину этого следует искать в тех более высоких, нежели кремлевские кабинеты, сферах, где теплый, надышанный космос стал холодным, безразличным хаосом. Обжитый тремя поколениями советский мир сменился ничем — идеологически пустой вселенной, лишенной цели и причины, смысла и оправдания.

Прежняя власть была хороша тем, что не подводила — всегда можно было рассчитывать на ее тупость, злобность, нерасторопность и склонность к террору. Устойчивость, пусть и негативного характера, делала жизнь сносной. Координаты этого замкнутого мира, именно потому что он был замкнутым, были всем известны.

Коммунизм всегда стремился выгородить остров «организованной» жизни в океане диких стихий. Всеми силами старая власть сдерживала напор хаоса, охраняя последнюю зону простодушного позитивизма. В этом заповеднике линейных уравнений планирование было не только политикой и экономикой, но и теологией режима. Им она тщетно заклинала непредсказуемость жизни, которая всегда норовила сбежать из предписанных ей рамок. До сих пор многие видят трагедию советской истории в том, что она то ли не выполнила, то ли перевыполнила свой план. На самом деле ее бедой и соблазном был план как таковой. План — онтологическая страховка, полис, обеспечивавший грядущее и позволявший бездумно гнать зайца дальше. План — это апофеоз логики, уверенной в своей способности вывести будущее из настоящего. План — это символ веры в лишенную тайн, беззащитную перед умным интегралом вселен-

ную. Советский мир был последним царством чистого разума, потому он так и походил на дурдом.

Главным врагом власти оказался не диссидент, а случай, разъедающий детерминизм степенного социалистического строительства. Вверяя разнообразным наукам свои надежды, власть всегда поклонялась простой, общедоступной причинно-следственной связи. Она-то ее и подвела. Жизнь не подчинялась пропорциям, и, когда окончательно выяснилось, что она не становится лучше оттого, что в стране растет производство станков, танков и коммунистов, произошел катастрофический обвал в непредсказуемую жизнь. Выяснилось, что король был голым — космос был хаосом.

В этом никто не виноват — просто мир устроен таким образом, что порядок в нем, как уже второе десятилетие твердит теория хаоса, — частный случай анархии, гармония — частный случай дисгармонии, предсказуемое — частный случай непредсказуемого и необходимое — всего лишь часть случайного.

Крах космоса, выстроенного советским позитивизмом, вызвал немой катаклизм, изменивший самую «физику» прежнего мира. Поэтому центральный конфликт постсоветской литературы — борьба категорий, дуэль мировоззрений, война метафор, описывающих, а значит, создающих новую реальность.

Специфическое качество советского пространства — тупая однородность. Семантически нейтральное, равнозначное в каждой своей части, оно было повсюду одинаковым. Списанное с задачника пространство простиралось между пунктами А и Б, которые заменялись с такой легкостью, что этого и не стоило делать. Неотличимое, абстрактное, двухмерное, намертво привязанное к политической карте пространство считалось первичным сырьем, складом простора, предназначенным для дальнейшей переработки. Поэтому его и не жалели, но только до тех пор, пока оно было надежно огорожено священными рубежами.

Государственная граница в СССР была единственной, поэтому она обладала всей полнотой смыслов — политических, идеологических, метафизических. Сегодня границ столько, что стало важным не только то, что происходит по ту или другую сторону, — важна сама граница.

Чем больше границ, тем больше и пограничных зон, где возникают условия для смежного сосуществования, при котором не стираются, а утрируются черты своего и чужого. Граница порождает особый тип связи, где различия, включая непримиримый антагонизм, служат скрепляющим материалом. Вражда объединяет крепче дружбы. Зеку ближе всех охранник.

Фрагментация нарезанного бесчисленными границами пространства ведет не столько к изоляции, сколько к интенсификации контактов. Мир становится одновременно все более тесным и все более разным. И если раньше эта разность считалась препятствием, мешающим разглаживать пространство в одну простыню, то теперь различия позволяют пространству структурироваться, набухать и делиться на все более мелкие части. Вместо чистой протяженности простыни — лоскутное одеяло. Все интересное начинает происходить на территории, раскинувшейся не от моря до моря, а от забора до забора.

Огораживание и обживание этих лоскутов меняет концепцию пространства с имперской на ту, которая свойственна владельцам недвижимой собственности. Как микромир с макромиром, несовместимы эти версии пространства. Одни его меряют сотками, другие — континентами или даже сторонами света. Характерно название книги В. Жириновского — «Последний бросок на Юг».

Спор между разными восприятиями пространства связан со сменой вековых приоритетов — развиваться либо вглубь, либо вширь. Последнему, более привычному способу мешают все те же постоянно размножающиеся границы. Они препятствуют передвижению: по колхозному полю бродить проще, чем по дачным огородам. Покорение структурированного пространства связано не с физическим перемещением, а с «химической» метаморфозой, понятой скорее по Ламарку, чем по Дарвину. Граница — это вызов среды, ее провокация, вынуждающая нас стать другими, скажем эмигрантами, эстонцами или новыми русскими.

Такой тип развития сближает нас не с фауной, а с флорой. Мы меняемся, стоя на месте, не боремся с конкурентами, а поднимаемся над ними. Растительная метаморфоза оказалась весьма удачным ответом на неспособность политики разрешить все насущные проблемы. Собственно, от нее этого и не следовало ждать, ибо политика — искусство не решать проблемы, а жить с ними. Зато нет неразрешимых проблем в области психологии. Сталкиваясь с таковыми, сознание их просто перерастает, как сорняк — дерево.

Однородному пространству соответствовало такое же неотличимое, механически нарезанное произволом власти на часовые пояса время. Коммунизм, вооруженный верой в историческую закономерность, знал, что время работает на него. Но поскольку в его модели история имела начало и конец, то время стремились побыстрее изжить. Ведь время ощущалось конечным, его можно было исчерпать, как песок в песочных часах:

чем меньше его останется сверху, тем скорее завершится история и наступит вечность.

Вечная спешка (вспомним название романа Катаева «Время, вперед!») объяснялась тем, что любая остановка — от простоя до застоя — это предательство будущего. Время торопили все — от Маяковского, обещавшего «загнать клячу истории», до Горбачева, начавшего перестройку призывом к «ускорению». Чтобы время прошло быстрее, его как бы уплотняли, укладывая в пятiletки, которые потом еще и выполнялись досрочно, в четыре года, что позволяло на год сокращать путь в вечность.

Однако новая концепция пространства требует иного, органического времени. Не знающая равномерного движения метаморфоза происходит квантовыми толчками. Когда накопленная энергия достигает порога, происходит озарение — перемена. Секунда тут стоит года. Из макромира, где время мерилось историческими эпохами и экономическими формациями, оно перебралось в микромир, где счет идет на мгновенья, каждое из которых отличается от другого. Метаморфоза происходит в индивидуальном, непредсказуемом и неуправляемом ритме. Как и пространство, время перестает быть для всех одинаковым. Вместо того чтобы наглядным образом, как в песочных часах, пересыпаться из будущего в прошлое, оно маятником ходиков режет несоразмерную человеку историю на частные наделы биографий.

Агитационные ролики всех кандидатов, показанные по телевизору во время предвыборной кампании 96-го в России, напоминали чеховские пьесы: в них ничего не происходило. При этом следует учесть, что чеховские пьесы вовсе не лишены действия, оно просто ничего не меняет в жизни героев.

Как в любой игре с подсознанием, в пропаганде интересно не то, что она говорит, а то, о чем проговаривается. Подспудный смысл предвыборной агитации сводится к тому, что избирателю вместо светлого будущего обещают сносное настоящее, созданное из произвольно выбранных обломков прошлого. Политика, боясь напугать народ прогрессом, клянется изменить жизнь так, чтобы она не менялась. Выполнить это обещание можно, только ничего не делая. Именно к этому решению втайне от самой себя и склоняется сегодня любая власть, интуитивно нащупывая единственную безопасную линию — стратегию недеяния. События последних лет не только исчерпали, но и скомпрометировали политику активизма. Любые резкие движения, вроде расстрела парламента или чеченской кампании, не разрешают, а плодят конфликты. Всякий поступок чреват своей

противоположностью: союзники становятся врагами, левое — правым, добро — злом, сила — слабостью. Как слон в посудной лавке, власть замерла, чтобы не перебить оставшееся добро.

Эта отнюдь не худшая тактика — молчаливая капитуляция перед миром, переживающим универсальный кризис каузальности. Причины больше не соответствуют следствиям — они несопоставимы с ними. Мы, скажем, привыкли думать, что причиной ядерной катастрофы может быть война, но не похмелье. Доказавший обратное Чернобыль не может не разрушить счастливую веру в лояльность причинно-следственных связей, которые послушно разыгрывают карамболь на бильярдном столе ньютоновской природы.

Самый простой с точки зрения коллективной психологии ответ на кризис причинно-следственных связей в обществе — вера в заговоры, любые заговоры — внутренние и заграничные, левые или правые, ЦРУ или КГБ. Эту веру питает чувство беспомощности перед лицом таинственных, невидимых, но могучих сил истории. Сегодня мир теряет ощущение контроля над собственной судьбой. Все выходит не так, все не работает, ни на что нельзя положиться. Человек стал игрушкой в злой игре. Целеустремленные усилия, добрая воля, умное дело — все рассыпается в прах. Как будто в механизм жизни насыпали песок, перетирающего точные детали.

Психология заговора — попытка удержаться в рамках советской цивилизации, которая строилась на соблазнительно простой и четкой умозрительной схеме. Вера в заговор рождается от тоски по осмысленному миру, это стремление вернуться в рациональную вселенную, где еще можно интересоваться — «кому это выгодно?».

Призрак заговора смягчает горечь от потери веры в разумность мира: легче считать себя жертвой чужой воли, чем отдаться на волю слепой стихии. Как ни странно, но мысль о том, что за всеми бедами стоит чья-то злая воля, весьма утешительна. Это значит, что еще не все потеряно — с врагом можно бороться, его можно обличать или хотя бы срывать маски, чтобы обнаружить порок под личиной добродетели. Вымещая зло, общество совершает ритуальный обряд очищения: чем больше выявлено врагов, тем меньше их должно оставаться среди истинных радетелей добра. Образ тайного врага — это объективация страха личности перед обществом, в котором перестают работать причинно-следственные связи. К тому же веру в заговоры порождает и скрытая зависть к тем, кто попал в число заговорщиков и сбежал из хаоса в целесообразную жизнь. Не потому ли так популярны разговоры о мафии, что многие не прочь оказаться

в ее рядах, под ее защитой. В конце концов, мафия — это прочная социальная структура, надежный, хоть и преступный бастион, где можно отсидеться в период социальных бурь.

Однако все попытки вернуться в ту внятную, управляемую, целесообразную, логичную вселенную, какой она рисовалась еще в просветительских утопиях, обречены на неудачу. Стремительно и бесконтрольно усложняющийся сегодняшний мир окончательно упразднил давно устаревшую, но все еще живую в нашем отечестве картину заводной вселенной. Только в лабораторных условиях можно предвидеть последствия своих поступков. Но мы живем в настоящем мире, где всегда приходится стрелять по движущимся мишеням, где правила меняются по ходу игры, где ничтожные причины рожают катастрофические последствия, где завтрашний день решительно меняет послезавтрашний.

Мы плывем по реке с постоянно меняющимся руслом, причем не на пароходе, как самонадеянно считали раньше, а на шатком плоту. Спротивляться бешеному течению жизни бессмысленно и безнадежно, нам остается только покориться ему, корректируя в свою пользу курс точно рассчитанными толчками шеста. Так вслед за пространством и временем сама история, приучаясь двигаться вкрадчивыми рывками и короткими перебежками, переходит в микромир.

Самое примечательное в постсоветской литературе — то, что она все еще не позаботилась найти себе новое имя. Память о предшествующем этапе помогает ей сохранять преемственность с тем прошлым, с которым она, вопреки всем ожиданиям, вовсе не торопится расстаться. Поэтому и обычный спор поколений в литературном процессе сегодня часто принимает форму борьбы за советское наследие. Впрочем, раздел его уже произведен: «отцам»-шестидесятникам отошла рациональная, а «детям» — иррациональная часть советского прошлого. Пользуясь обычным жаргоном, можно сказать, что первым досталось сознание «совка», вторым — его подсознание.

Осваивая эту новую тему, сегодняшняя литература решает двоякую задачу. С одной стороны, определяя советскую власть как отечественную форму коллективного бессознательного, она выполняет оздоровляющую для общества роль: установление диагноза — уже терапия. С другой стороны, выявление и описание национального подсознания и есть главная задача всякого искусства. Неудивительно, что именно с ее выполнением связаны первые успехи авторов постсоветской литературы. В области советского бессознательного они находят источник мифотворческой энергии. Поэтому для многих из них важна

традиция социалистического реализма. Выполняя роль снов, она позволяет «проболтаться» коллективному подсознанию советского общества — в соцреализме важно не то, что он говорит намеренно, а то — что случайно. Впрочем, здесь же проходит и граница между соцартом как последним этапом советской культуры и началом нового витка. Соцарт эксплуатирует материал соцреализма, постсоветская культура — его методы.

История последнего десятилетия показала, что если незыблемость советского режима оказалась иллюзорной, то вполне реальными стали его призраки. Получается, что по-настоящему свою власть над действительностью он проявляет после смерти. Зачарованная силой этих некроэффектов, сегодняшняя культура стремится освоить механизмы, при помощи которых режим творил, причем куда успешнее, чем казалось раньше, собственную реальность.

Как лучше всего использовать этот ценный опыт в мире, все острее осознающем свою искусственность?

Этот вопрос предстоит решить нынешнему поколению российских писателей, которые, балансируя на краю пропасти в будущее, обживают узкое культурное пространство самого обрыва.

1996, 1999



---

# ШВЫ ВРЕМЕНИ

---





---

# ВЗГЛЯД ИЗ ТУПИКА

---

*К литературной истории перестройки*

## РАСТЕРЯННОЕ ПОКОЛЕНИЕ

Современная словесность мучительно борется за жизнь, пытается найти компромисс между прошлым и будущим. Она топчется на месте, боясь оборачиваться назад и не решаясь доверять перспективам. В этой промежуточной ситуации русская советская литература успела растерять оба своих определения: сейчас она — никакая. Все жанры выродились в газетные: жизнь произведения мерится уже не поколениями, а месяцами, неделями, днями. Бестселлеры перестройки — калифы на час. «Печальный детектив», «Пожар», «Плаха», «Дети Арбата» — в каждой из этих книг главное — дата публикации. Поистине — роман-газета.

Литература гласности и не могла быть другой. Ведь гласность — протез оттепели, возможность договорить недосказанное. Генетическое родство перестройки и оттепели так же несомненно, как и протвоестественно. Там, где у 60-х сияла цель, у перестройки зияет ее отсутствие. Шестидесятники творили «от конца», от коммунизма. Ответ, глобальный, космический, на все времена, был им известен. Оттуда — из вселенского хеппиэнда — черпали энергию авторы оттепели, что и придавало их книгам характер оптимистический и инфантильный.

Бердяев писал: «Для низвержения фиктивной власти слов нужна свобода слова». И русская литература ее уже обрела, но справиться с ней еще не сумела: телега русской словесности по инерции катит в никуда. Соцреализм — сила, которая приводила в движение советскую литературу, давно уже иссякла. Остались лишь руины слов, из которых пытаются соорудить храм правды. Но правда — Бог несвободного человека.

Общий сюжет советской литературы сводился к откровению, к произнесению правды — о вождях, правительстве, сельском хозяйстве, черной металлургии. И композиция советской литературы всегда линейна: от заблуждения к истине, от лжи к правде. Герой такой литературы — всегда подросток. Содержание

ее — обряд инициации: приобщение к сакральному знанию об истинном положении вещей. Высказав правду, автор застывает то в радостном (раньше), то в растерянном (теперь) молчании. Выходом из этого тупика был коммунизм, который уже на другом, нелитературном уровне оправдывал всё и вся — и шолоховскую поднятую целину, и фадеевскую молодую гвардию, и аксеновских коллег. Только в метафизическом поле коммунизма советский писатель мог добиться относительных побед. Как в средневековой схоластике, автору отводилась роль комментатора генеральной истины. Все это здание рухнуло под тяжестью перестройки. Захватившие власть шестидесятники обречены договаривать слова, обесмысленные потерей главной правды. Утратив раздел «ответы», задачник советской литературы стал филькиной грамотой.

Так, только столкнувшись со своей мечтой о свободе, шестидесятники стали потерянными поколением, обретя, наконец, тот статус, с которым они вечно заигрывали.

## ОПЕРНЫЕ МУЖИКИ

Либеральная литература только потому сумела захватить журнальные бастионы, что их ей уступили деревенщики. Почвенники предали родную словесность, оставив ее без «нутряной», самобытной литературы. Впрочем, деревенщики предали и самих себя: вместо загадочных чудиков Шукшина, лукавых мужиков Можаяева и соленых рыжиков Солоухина на сцену вышли депутаты в онучах. Говоря их словами — бес попутал. Борясь с ими же рожденной химерой — русофобией, авторы литературных произведений стали авторами политических деклараций.

Художественный провал деревенщиков объясняется тем, что они не сумели перевести национальное содержание на язык всемирной культуры. Искусство такого синтеза произвело на свет латиноамериканскую прозу. Но до русского Маркеса дело не дошло. Более того, деревенщики не справились и со своей узкой, непосредственной задачей — с описанием народной жизни. Здесь они уступают уже не заграничным, а отечественным авторитетам. Старые народники, вроде Энгельгардта, Златовратского, Селиванова, Сергея Максимова, шли от эмпирического факта, нынешние — от литературной традиции. В результате на свет появился диковинный гибрид: бабушка Ненила и мужик Марей поселились в советском колхозе. К тому же почвенники парадоксальным образом использовали идеи рево-

люционных демократов, у которых они взяли ненависть к частной собственности, отвращение к буржуазности и обожествление коллектива.

Мутант деревенщиков произошел от двух типов утопизма — западного и славянофильского. Отсюда уже раскручивается новый виток изоляционизма и мессианства. Отсюда — фантастическая модель будущей России как оплота нравственности в мире бездуховного чистогана. Отсюда и русский ответ на вопрос «что делать?»: стать «духовниками, нравственными путеводами человечества, направивши свое сердце на стоическое неприятие тотальной власти Рубля» (В. Личутин). Опять Россия в кольце врагов, на этот раз представленных «швейцарскими банками» (С. Куняев). Опять моральная чистота — антитеза благополучия. Опять тезис, порожденный острым комплексом неполноценности: нищета как символ духа.

Охраняя экономическую невинность русского народа, нынешние деревенщики уже не могут опираться на своих предшественников. Те-то как раз были озабочены просвещением деревни, ее прогрессом. Замечательный писатель и энергичный фермер Энгельгардт писал: «России нужны деревни из интеллигентных людей». Сегодняшние почвенники мечтают исправить городскую интеллигенцию деревенской чистотой и мудростью.

Герои деревенщиков стали оперными мужиками, а сама деревенская проза превратилась в стилизацию. Страшно далеки ее авторы от народа. Заняв чужое место, они не хотят уступать его тем, кто способен ввести почвенническую струю в общее русло литературы. А без нее русская словесность так же немыслима, как, например, североамериканская без Фолкнера, а южноамериканская — без того же Маркеса.

Деревенщики бешено воют против потенциальных союзников. Не признали они своего в Высоцком — самом русском поэте послевоенной эпохи. В штыки приняли народный комический роман Войновича о Чонкине. С истерическим гневом борются они и с русским роком, не распознав, например, в былинном ладе Александра Башлачева попытку нового Есенина. И так происходит со всеми формами русской культуры, не желющими походить на вязкую, нравоучительную, а иногда и просто юродствующую литературу Белова и Распутина, ставших собственными эпигонами. Анекдот — куда уж ближе к фольклору — для них глумление над народом. Частушка — похабщина. Блатная песня — извращение русской души. Одержимые страхом утратить исконно русскую культуру, почвенники ничего не делают, чтобы ее приумножить.

## ВЫРОЖДЕНИЕ «ЧЕРНУХИ»

Коротко дыхание и у самого популярного жанра перестроечной литературы — у «чернухи», которая раньше носила более изящное имя: физиологический очерк. Дело не в том, что авторы «чернушной» прозы пристрастились к кухонному реализму и смакованию грязи. Хуже, что все это уже было.

Физиологический очерк с его «дагеротипным» реализмом уже собирал тогдашнюю «чернуху» с городского дна: «петербургские углы», дворники, шарманщики. В наши дни — могильщики. И тогда физиологический очерк раздражал критику: «Неужели люди с неиспорченным вкусом увлекутся карикатурным описанием самых грязных сторон в жизни дворника, лакея, извозчика, кухарки, вечерней бабочки?» — писал Булгарин и был не прав, потому что читатели и прошлого века, и нынешнего относились к перечисленным темам с неизменным интересом.

Ценность этого жанра еще и в том, что он противостоит публицистичности — чуме современных журналов. Автор, предлагая необработанный сколок действительности, не поучает, не морализирует — он всего лишь невидимый посредник между жизнью и читателем. Законы «дагеротипного» жанра требуют от писателя самоограничения. Поэтому в физиологическом очерке не может и не должно быть хеппи-энда — нравственного возрождения или искоренения зла начальством.

Современная «чернуха», в лучших своих проявлениях (например, «Смирненное кладбище» Каледина), ведет прозу к ее истокам, помогает разобраться, с каким материалом ей предстоит работать. Физиологический очерк с его этнографической точностью детали, интересом к социальной окраине, фанатической приверженностью к характерному слову может служить фундаментом для большой, главной литературы. Но и тут российской словесности не хватило чувства меры. С детской жестокостью «чернуха» отдалась садистскому сладострастию. Пример тому — жуткое сочинение Л. Габышева о лагерях для малолеток «Одлян». Это — документ, хроника, летопись, свидетельство. Правда, которую пересказывать мучительно, перечитывать — страшно. Но еще страшнее, что проходит это по разряду изящной словесности.

Вся страна знакома с лагерным жаргоном, все притерпелись к гекатомбам советской истории, уже необходима эскалация кошмаров, чтобы удовлетворить читательское ожидание. В ход идут прямолинейные средства — нагромождение ужасов, детализация их. Быль (ведь так действительно было) решительно побеждает вымысел, делая его ненужным: сопереживание становится физиологическим актом.

Томас Манн заметил у своих переживших нацизм соотечественников «самодовольство, порожденное страданием». Негативный мессианизм знаком и России — что могут нам сказать те, кто не знает, как расшифровывается ГУЛАГ? Тирания страдания, однако, ведет к импотенции духа, к тому тупику, когда литература вырождается в погребальный плач, мартиролог, список претензий Творцу на несовершенство мироздания. Зло, переросшее эстетическое измерение, лишает литературу даже не надежды — поэзии. Той самой, которой так много в истории про человека, прибитого гвоздями к кресту. Можно, впрочем, искать образец и ближе — поэма Венедикта Ерофеева «Москва — Петушки». Развернув плебейскую тему в апокалиптическую метафору, Ерофеев обрек порожденное им же направление на скорую кончину. Уж больно высока та вершина, с которой спускается «чернуха» на журнальные страницы.

## МОЛЧАЩАЯ СЛОВЕСНОСТЬ

Дождлся своего часа советский авангард. Жаль только, что ждал он его слишком долго. Каждая культура создает свою эстетическую иерархию, свой канон, свои иконы. И каждому канону соответствует антиканон, иконопоклонникам — иконоборцы. Созидание культуры невозможно без ее разрушения. Литературу нельзя писать на одной стороне листа — нет трагедии без комедии, высокого без низкого, сакрального без профанного. Авангард — андерграунд, контркультура — был естественной реакцией на попытку официальной словесности писать только на лицевой стороне бумаги. Но вот рушится вся эстетическая система, исправно кормившая Союз писателей. Распад традиции влечет за собой и падение антитрадиции. Авангард работает только внутри определенной знаковой системы. Как только она теряет смысл, наступает кризис жанра. Так соцарт превращается в механическое копирование старых символов. Это закономерное явление: литературу нельзя писать и только на обратной стороне листа.

Апологеты авангарда, спасая его от кризиса, говорят о деидеологизации литературы. Их цель — освободить авангард от власти сакраментального прилагательного — «советский». Тут появляется призрак литературы антитекстов и антисмыслов. Словесность, опороченная и ложью и правдой, возвращается к себе самой. Такой авангард способен прорваться за ограду советской литературы в большой, взрослый мир, где его ждет холодное и молчаливое соседство современных классиков, уже

достигших «нулевой» отметки, исчерпавших в своей эволюции не только словесность, но и сами слова. Пророк этой антилитературы — Беккет, в пьесах которого паузы ценятся выше реплик: важно, не о чем говорят его персонажи, а о чем они молчат.

Мировой опыт авангарда, соединенный с русской традицией, отнюдь ему не чуждой, способен еще плодоносить, но только в силу новизны. Путь абсурда еще не пройден: он доказал свою ценность и в литературе, и, кстати, в жизни (абсурдист Гавел — президент Чехо-Словакии).

В конечном счете, однако, и это направление ведет в тупик молчания, которое бывает разным: красноречивым, болтливым, многозначительным, бессмысленным. Какой бы ни была молчащая словесность, она свидетельствует: литература кончилась, исчерпалась, завершилась. Она сделала все, что смогла, и ей пора, сгорбившись, шаркая ногами, уходить со сцены.

Торжественность этой меланхоличной картины портит только обстоятельство, что с литературой уже прощались. Поодиночке и гуртом, на время и навсегда, радостно и печально, но главное — от античности до наших дней писатели и критики рыли ей могилу. Белинский начал свою карьеру с отчаянного возгласа: «Итак, у нас нет литературы!» И написал 13 томов критических статей об отсутствующем предмете. Щедрин — современник и публикатор Толстого и Достоевского — бранился черными словами по поводу вырождения словесности. Маяковский провозглашал гибель искусства, швыряя за борт классиков. Столь долгий опыт литературной эсхатологии, такие затянувшиеся на века похороны не могут не настораживать. Не путаем ли мы смерть нашей модели культуры со Страшным судом?

## СМЕШЕНИЕ ВРЕМЕН

В дневниках Андрея Платонова есть непостижимо дерзкая запись, сделанная, кстати, в годы самого страшного террора: кто сказал, писал он, что Пушкин и Гоголь останутся непревзойденными? Униженный и замолчанный Платонов и тогда, в 37-м году, оставался человеком революции. Он верил в бесконечную экспансию интеллекта. Верил в мощь разума, уничтожающего смерть, оживляющего вселенную, преодолевающего силы земного и социального тяготения. У кого из наших современников сохранилась эта могучая вера? Кто рискнет повторить слова Платонова сегодня?

Век революций завершился. Да и не кончилась ли сама история, как пророчествуют сегодня западные философы? Не вош-



ли ли мы в последнее пике, обреченные — или благословленные — отныне ходить лишь по кругу? Перестройка погубила утопию — и не только дома. История, лишившись альтернативы, соблазнилась прямолинейным движением на месте. Ни бесклассовое общество, ни царство Святого духа миру больше не светят, а главное — не греют. Похоже, мир предпочел то, что есть, тому, что будет. Похоже, он наконец отдался во власть настоящего времени.

России, которая больше других страдала от доверия к будущему, тяжелее всего с ним прощаться. Может быть, поэтому здесь еще не замечают, что все кончилось. Уже достигнута та бесповоротная точка, от которой начинается новый отсчет времени.

В постсоветском обществе, естественно, не может быть ни советской, ни антисоветской литературы. Не осталось места и для перестройки — термин скомпрометирован временным, промежуточным содержанием. Жить в мире, свернувшемся в точку, неуютно, но каждая точка становится зерном, набухая перспективами. Русской культуре выпал тот редкий шанс, который обычно бывает оплачен сокрушительным военным поражением, — начать с начала.

Нынешнее поколение будет жить без коммунизма, зато оно сможет слиться с остальными — прошлыми, настоящими и будущими поколениями.

Падение границ — хронологических и географических — поставило русскую культуру в уникальную ситуацию: наступило смешение времен. Джойс — современник Айтматова, Карамзин — наставник в родной истории, русские рокеры учатся у Вертинского.

Дело не обойдется возвращением «забытого и ненапечатанного». Тут уже прорыв на манер Петра Первого. «Окно в Европу» стало волшебным: сквозь него можно заглянуть не только к соседям, но и в их — и свое — прошлое.

Посмотреть — но не вернуться и не сбежать. Сливаясь с окружающим миром, Россия вынуждена решать и его проблемы — проблемы сугубо современные. А это значит, что, как бы ни искушало русскую культуру прошлое, идти она может только вперед — вместе со всеми.

## В ПОГОНЕ ЗА ПУСТОТОЙ

Призраки будущего беспокоят и теребят. Неясные тени грядущей литературы заставляют оглядываться по сторонам — без всякой уверенности, и все же с надеждой. Прежде всего — чего у нас еще не было?

Если взглянуть на русскую литературу с той панорамной точки зрения, которую предусматривает нынешняя экстремальная ситуация, в ней обнаруживается зияющая прореха: дефицит развлекательного, приключенческого жанра.

Генрих Белль, укоряя в том же недостатке немецкую литературу, винил ее в катастрофах германской истории. И русские родители точно знают, что у любимых героев их детей — заграничные имена. Не скрывается ли здесь один генеральный порок русской классики: дефицит действия.

Вечная тема наших шедевров — отказ от поступка. Онегин НЕ женится на Татьяне, Чичиков НЕ завершает свою аферу, Раскольников НЕ пользуется награбленным, Дмитрий Карамазов НЕ убивает отца, Обломов НЕ встает с дивана. Кульминация этой традиции негативного действия — у Чехова, который описал уже вполне современный экзистенциальный мир, где поступок невозможен, хоть и желанен, где действие всегда иллюзорно, где сюжет всегда возвращает героев к прежнему состоянию, где даже смерть ничего не меняет в исходном уравнении.

Столетие пассивности отомстило за себя следующим веком, открывшим тему гиперактивности. Начиная с Горького, в русской литературе появляются герои, которые никак не могут найти себе места. Но если у лишних людей прошлого места не было, то у их советских антагонистов мест слишком много. Они без усталости борются — с врагами или недостатками, с разрухой или мещанством, с любовью или долгом, наконец, с собой. Апофеоз истерической жажды деятельности — Павка Корчагин. Его нельзя остановить — ни пулей, ни любовью, ни параличом. Он все пускает в дело. Как паровоз, в буксы которого заливается в романе сметана, Павка мчится вперед. Бешеная тяга к поступку — тема одной из лучших советских книг, повести «Разгром». У Фадеева цель не победа, а действие, не результат, а процесс. Его Левинсон, как и Копенкин Платонова, — рыцарь чистого образа действия, героизм которого не нуждается в вознаграждении. Ему сполна заплатила сама стихия активности. (Кстати, именно в эпоху молодого соцреализма и появились, наконец, успешные детские книги, вроде сочинений Аркадия Гайдара.)

Герои труда и обороны, столь плотно заселившие раннюю советскую литературу, носятся по земле как угорелые. Сжигающая их энергия так могуча, что им уже не до объекта приложения сил. Все равно, что делать, лишь бы делать — рыть котлован, сносить церкви, выкорчевывать мещанство, стрелять контру, уничтожать кулаков как класс. Они напрочь лишены личного интереса — для себя им ничего не надо, себя они с песнями приносят в жертву Поступку.

И этим гиперактивность советской литературы разительно отличается от целесообразной активности других героев. Любой персонаж приключенческого романа обуреваем жадной подвига, но он преследует личную цель. Это — защита собственного достоинства, долг чести, любовь к приключениям или просто прибыль. Как бы капризна и причудлива ни была цель приключенческого романа, она все-таки есть — конкретная, достижимая и в этом смысле вполне прагматичная.

В отечественной культуре иначе. Если русская классика учит отказываться от цели, а советская — добиваться ее любой ценой, то сама цель носит расплывчатый характер, подозрительно смахивая на пустое оправдание деятельности или бездеятельности героя.

Пока русский герой топтался на месте, его авторы пользовались этим, чтобы познакомиться с ним поближе. Отсюда богатство психологического анализа, которое прославило наших классиков. Однако неизбежная противоречивость, сложность душевного устройства пагубно отразились на развитии сюжетности. Еще «серапионовы братья», поставленные историей в сходную с нынешней ситуацию, пытались привить русской прозе любовь к энергичной фабуле. Их эксперимент был прерван наступлением соцреализма, который изменил масштабы, сильно упростив литературу за счет гиперболы — сюжетной, поведенческой, психологической.

Сейчас Россия стремится к той крайней точке, за которой психологическая, социальная, историческая действительность полностью разрушается, что и происходит в произведениях концептуалистов. Русская литература стремительно достигает Запад в гонке за пустотой. Тоска по целесообразному действию сочетается с недоверием к поступку — композиция становится кольцевой, сюжет мнимым. И уже не герои, а авторы кажутся лишними людьми, уныло бредущими по кругу.

## ГОЛОВА ПРОФЕССОРА ДОУЭЛЯ

В XX веке массовое искусство, все больше расходясь с элитарным, выдвинуло два ведущих жанра: детектив и фантастику. Как легко убедиться по любому западному, да и советскому списку бестселлеров, именно такое чтиво завоевало читателя. На московском черном рынке за сборник «Нигерийский детектив» дают трех Гроссманов. Вместо того чтобы брезгливо отворачиваться от толпы, не лучше ли внимательно в нее взглядеться? Не происходит ли тут тот самый процесс, который описывает тео-

рия Шкловского: низкие жанры поднимаются к высшим, постепенно замещая их. Сегодня смычка между элитарным и массовым искусством происходит на почве, обильно удобренной детективом и фантастикой. Один из самых ярких примеров — международный бестселлер 80-х, книга Умберто Эко «Имя розы», автор которой смешал семиотическую ученость с Холмсом.

Очевидная неполноценность низкого детективного жанра связана с тем, что он не претендует на психологическую достоверность. Это всего лишь интеллектуальная игра, предельная условность, умственная абстракция, не желающая и не способная породить иллюзию подлинности. Детектив — искусственное, а не органическое образование. Это продукт технократической мысли. Он построен на загадке и разгадке. Нет у него той подспудной многозначности, которая обеспечивает вечную жизнь шедевров. Более того, детектив — жанр крайне ограниченный: он интересуется лишь тем, что имеет отношение к делу — к загадке. Казалось бы, причинно-следственная связь здесь еще туже пеленает литературу: ружье всегда стреляет. Однако есть у детектива и такая особенность, которая может пойти в дело, — поступок. Там, где действие опорочено ходом истории, там, где рефлексия уничтожает сюжетность, детектив предлагает альтернативу: преступление. Честертон писал: «История об убийстве одного человека другим всегда содержательнее истории, в которой все персонажи с легкостью обмениваются пошлыми фразами и в которой нет смерти, объединяющей нас своим молчаливым присутствием». Действие в детективе — его единственное оправдание. При этом преступление — мотив сугубо личный. Общественное зло — достояние исторического либо политического романа. Поэтому детективу легче сохранить автономию — он замкнут на себе и способен устоять среди идеологических развалин.

Другое достоинство детектива — бедность. Помещая действие в «лабораторную» вселенную, он отсекает связи с окружающим миром. Авторы этого жанра не затрагивают кризис реализма, которого там никогда и не было. Детектив имеет дело лишь с вымышленной действительностью, о чем и писал один из тех, кто удачнее всех эксплуатировал поэтику детектива, — Борхес: «Величайшее счастье, которое может доставить литература, заключается в возможности изобретать». Не отражать, а изобретать новые реальности, исследовать не наш обыденный мир, а тот, что создан фантазией писателя.

Дефект детектива состоит в том, что он построен не на тайне, а на загадке. И тут он не отличается от школьного задачника. Станислав Лем, написавший теоретический трактат о буду-

щем литературы, на практике преодолевает эту изначальную ущербность следующим образом: он пишет детектив без развязки. В его романе «Следствие» есть преступление, но нет преступников. Однако это не еще одна версия кафкианского абсурда. Лем предлагает читателю вместо одного ответа — много, причем ни один из них не является верным, исчерпывающе полным. Тут детективная ситуация превращается в философскую модель, где естественный хаос противостоит попыткам внести в мир искусственную ясность и определенность. Лем пишет детектив, одновременно разрушая его фундамент.

К тому же результату, но своим путем, ведет другое изобретение прогресса — фантастика. Она ставит перед автором ту же задачу: множить реальности. И тут мы имеем дело с упрощенными моделями, из которых за ненадобностью изъяли психологию. И тут открывается простор поступкам, которые двигают сюжет в произвольном направлении. И тут есть свой кардинальный недостаток: атавистическая связь фантастики с наукой. До тех пор пока этот жанр соглашался терпеть бессмысленный симбиоз, НФ находилась в рабской зависимости от научного метода. Задача науки — упрощать мир, сводя его к повторяемым явлениям. Наука не занимается феноменами, искусство — только ими.

Только освободившись от научного, а тем более технического груза, фантастика превращается в источник новой мифологии. В своих лучших образцах, таких, как «Солярис» того же Лема или рассказы того же Борхеса, она становится художественной теологией, особым видом литературного богословия. Игнорируя проблему правдоподобия, фантастика открывает новые миры. Истинная «инакость» связана с приключениями духа, а не плоти. Настоящая фантастика строит модели другого сознания, а не другого общества.

Третий возможный источник будущей литературы порожден гуманитарным бунтом: художественное творчество о художественном творчестве. Вторичная — «культурная» — реальность замещает эмпирическую действительность. Мысль освобождается от земного притяжения, от почвы и входит в поле теоретических фантазий. Один из теоретиков и практиков этой «гуманитарной словесности» Михаил Эпштейн так определяет свой жанр: «Литературоведение — это не просто область изучения литературы, это путь развития литературы через ее сознание о себе». Защищая право на интеллектуальную игру, на эксперимент, включающий в себя и сумасшедшие гипотезы, Эпштейн утверждает: «Художественная и теоретическая фантазия поддер-

живают и воодушевляют друг друга, образуя целостность саморазвивающейся культуры».

Мы привыкли считать, что гуманитарии должны обслуживать культуру — объяснять ее. Но гуманитарная мысль может творить. Свидетельство тому — бахтинские философские приключения в мире Рабле и Достоевского, куртуазно-лирический роман Синявского о Пушкине, лингвистические фантазии Бродского-эссеиста, историко-религиозные штудии Аверинцева, дерзкая филологическая полупроза-полупоэзия Г. Гачева. Все это обещает утомленной борьбой литературе новый увлекательный рассвет. В перенасыщенном культурой растворе кристаллизуется особая словесность. Выращенная гидропонным способом, оторванная от земных корней, она переносит сферу действия в область рафинированной мысли. Что-то вроде телекинеза или головы профессора Доуэля.

На пересечении этих несхожих жанров — детектива, фантастики, гуманитарной словесности — мы встречаемся с общей установкой: отказом от отражения реальности в пользу ее моделирования. В конце концов, XX век, открывший кино, телевидение, компьютерные игры и диснеевские аттракционы, столько экспериментировал с искусственной действительностью, что пора пожинать созревшие плоды и тому искусству, которое стало забывать основы своего ремесла, — литературе.

1990

---

# ТРЕУГОЛЬНИК

---

*Авангард, соцреализм, постмодернизм*

## 1

В российском литературном процессе диалог между авангардом и постмодернизмом можно представить как проблему смены поколений — как битву «отцов» и «детей». Знаменательным событием в этой борьбе является нью-йоркская речь Александра Солженицына, написанная по случаю вручения ему почетной медали Национального клуба искусств. В ней Солженицын бескомпромиссно выступает против постмодернистов, которых он напрямую связывает с авангардистами. Для Солженицына это современная модификация старого антикультурного феномена, отрицающего все общепризнанные традиции и ценности. Раньше это течение именовалось футуризмом, сегодня — постмодернизмом<sup>1</sup>.

Параллельно выступлению Солженицына следует отметить статью о постмодернизме другого прозаика-шестидесятника — Василия Аксенова — «Дистрофия толстых и беспредел тонких». В ней развивается сходная мысль: постмодернизм — следующая фаза модернизма, прямое его продолжение.

Если Солженицын относится к авангарду безусловно негативно, то Аксенов безусловно позитивно. Для Аксенова авангард и ренессанс — синонимы. Авангард, к которому он относит и искусство 60-х, вдохновлялся благородной целью — «освежить», как написал Аксенов, или остраничь, как написал бы Шкловский, мир<sup>2</sup>.

И Солженицын, и Аксенов приходят к одному выводу: русская литература переживает паузу, которую пытаются заполнить постмодернисты. При этом Солженицын надеется на возвращение к прерванной авангардом традиции, а Аксенов — на продолжение авангардистского «карнавала и джаза 60-х»<sup>3</sup>.

Любопытно, что новое литературное поколение вообще не склонно различать, казалось бы, столь явно противоположные позиции мэтров-шестидесятников. Так, прозаик Игорь Яркевич пишет: «Солженицын и Аксенов, несмотря на кажущуюся эсте-

тическую оппозицию, как раз эстетически удивительно похожи. Их эстетика определяется прежде всего засильем коммунистов. Все, что против коммунистов, — хорошо, не важно что — джаз, церковь, сексуально-алкогольная неврастения, народный дух, лагерный бунт... Эта эстетика не допускает «Я», разговор идет только от имени масс или поколений»<sup>4</sup>.

В этой характеристике интересно стремление «детей» открыться от грехов «отцов». Тут проходит водораздел между двумя поколениями: младшие уже избавились от гнета эсхатологического ожидания, которое коммунизм навязывал как советской, так и антисоветской литературе. По этой же причине писатели «а-советской»<sup>5</sup>, по выражению Виктора Ерофеева, литературы отказываются вписываться в авангардистскую поэтику. Как утверждает теоретик постмодернизма Борис Гройс, для нового искусства невозможен простой возврат к насильно прерванной эволюции, то есть к авангарду. По мнению Игоря Смирнова, возврат невозможен потому, что различия кроются в фундаментальном подходе к бытию: «Авангард — это онтология без семантики, постмодернизм — семантика без онтологии.»<sup>6</sup> Это определение переворачивает критик Вячеслав Курицын, считающий, что авангардное произведение, такое как «Черный квадрат» Малевича, есть «холодное существование знаков, безразличное к выпотрошенному содержанию»<sup>7</sup>. Однако, от этого поворота разрыв между двумя эстетиками не становится меньше. На такой же оппозиции строит свою концепцию и Михаил Эпштейн: авангард — это искусство эпохи, которая пыталась открыть истинную реальность. Постмодернизм же, продуцируя симулякры, сам создает реальность<sup>8</sup>. Нельзя, наконец, не упомянуть классиков соцарта В. Комара и А. Меламида, все творчество которых демонстративно направлено против авангардной эстетики.

Отношения между постмодернизмом и авангардом зависят от позиции наблюдателя — изнутри или снаружи он оценивает культурную ситуацию. Иными словами, теоретики и практики отечественного постмодернизма не желают признавать того кровного родства с авангардом, которое им навязывают писатели предшествующего поколения. Это не значит, что диалог с авангардом невозможен. Напротив, постмодернизм ведет его крайне интенсивно, но — на своих условиях.

## 2

Чтобы оценить взаимоотношения российских постмодернистов с авангардом, необходимо ввести проблему в контекст западной эстетики. Здесь постмодернистская проблематика стала



актуальной задолго до того, как ее артикулировала отечественная культура, занятая своими специфическими задачами. На Западе постмодернизм непосредственно связан с кризисом модернизма, который можно датировать 60-ми годами. Октавио Пас, которого Хабермас назвал одним из последних «партизанов модерна», констатировал: «Авангард 1967 года копирует поступки и жесты авангардистов 1917 года. Мы — свидетели конца искусства модерна»<sup>9</sup>.

Андреас Хьюссен в специальной работе, посвященной отношениям постмодернизма с авангардом, связывает рождение постмодерна с «провалом 60-х», не сумевших создать ни действенной социальной модели, ни жизнеспособной контркультуры. После студенческих волнений мая 68-го года авангард, утративший «чувство будущего», завершился<sup>10</sup>.

Западные постмодернисты никогда не стремились к радикальному разрыву с авангардистской традицией. Как заявил Жак-Франсуа Лиотар, «постмодернизм помещается не после модерна и не против него. Он уже содержался в модерне, только скрыто»<sup>11</sup>.

Для того чтобы авангардная эстетика смогла занять свое законное место в сегодняшней культуре, должно было произойти обезвреживание авангарда: «принимая драгоценное наследие, постмодернизм в то же время лишает авангард его самых опасных черт — претензий на универсальность и нормативность»<sup>12</sup>. Постмодернизм — это смиренный авангард, который избавился от утопических амбиций и обнаружил склонность к компромиссу. Благодаря ему беспощадная война между высоким искусством и поп-культурой завершилась перемирием. Появилась надежда преодолеть тот трагический раскол, который казался неизбежной принадлежностью массового общества.

С концептуального переворота, связанного с разочарованием в экспрессивном абстракционизме и появлением Энди Уорхола и всего поп-арта, начинается история западного постмодернизма. (Стоит заметить, что этот аспект — попытка «перемирия» — игнорируется как апологетами, так и противниками российского постмодернизма. Вероятно, тут сказалась инерция аристократической модели культуры, которая не зависела от рынка и поэтому не привыкла интересоваться его мнением.)

Постмодернистская эстетика началась с манифеста американского критика Лесли Фидлера, красноречиво названного «Пересекайте границы, засыпайте рвы». Эта статья 1969 года, демонстративно опубликованная автором в «Плейбое», впервые сформулировала программу постмодернизма. Фидлер начинает с того, что констатирует смерть высокого авангарда с его уста-

новкой на утонченное, доступное лишь элитарной публике искусство: «Век Пруста, Джойса и Манна миновал, и об этом необходимо сказать ясно и отчетливо, потому что только тот может надеяться воскреснуть, кто знает, что он умер». Для воскрешения, считает Фидлер, культуре необходимо заполнить разрыв между критиками и читателями, пересечь границу между искусством и массовым искусством. Преодолеть этот раскол удастся той литературе, которая в поисках «новой развлекательности» научится эксплуатировать низкие жанры поп-культуры. (Интересно отметить, что и тут, у истоков постмодернизма, ощущается влияние авангардистской эстетики. Хотя Фидлер и не ссылается на Шкловского, нельзя не опознать в этом тезисе уроков формальной школы.)

Анализируя литературную ситуацию конца 60-х годов, Лесли Фидлер с блестящей, как теперь стало очевидно, проницательностью наметил перспективные жанры. Это вестерн — тут в качестве примера критик приводит роман К. Кейси «Кто-то пролетел над гнездом кукушки». (А мы можем добавить «индейские» вестерны, такие, как увенчанный «Оскарами» фильм «Танцующий с волками».) Затем Фидлер выделяет фантастику, указывая на пример Курта Воннегута, и эротику. Здесь критик упоминает «Лолиту», специально оговаривая, что ради нее Набоков отошел от поэтики высокого модерна.

Фидлер считает, что массовая культура по своей природе инфантильна, религиозна, доверчива к сказочным чудесам и волшебным превращениям. Она своего рода фольклорная стихия — ведь «народные песни электронного века создаются в сверхсовременных студиях звукозаписи»<sup>13</sup>.

Постмодернистский писатель, резюмирует Фидлер, — это «двойной агент»: его литературе свойственно многоязычие. Он пишет одновременно для знатоков-ценителей и для невзыскательной массы.

Постулат о бинарной структуре постмодернистского произведения, осуществляющего симбиоз высокого и низкого искусства, в 80-е годы нашел себе применение в самых разных видах искусства. Тут можно упомянуть расцвет МТВ, музыкального телевидения, которое сочетает самые дерзкие формальные эксперименты авангардного кино с рок-музыкой. Можно вспомнить роман Умберто Эко «Имя розы», с которого начался союз интеллектуальной «семиотической» прозы с широкой читательской аудиторией. Аналогичные процессы происходят в живописи, кино, даже в балете — об этом пишет Сэлли Бэйнс в книге с характерным названием «Терпсихора в кроссовках: постмодерный танец»<sup>14</sup>.

Поскольку в постмодернистской эстетике особо важную роль играет архитектура, стоит привести высказывание Чарльза Дженкса. Он пишет, что авангардная архитектура интернационального стиля страдала от элитарности, которую постмодернизм преодолевает «не путем опрощения, а расширяя язык архитектуры во многих различных направлениях — в сторону освоения местных особенностей, традиции, коммерческого сленга улицы. Отсюда двойное кодирование, архитектура, которая обращается и к элите, и к человеку из толпы»<sup>15</sup>.

Следует заметить, что еще в 1962 году о таком «двойном кодировании» говорил Станислав Лем. Разбирая в своем эссе все ту же набоковскую «Лолиту», Лем утверждал, что современной литературе необходимо освоить особую пограничную зону. В набоковском случае, как пишет Лем, она «покоится на шатком основании, где-то между триллером и психологической драмой. Таких зон можно отыскать больше: между психопатологическим исследованием и детективным романом, между научной фантастикой и литературой, без уточняющих определений, между литературой для масс и элитарной литературой <...> как бы ни казалось безумным скрещивание столь чудовищно далеких друг от друга жанров <...> я тем не менее отважился бы сделать ставку на такие гибриды»<sup>16</sup>.

Подводя итог дискуссии об истоках постмодернизма, немецкий философ Вольфганг Вельш пишет: «То, что было выработано модерном в высших эзотерических формах, постмодерн осуществляет на широком фронте обыденной реальности. Это дает право назвать постмодерн экзотерической формой эзотерического модерна»<sup>17</sup>.

### 3

Возвращаясь из экскурса в западную эстетику к проблемам отечественной словесности, я предлагаю вооружиться заимствованной у нее формулой:

**постмодернизм = авангард + массовая культура.**

Как я надеюсь показать, это уравнение пригодно к употреблению и в русской литературе. Но для этого необходимо провести модификации, связанные с особыми условиями, в которых развивалась советская и постсоветская культура.

Фредрик Джеймсон связывает возникновение постмодернизма с канонизацией авангарда, которая на Западе завершилась в 60-е годы. Как только некогда революционное, новаторское искусство оказалось в музеях и академиях, его создатели ста-

ли восприниматься такими же классиками, как те, которых сами авангардисты свергали с пьедесталов<sup>18</sup>.

В России, однако, естественный процесс «музеализации» (по термину Б. Гройса) авангарда не завершен и сегодня. Вмешательство власти постоянно коверкало реальную литературную эволюцию, создавая крайне хаотическую панораму искусства нашего века. Если стихи Маяковского изучали в школе, то главные труды Шкловского переиздали лишь в 1990 году. Такая же абсурдная ситуация складывалась и с западным искусством: если Кафка стал доступен уже в 60-е, то русский перевод «Улисса» задержался еще на четверть века. В результате российская культура вынуждена была инкорпорировать забытый или незнакомый ей авангард и в то же время опровергать его — принимать и бороться с ним одновременно. Шестидесятники этой проблемы не знали — они либо целиком принимали авангард, либо безоговорочно его отвергали. Постмодернисты выработали более дифференцированный и тонкий способ обращения с авангардом: прежде чем пустить его в ход, они подвергли авангардную эстетику деконструкции. В сущности, авангард разделили на содержание и форму: были отброшены теургические амбиции авангардного искусства, но сохранилась форма — приемы работы с текстом. Постмодернисты на практике применили требование Шкловского — «в старой литературе изучать метод, а не тему»<sup>19</sup>. Подошло им и определение «содержания как одного из явлений формы», пригодился, как уже было замечено выше, и знаменитый принцип: «новые формы в искусстве создаются путем канонизации форм низкого искусства»<sup>20</sup>. У того же Шкловского они могли найти и намек на принципиальную двойственность постмодернистского искусства: «понятие «ирония» не как «насмешка», а как прием одновременного восприятия двух разноречивых явлений или как одновременное отнесение одного и того же явления к двум семантическим рядам»<sup>21</sup>.

Так была освоена авангардная часть постмодернистской формулы, но остается открытым вопрос о втором слагаемом этого культурологического уравнения — «массовой культуре».

Я предлагаю заменить западный масскульт отечественным соцреализмом. Чтобы такая подмена стала возможной, российскому постмодернизму необходимо было обработать соцреализм так же, как западному — массовую культуру. Прежде всего следовало пересмотреть базовые представления о соцреализме, то есть, опять-таки, выполняя завет Шкловского, «изучать метод, а не тему».

Процесс отчуждения формы от содержания в соцреализме начался еще в конце 50-х программной статьей А. Синявского

«Что такое социалистический реализм»<sup>22</sup>. Однако эта проблематика не привлекла должного внимания в силу того, что соцреалистическая инерция тяготела над отечественной литературой вплоть до самых последних лет.

Факт этот был не осознан своевременно из-за того, что шестидесятники сменили тематический ряд советской литературы, но не ее методы. Этот сюжет остро раскрывает И. Кавелин в статье «Имя несвободы»: «Центральной, и даже единственной темой, которую разрабатывала советская литература 50—60-х годов, была ситуация «просветления». Тут существует только один типологический герой — по-своему честный, но до поры до времени не задумывавшийся о многом. И вот этот человек попадает в новую для себя жизненную ситуацию, которая как бы раскрывает ему глаза на то, что он до сих пор не знал. Далее, после просветления героя, уже ничего не происходит, ибо что делать с просветленным героем, писатель не знает. Повзрослев, герой уже ни на что не годится, ибо писателю интересен и важен только момент потери социально-идеологической невинности».

Эта сюжетная схема, как считает Кавелин, воспроизводится «во всех без исключения произведениях советской литературы, кому бы они ни принадлежали, — и в «Оттепели» Эренбурга, и в «Звезде» Казакевича, и в «Окопах Сталинграда» Некрасова, и в «Иване Денисовиче» и «Раковом корпусе» Солженицына»<sup>23</sup>.

Характерно, что шестидесятники, слишком близко стоявшие к соцреализму, не воспринимают его как эстетическую проблему. Так, А. Солженицын считает, что соцреализм лежит вне пределов искусства и как явление культуры никогда не существовал<sup>24</sup>.

Этому вердикту можно противопоставить позицию американской славистки Катерины Кларк, автора известной монографии о соцреализме «Советский роман. История как ритуал». В предисловии к своей книге Кларк говорит о трудностях, с которыми сталкивается западный исследователь социалистического реализма: «Нам просто сравнить между собой труды Мелвилла, Флобера и Диккенса, потому что их романы выполняют вполне схожие эстетические функции в литературных системах Америки, Франции и Англии. <...> Советский роман выполняет совершенно иную функцию, которая и создает совершенно иной текст».

Затем Кларк формулирует три методологических подхода в изучении этого явления<sup>25</sup>.

1. Соцреалистический роман задуман как «разновидность массовой литературы, поэтому он предельно формализован. Следовательно, и сопоставлять его надо с такими же формали-

зованными жанрами массовой литературы, например с детективами».

2. Сильное дидактическое начало соцреализма позволяет соотнести его с произведениями средневековой культуры, в частности с агиографическим жанром.

3. Соцреалистический роман служил «официальным хранилищем государственных мифов», что позволяет применить к соцреалистическим текстам методы анализа мифологических структур.

Все эти методические подходы использовали российские постмодернисты в своей литературной практике. Интерпретированный таким образом соцреализм стал для них источником приемов и штампов. Жесткий, хорошо разработанный жанровый канон поставляет композиционные формы, а безличная фольклорная стихия соцреализма служит источником богатого мифологического материала.

Так в российской постмодернистской литературе социалистический реализм взял на себя ту функцию, которую в западной постмодернистской эстетике Лесли Фидлер отводил массовой культуре. Переведя его тезис на язык отечественной культуры, можно получить откорректированную формулу:

**русский постмодернизм = авангард + соцреализм.**

#### 4

Действенность предложенной схемы можно проверить на примере наиболее типичного жанра советской литературы — производственного романа.

Катерина Кларк в качестве главного конфликта соцреалистического метасюжета выделяет столкновение «стихийности с сознательностью»<sup>26</sup>. В сущности, это соцреалистический вариант классической для западной культуры антитезы Природа/Культура.

В этой паре коммунизм принимает на себя роль культурного героя — победителя хаоса, укротителя хтонической стихии, организатора аморфной материи, к которой относятся и все «несознательные» герои романа. Сюжетом книги и является «организация» — процесс превращения «сырого» материала в завершенное изделие, в готовую вещь. В определенном смысле все соцреалистические тексты восходят к производственному роману.

Этот жанр соцреализм унаследовал у авангарда, поэтика которого конструировалась вокруг Машины. Пафос авангард-

ного искусства воплощали идеи функциональности, простоты, единства и цельности, поэтому свой идеал оно находило в сфере не биологической, а механической жизни.

Авангардная утопия создается для одинаковых, взаимозаменяемых, как детали машин, людей. В наброске Хлебникова «Лебедя будущего» все «дети сразу читали одну и ту же книгу»<sup>27</sup>. Его «улицетворцы» следят за тем, чтобы во всех городах были «шатры — одного и того же образца»<sup>28</sup>, в которые должны входить стандартные стеклянные ящики-квартиры. Путешествие тут совершает не человек, а стеклянный контейнер с человеком, который грузится на поезд или пароход, как на конвейер. Характерна зачарованность Хлебникова стеклом. (Ее делил с ним Эйзенштейн. В Америке он мечтал снять фильм в стеклянном небоскребе и вел переговоры с питсбургским стекольным заводом о сооружении декораций<sup>29</sup>.) Стеклянный город Хлебникова — красив, как часы без корпуса. Индустриальной поэзией увлекался и авангардный кинематограф. Так, в фильмах Дзиги Вертова камера любит единообразными механическими движениями, будь то руки телефонисток, пальцы укладчиц папирос или ноги спортсменов. Человек тут красив только в движении, особенно когда он подражает машине. Машина для авангарда — метафора человека, конечный результат грандиозного социально-инженерного проекта переустройства мира. Производственный роман авангарда должен был бы стать новой «Божественной комедией».

Соцреализм в своем походе против авангарда переориентировал производственный роман<sup>30</sup>. Теперь не человек уподобляется машине, а машина — человеку. Сюжетом такого романа становится очеловечивание техники, ее интимизация. Цех — продолжение дома, бригада — продолжение семьи, производственные отношения — продолжение любовных (не случайно передовик побеждает не только в социалистическом, но и в сексуальном соревновании). Хотя такой роман переполняет собственно производственная информация (что, кстати, и позволило Кларк сравнить его с книгами Артура Хейли), бесчисленные технологические описания служат всего лишь сюжетной метонимией. Производственный процесс представляет некую высшую онтологическую реальность. Устойчивость такой «метафизической» модели производственного романа настолько велика, что она оказалась пригодной для любого идеологического содержания, что показал пример «Оттепели» Эренбурга, «Не хлебом единым» Дудинцева и множества других значительно более поздних произведений.

Последний, уже постмодернистский производственный роман написал Владимир Сорокин. Это — книга «Сердца четырех». В

ней Сорокин подвергает деконструкции лежащую в основе жанра оппозицию Человек/Машина, показывая ложность как авангардной, так и соцреалистической интерпретации. В сорокинском мире вообще не различается одушевленная и неодушевленная материя. В книге ведутся интенсивные производственные процессы, объектами которых в равной мере могут быть и люди, и машины. Поэтому текст можно читать как садистский, если полагать, что речь идет о живом, так и комический, если считать героев неживыми. Герои Сорокина — «немашины» и «нелюди».

Так автор преодолевает заложенный в наше сознание комплекс предвзятых представлений о людях и машинах, а значит, и авангардную антитезу совершенной машины и уязвимого человека. Снимает Сорокин и соцреалистическую оппозицию, в которой производственный процесс — означающее, а результат этого процесса (например, коммунизм) — означаемое. У Сорокина до этого «означаемого», которое должно оправдать текст, дело не доходит. Его книга заполнена бешеной деятельностью, но читатель не знает мотивов этой активности — поступки лишены причины, смысла. И не потому, что его нет, а потому, что он, смысл, не доступен нашему пониманию. Что, надо признать, соответствует положению человека в мире, «замысел», «причина» которого ведь тоже неизвестна.

В финале книги непонятный технологический процесс, превращающий тела героев в «спрессованные кубики и замороженные сердца», как бы замыкается на самом себе. Производство, описанию которого посвящен весь роман, ничего не производит. Оно существует без всякой дополнительной, внешней цели и как раз этим неотличимо от жизни.

Таким образом Сорокин, используя соцреалистическую структуру производственного романа, сохраняет и разрушает ее одновременно. При этом его книга удовлетворяет требованию «двойного кодирования». «Сердца четырех» можно толковать как метафизическую пародию на человека, как семиотическую комедию масок. Но можно прочесть книгу и как «черный» роман, можно даже, риску предсказать, успешно экранизировать ее, сняв боевик в жанре триллера.



---

# ЛУК И КАПУСТА

---

## *Парадигмы современной культуры*

Во время второй мировой войны Юнг писал, что перерождение Германии для него не было сюрпризом, потому что он знал сны немцев. Мы не знаем русских снов, но в нашем распоряжении есть нечто другое — искусство, которое, как утверждает тот же Юнг, «интуитивно постигает перемены в коллективном бессознательном»<sup>1</sup>. Сегодня стал очевидной неизбежностью «тектонический» сдвиг, вызывающий смену парадигм, то есть набора ценностей, типов сознания, мировоззренческих стратегий и метафизических установок. Попробуем разобраться в происходящем, прибегая к свидетельству культуры и жизни — не только художников и писателей, но и зрителей и читателей, ибо не меньше поэтов в формировании «картины мира» участвует толпа, выбирающая именно те произведения искусства, на которых играют блики времени. Книжный развал — это тоже портрет эпохи.

## СОВЕТСКАЯ МЕТАФИЗИКА

Коммунизм чрезвычайно похож на язык. Как любой язык, он состоит из элементов, расположенных на двух уровнях, на двух этажах. Нижний (означающее) — это цвет светофора, верхний (означаемое) — смысл, который светофор вкладывает в этот цвет.

Если сравнить в этих терминах коммунизм с демократическим обществом, то получится, что демократия — это общество возможного, а коммунизм — царство должного: одна — плод случайных связей, другой явился на свет благодаря расчету и умыслу. Поэтому язык демократии — нестройный, случайный, необязательный и невнятный уличный говор. Источник организации, «грамматики» общества — свободнорожденный знак. Демократия хранит родовую память о том первоначальном моменте, когда в результате свободного волеизъявления знаки получили свою маркировку (продолжая аналогию со светофо-

ром, это момент, когда красный цвет назначили запретительным, а зеленый разрешительным сигналом).

Как в космологическом «большом взрыве», «родившем» пространство и время, так и в этой своей отправной точке демократия раздала знакам их смыслы, их означающие и означаемые. Демократия постоянно сверяется с начальными условиями игры, которые были заключены в результате общественного договора (в США эту роль играет Конституция). Этот кардинальный «нулевой» момент ограничивает демократию в прошлом, но в будущее она разомкнута до бесконечности. Поэтому «книга», написанная языком демократии, лишена сюжета. Это язык, существующий на уровне словаря, как совокупность всех возможных слов, которые актуализируются, реализуются только в конкретной и неповторимой речевой ситуации.

Коммунизм строился от конца. Историческая необходимость лишала его свободного выбора, без которого вообще невозможно будущее. История, в сущности, уже свершилась, исполнилась, а произвол, каприз, случай — всего лишь псевдонимы нашего невежества, продукт неполного знания или непонимания мироздания, где все учтено неодолимой силой эволюции. Для фаталиста, как для свиньи, естественная, непредопределенная смерть — непостижимая абстракция.

Космологическая «нулевая» точка коммунизма помещалась не в прошлом и не в будущем, а в вечном. Поскольку финал был известен заранее, история приобретала телеологический характер, а все жизненные коллизии становились сюжетными ходами, обеспечивающими неминуемую развязку. Тут не было ничего лишнего — все пути, даже обратные, неизбежно вели в Рим. В таких парадоксальных координатах уже непонятно, какой маршрут приближает, а какой отдаляет от цели.

Коммунизм — светофор-параноик, одержимый манией преследования и бредом сверхценных идей: какой бы свет на нем ни загорался, он всегда означает одно и то же.

На этой параноидальной основе и строилась советская метафизика, позволявшая осуществлять повседневную и повсеместную трансценденцию вещей и явлений. Каждый шаг по «земле» — вспаханный гектар или забитый гвоздь, прогул или опечатка — отражался на «небе». Жизнь превращалась в тотальную метафору, не имеющую ценности без своей скрытой в вечности сакральной пары.

Подобное мироощущение близко к средневековому: «Представление о небесной иерархии сковывало волю людей, мешало им касаться здания земного общества, не расшатывая одновременно общество небесное... Ведь реальностью для него было

не только представление о том, что небесный мир столь же реален, как и земной, но и о том, что оба они составляют единое целое — нечто запутанное, заманивающее людей в тенета сверхъестественной жизни»<sup>2</sup>.

В системе советской метафизики любое слово наделялось переносным значением, любой жест делался двусмысленным, любая деталь превращалась в улику. Жизнь протекала сразу в двух взаимопроникающих измерениях — сакральном и профанном. Вечное пропитывало сиюминутное, делая его одновременно и бессмысленно суетным, и ритуально значимым. История перетекала в священную историю, физика — в метафизику, проза — в поэзию, философия — в теологию, человек — в персонаж, биография — в фабулу, судьба — в притчу.

В эсхатологических координатах коммунизма не было ничего постороннего Концу, той «нулевой точке», которая раздавала знакам смыслы. Поэтому в языке коммунизма существовало только одно означаемое, у которого были мириады означающих. Собственно, вся партийная система, дублирующая хозяйственную администрацию, занималась тем, что осуществляла коммунистическую трансценденцию — отыскивала связь любых означающих с этим единственным означаемым. Миллионы профессиональных толкователей приводили жизнь к общему метафизическому знаменателю, переводя тайное в явное, случайное в закономерное, временное в вечное, профанное в сакральное, хаос в порядок.

При этом само означаемое уже не имело собственного смысла. Это был окончательный, неразложимый, утративший свою знаковую бинарность абсолют. Поскольку о нем нельзя было сказать ничего определенного, он и воспринимался как «запредельная» земному бытию данность, не нуждающаяся, да и не терпящая определенности.

Конечно, в разное время и в разных кругах у «абсолюта» были свои имена — коммунизм, коммунизм с человеческим лицом, правда, народ, демократия, родина. Важно не содержание всех этих часто взаимоисключающих трактовок абсолюта, а готовность считаться с ним. Главное — вера в нечто несоразмерное личности, нечто заведомо большее, чем она, нечто такое, что наделяет смыслом слова и поступки, жизнь и историю.

До тех пор пока коммунизм был закрытой системой, он обеспечивал не только друзей, но и врагов таким метафизическим обоснованием, позволяя и вынуждая каждого сражаться — либо с собой, либо за себя. Разоблачения режима не становились для него роковыми, потому что они одновременно увеличивали его мифотворческий потенциал, приумножая количество означающих

для все того же одинокого, уникального в своей неопишуемости означаемого.

Эмпирическая реальность считалась состоявшейся только после того, как она соотносилась с реальностью идеальной, вечной, параметры которой определяла конечная цель. Как сказал молодой философ И. Дичев, «прошлое тут заменял отчет, а будущее план»<sup>3</sup>. Факт приобретал подлинное существование благодаря воссоединению со своим обозначаемым, когда обнаруживал скрытый смысл, то есть когда становился метафорой.

Главное в советской метафизике — методика метафоризации бытия. Истинной признавалась только реальность, «описанная» в планах и отчетах или романах и стихах.

В этом заключалась демиургическая претензия социалистического реализма, стремившегося «записать» мир, заменив его собой. Мечта соцреализма — знаменитая карта из рассказа Борхеса, которая изготавливается настолько полной и точной, что в конце концов заменяет собой страну, изображением которой она задумывалась.

Соцреализм, как и соответствующий ему тип сельского хозяйства, признавал лишь экстенсивное развитие, поэтому он вынужден был лихорадочно догонять жизнь, «записывая» все новые ее ареалы. Любая «незаписанная» тема ощущалась прорехой в самой ткани бытия.

Показательна история гласности, успехи которой отсчитывались по тому, насколько успешно покрывались текстом «голые» участки эмпирической реальности. Охота за тематической целиной, будучи особой формой спекуляции недвижимостью, создавала ощущение бума, ложность которого обнаружилась, когда стремительно канули в Лету многочисленные бестселлеры перестройки.

Не критика режима, а открытие его границ привело к краху советскую метафизику, которая могла функционировать лишь в закрытой системе. Эту замкнутость гарантировала цензура, причем не ее конкретные проявления, а сам факт существования запретов. Табу ограничивают пространство мифа, создавая необходимое напряжение между верхом и низом — между имманентной и трансцендентной реальностью.

Сколь бы «дырявыми» ни были цензурные границы, пока их можно было нарушать, советская метафизика сохраняла способность к воспроизводству. Так, уже в 1990 году тот же И. Дичев спрашивал: «Что будет, если нам скажут, что о всем можно писать? Тогда реальность в книгах самых смелых писателей испарится, иерархия ценностей распадется и кучи целлюлозы повиснут в бытийном вакууме. Значит, даже наиболее смелые не заинтересованы в снятии табу»<sup>4</sup>.

Понятно, почему понуждаемая инстинктом самосохранения советская метафизика тщилаь либо не заметить падения цензуры, продолжая разоблачения павшего режима, либо вынуждена была нарушать другие табу (секс, мат, насилие, расизм). Здесь же следует, видимо, искать и причину идейного перерождения многих диссидентов, не вынесших пребывания в «бытийном вакууме».

Перестройку можно сравнить с Реформацией, которая, как писал Юнг, оставила человека наедине с «десимволизированным миром». Крушение коммунизма лишило общество наработанного им символического арсенала и обрекло его на метафизическое сиротство. Из аксиологической бездны доносится мучительный вопрос «Во имя чего?»<sup>5</sup>, подразумевающий, что жизнь без ответа на него не стоит продолжения.

Утратив свое означаемое, коммунистический язык умер. Знаки, став одномерными, потеряли способность выражать что-либо стоящее за ними. Светофор опять сошел с ума, но на этот раз у него шизофрения: в его расщепленном сознании красный цвет может в любую секунду поменяться смыслом с зеленым, а значит, связь означающего с означаемым становится произвольной.

В качестве примера такой «шизофренической» знаковой «системы», сконструированной на единственном уровне обозначения» Леви-Стросс приводил нефигуративную живопись. Поэтому можно сказать, что постсоветское общество из картины Лактионова переехало в картину Кандинского.

В литературе такую «шизореальность» воссоздает Владимир Сорокин. Так, его роман «Норма» целиком посвящен миру распавшихся знаков.

Первая часть книги — монотонные зарисовки банальной советской жизни. В каждой из них есть сцена поедания таинственной «нормы», которая при ближайшем рассмотрении оказывается человеческими экскрементами. Естественно, что читатель тут же прибегает к неизбежному в рамках советской метафизики аллегорическому уравнию: если обозначающее — испражнения, а обозначаемое — условно говоря, советская власть, то содержание текста — общеизвестная скатологическая метафора: «Чтобы тут выжить, надо дерьма нажраться». Но тут-то Сорокин и применяет трюк: метафора овеществляется настолько буквально, что перестает ею быть: означающее — норма, обозначаемое — экскременты, никакого подспудного, то есть «настоящего» смысла в тексте не остается.

В других частях романа происходят новые приключения того же героя — утратившего универсальное означаемое знака. На-

пример, Сорокин с той же настойчивостью материализует метафоры из хрестоматии советских стихов, лишая ключевые слова переносного, фигурального значения. Вот отрывок «В походе»: «Конспектирующий «Манифест коммунистической партии» мичман Рюхов поднял голову: — И корабли, штурмуя мили, несут ракет такой заряд, что нет для их ударной силы ни расстояний, ни преград. Головка сел рядом, вытянул из-за пояса «Антидюринг»: — И стратегической орбитой весь опоясав шар земной, мы не дадим тебя в обиду, народ планеты трудовой.

Рюхов перелистнул страницу: — Когда же нелегко бывает не видеть неба много дней и кислорода не хватает, мы дышим Родиной своей. Вечером, когда во всех отсеках горело традиционное «ВНИМАНИЕ! НЕХВАТКА КИСЛОРОДА!», экипаж подлодки сосредоточенно дышал Родиной. Каждый прижимал ко рту карту своей области и дышал, дышал, дышал. Головка — Львовской, Карпенко — Житомирской, Саюшев — Московской, Арутюнян — Ереванской...»<sup>6</sup>

Это не соцартовский китч. Сорокин вовсе не стремится к комическим эффектам. Его тексты посвящены не пародированию, а исследованию советской метафизики. Он изучает ее устройство, механизмы ее функционирования, испытывает пределы ее прочности.

Пример такого опыта — написанный под классиков фрагмент «Нормы». По отношению к остальному специфически советскому тексту этот «красивый отрывок», воскрешающий чеховский быт, тургеневскую любовь и бунинскую ностальгию, должен был бы исполнять роль подлинной жизни, являть собой естественное, исходное, нормальное положение вещей, отпадение от которого и привело к появлению кошмарной «нормы». Но тут Сорокин искусным маневром вновь разрушает им же созданную иллюзию. Неожиданно, без всякой мотивировки в этот точно стилизованный под классиков текст прорывается грубая матерная реплика. Она «протыкает», как воздушный шарик, фальшивую целостность этой якобы истинной вселенной.

Так, последовательно до педантизма и изобретательно до отвращения Сорокин разоблачает ложные обозначаемые, демонстрируя метафизическую пустоту, оставшуюся на месте распавшегося знака. Этой пустоте в романе соответствуют либо строчки бесконечно повторяющейся буквы «а», либо абракадабра, либо просто чистые страницы.

Проследив за истощением и исчезновением метафизического обоснования из советской жизни, Сорокин оставляет читателя наедине со столь невыносимой смысловой пустотой, что выжить в ней уже не представляется возможным.

## ИСТОРИЯ РЕАЛЬНОСТИ

Бодрияр пишет, что эволюция образа проходила через четыре этапа: на первом — образ, как зеркало, отражал окружающую реальность; на втором — извращал ее; на третьем — маскировал *отсутствие* реальности; и, наконец, образ стал «симулякром», копией без оригинала, которая существует сама по себе, без всякого отношения к реальности<sup>7</sup>.

Действенность этой схемы можно продемонстрировать на материале отечественной культуры: «зеркальная» стадия — это «честный» реализм классиков; образ, извращающий реальность, — авангард Хлебникова, Малевича или Мейерхольда; искусство фантомов (социалистическое соревнование, например) — это соцреализм; к симулякрам, образам, симулирующим реальность, можно отнести копирующий несуществовавшие оригиналы соцарт, вроде известной картины В. Комара и А. Меламида «Сталин с музами».

На каждой ступени этой лестницы образ становится все более, а реальность все менее важной. Если сначала он стремится копировать натуру, то в конце обходится уже без нее вовсе: образ «съедает» действительность.

Эту центральную тему современной культуры подробно разработал поп-арт, изучающий жизнь образа, оторвавшегося от своего прототипа, чтобы начать пугающе самостоятельную жизнь. Так, на одной из ранних картин Энди Уорхола «Персики» изображены не сами фрукты, а консервная банка с фруктами. В этом различии пафос всего направления, обнаружившего, что в сегодняшнем мире важен не продукт, а упаковка, не сущность, а имидж.

Поп-арт произвел не столько художественный, сколько мировоззренческий переворот. Об этом говорит и историческая ошибка Хрущева, не заметившего своего истинного врага. Как раз в расцвет поп-арта, в начале шестидесятых, он обрушился на безопасный абстракционизм. Конечно, не элитарные эксперименты, а именно поп-арт угрожал советской метафизике, которую он в конце концов и лишил смысла. Значение поп-арта как раз в том, что он зафиксировал переход от абстракционизма, занятого подсознанием личности, к искусству, призванному раскрыть подсознание уже не автора, а общества. С тревогой вглядываясь в окружающий мир, художник поп-арта старается понять, что говорит ему реальность, составленная из бесчисленных образов космонавтов и ковбоев, Лениных и Мэрилин Монро, Мао Цзэ-дунов и Микки Маусов.

Проблематика поп-арта, в сущности, — экологическая. В процессе освоения окружающего мира исчезает не только девствен-

ная природа, но и девственная реальность. Первичная, фундаментальная, не преобразованная человеком «сырая» действительность стала жертвой целенаправленных манипуляций культуры. Мириады образов, размноженные средствами массовой информации, загрязнили окружающую среду, сделав невозможным употребление ее в чистом виде.

У нас нет (а может, никогда и не было<sup>8</sup>) естественного мира природы, с которым можно сравнивать искусственный универсум культуры. Современная философия склонна видеть мир «плодом сотрудничества между реальностью и социальным конструированием. Реальность есть не предмет для сравнения, а объект постоянной ревизии, деконструкции и реконструкции»<sup>9</sup>.

Как и экологический, кризис реальности, вызванный развитием массового общества и его коммуникаций, универсален, но Россию он приводит к особо радикальным переменам. Здесь дефицит реальности ощущается острее, чем на Западе. Не только из-за того, что заменяющие ее суррогаты, как водится, хуже качеством, но и потому, что советская метафизика всегда ставила перед искусством задачу изобразить как раз ту истинную, бескомпромиссно подлинную реальность, которую, вероятно, и имел в виду как Сталин, рекомендовавший писателям писать только правду, так и призывавший «жить не по лжи» Солженицын.

Стратегии этой «правды», конечно, различались. Если сервильные писатели к изображению «натуры» прибавляли ее «платоническую» идею, то оппозиционные ту же идею разоблачали и из натуры вычитали. Но в результате что одной, что другой арифметической операции «натура» переставала быть сама собой, неизбежно превращаясь в метафору. О чем бы ни говорило такое искусство — о передовиках, трубах или репрессиях, подразумевает оно всегда нечто другое.

Попытки вырваться из этой модели за счет введения новых тем приводили, как уже говорилось, лишь к ее расширению: советское искусство, поглощая антисоветское, росло как на дрожжах, заполняя собой все новые ареалы городской и деревенской реальности.

Путь из этого тупика вел через другое измерение: хаос. Коммунизм одержим порядком. Он видел себя силой упорядоченного бытия, которая постепенно «выгрызает» из океана хаоса архипелаг порядка. Космология коммунизма строилась на идее последовательной организации вселенной, в которой к «нулевому моменту» не останется ничего стихийного, случайного. В статье-манифесте «Пролетарская поэзия» молодой Платонов писал: «Историю мы рассматриваем как путь от абстрактного к конкретному, от отвлеченности к реальности, от метафизики к



физике, от хаоса к организации... Мы знали только мир, созданный в нашей голове... Мы топчем свои мечты и заменяем их действительностью... Если бы мы оставались в мире очарованными, как дети, игрою наших ощущений и фантазий, если бы мы без конца занимались так называемым искусством, мы погибли бы все»<sup>10</sup>.

Поскольку процесс коммунистического строительства давал прямо противоположные результаты, советской метафизике приходилось все энергичнее замазывать пропасть между теорией и практикой. Чем меньше порядка было в жизни, тем больше его должно было быть в искусстве. Этим объясняется нарастающая нетерпимость коммунизма к «неорганизованному» искусству — от разгрома авангарда и статьи «Сумбур вместо музыки» до хрущевских гонений на абстракционистов и брежневской «бульдозерной» выставки. Не случайно из всех символов советской метафизики самым долговечным оказался «порядок». Меняясь и приспособляясь, он по-прежнему узнаваем в мечтах о «регулируемом рынке» и «сильной руке».

Порядку, этой последней утопии советской метафизики, противостоит хаос. «Открытие» хаоса точными науками, которое по значению сравнивают с теорией эволюции и квантовой механикой, начинает оказывать сильное влияние и на гуманитарную мысль. Позитивная переоценка хаоса рождает новую картину мира, в которой, как пишет один из основателей «хаосологии» Нобелевский лауреат Илья Пригожин, «порядок и беспорядок представляются не как противоположности, а как то, что неотделимо друг от друга»<sup>11</sup>. Хаос становится не антагонистом, а партнером порядка: по Пригожину, «анархия хаоса стимулирует самоорганизацию мира»<sup>12</sup>.

Чтобы воспроизвести простейшую ситуацию хаоса, говорят ученые, достаточно привесить к одному маятнику другой. Амплитуду ординарного маятника описывают элементарные законы механики, но график колебания двойного маятника становится непредсказуемым. В искусстве создание «хаосферы»<sup>13</sup> требует введения в текст абсурдного элемента, который и выполняет роль второго маятника — становится «генератором непредсказуемости».

Иньекция непонятого переводит диалог читателя с текстом на другой язык, схожий с «умопостижимым и непереводаемым» (Леви-Стросс) языком музыки. (Именно таким языком пользуется вся рок-культура.) Как написал Джон Фаулз, ставший сейчас одним из самых модных иностранных писателей в России: «...перед лицом неведомого в человеке дробится мораль, и не только мораль <...> неведомое — важнейший побудительный мотив духовного развития»<sup>14</sup>.

Изучая эту проблему, Ю. Лотман в своей последней книге «Культура и взрыв» пишет: «Искусство расширяет пространство непредсказуемого — пространство информации и, одновременно, создает условный мир, экспериментирующий с этим пространством и провозглашающий торжество над ним». Искусство «открывает перед читателем путь, у которого нет конца, окно в непредсказуемый и лежащий по ту сторону логики и опыта мир». Такое искусство из мира необходимости способно «перенести человека в мир свободы».

Лотман называет и перспективный жанр, в котором это «свободолюбие» способно развернуться: «Движение лучших представителей фантастики второй половины XX в. пытается перенести нас в мир, который настолько чужд бытовому опыту, что топит тощие прогнозы технического прогресса в море непредсказуемости»<sup>15</sup>.

И ведь действительно, из очень немногих авторов, переживших обвальный кризис советской литературы, выделяются феноменально популярные братья Стругацкие. Не потому ли, что осторожные эксперименты с хаосом они начали еще во времена расцвета советской метафизики. В первую очередь тут следует сказать об их лучшей книге «Улитка на склоне». Эта написанная в 1965 году повесть состоит из двух отдельных текстов, которые цензура даже не разрешила печатать вместе. Как объясняют сами авторы, одна часть, «Лес», — это будущее, другая, «Управление», — настоящее. Идея книги в том, что «будущее никогда не бывает ни хорошим, ни плохим. Оно никогда не бывает таким, каким мы его ждем»<sup>16</sup>.

Разрыв между настоящим и будущим разрушает причинно-следственную связь, создавая одну из знаменитых своей изоциренностью «хаосфер» Стругацких. Свою роль тут играют специально встроенные в текст «генераторы непредсказуемости» — текстуальные машины хаоса: «Ким диктовал цифры, а Перец набирал их, нажимал на клавиши умножения и деления, складывал, вычитал, извлекал корни, и все шло, как обычно.

— Двенадцать на десять, — сказал Ким. — Умножить.

— Один ноль ноль семь, — механически продиктовал Перец, а потом спохватился и сказал: — Слушай, он ведь врет. Должно быть сто двадцать.

— Знаю, знаю, — нетерпеливо сказал Ким. — Один ноль ноль семь, — повторил он. — А теперь извлеки мне корень из десять ноль семь...

— Сейчас, — сказал Перец»<sup>17</sup>.

Ясно, что высчитанное таким образом будущее, не будет иметь ничего общего с настоящим. «Врущий» арифмометр — это мина,

заложенная под бескомпромиссный детерминизм советской метафизики. Не зря «Улитку» десятилетиями не пускали в печать.

Роль хаоса становится еще заметнее в сотрудничестве Стругацких с А. Тарковским в фильме «Сталкер». Длинный ряд отвергнутых режиссером сценариев показывает, что в исходном тексте, повести «Пикник на обочине», Тарковского интересовал исключительно «генератор непредсказуемости» — Зона. Нещадно отбрасывая весь научно-фантастический антураж, режиссер вытравливал из своего фильма «логику» метафоры, способную спихнуть картину в обычное русло советской метафизики. Можно сказать, что в «Сталкере» Тарковский переводил произведение Стругацких с языка аллегорий на язык символов в том смысле, который вкладывал в эти понятия Юнг: «Аллегория есть парафраза сознательного содержания; символ, напротив, является наилучшим выражением лишь предчувствуемого, но еще не различимого бессознательного»<sup>18</sup>.

Зона у Тарковского — это «поле чудес», или «пространство непредсказуемости» Лотмана. Здесь может произойти все что угодно, потому что в зоне не действуют законы, навязываемые нам природой.

Если вселенная советской метафизики предельно антропоморфна — она сотворена по образу и подобию человека, то Зона у Тарковского предельно неантропоморфна. Поэтому в ее пределах и не действует наша наука.

«Сталкер» — фильм о диалоге, который человек ведет с Другим. Для их общения язык советской метафизики не годится, потому что у собеседников не может быть общего означаемого. Понять друг друга они могут только на языке самой жизни. Посредник между человеком и Зоной — Мартышка, дочь Сталкера, которая ведет этот диалог напрямую: зона, отняв у Мартышки ноги, лишила ее свободы передвижения, но взамен научила телекинезу, способностью передвигать предметы силой мысли.

По свидетельству Бориса Стругацкого, главная трудность работы с Тарковским заключалась в несовпадении литературного и кинематографического видения мира: «Слова — это литература, это высокосимволизированная действительность <...> в то время как кино — это <...> совершенно реальный, я бы даже сказал — беспощадно реальный мир»<sup>19</sup>.

«Беспощадность» кинематографического реализма заключается, видимо, в том, что кино, как писал Тарковский, способно остановить, «запечатлеть» время, обратив его в матрицу реального времени, сохраненную в металлических коробках надолго (теоретически — навечно)<sup>20</sup>. То есть кино, по Тарковскому, от-

бирает у советской метафизики источник смыслов — эсхатологический «нулевой момент».

Вяч. Иванов вспоминает высказывание режиссера о замысле фильма «Зеркало», где главную роль должна была исполнять мать Тарковского: «Из материала, фиксирующего в этом идеальном случае целую человеческую жизнь от рождения до конца, режиссер отбирает и организует те эпизоды, которые в фильме передают значение этой жизни. Из современных ему режиссеров мысли, почти слово в слово совпадающие с этой основной концепцией кино у Тарковского, высказывал Пазолини. Согласно Пазолини, монтаж делает с материалом фильма то, что смерть делает с жизнью: придает ей смысл»<sup>21</sup>.

Тарковский делал нечто прямо противоположное Пигмалиону — пытался обратить Галатею (живого человека, в данном случае свою мать) в произведение искусства. На первый взгляд эта практика отнюдь не чужда советской метафизике, которая всегда требовала «воплощать» реальных героев в художественных образах. Но разница — грандиозная — в том, что в прототипе ценилось не индивидуальное, а типическое. Человек мог стать персонажем лишь тогда, когда он обобщался до типа: скажем, превращался из конкретного Маресьева в метафорического Маресьева. Художественный тип — это и есть «упорядоченная», «организованная» личность, вырванная из темного хаоса жизни и погруженная в безжизненный свет искусства.

Тарковскому был нужен не типичный, а настоящий человек (как ему нужна была и настоящая корова, которую он якобы сжег живьем на съемках «Андрея Рублева»). Этот неповторимый человек с маленькой буквы был единицей того алфавита, на языке которого Тарковский разговаривал с Другим.

Концепция жизни, непосредственно перетекающей в искусство, активно осваивается Голливудом, где сегодня дороже всего не сценарии, а настоящие судьбы. В цене именно неповторимость личности, чья живая индивидуальность — гарантия от превращения биографии в сюжет.

Логика искусственного порядка убивает живое, превращая его в образ. Но в искусстве, работающем с той «хаосферой», которую каждый из нас носит в себе, обращенное в образ живое не перестает быть живым. Если вернуться к схеме Бодриера, можно сказать, что на этом пути образ достигает пятой ступени своей эволюции: он вступает в новые — мистические — отношения с реальностью. В погоне за реализмом образ создает «гиперреализм» — искусство не отражающее, а продуцирующее действительность.

## ЛУК И КАПУСТА

Коммунизм — инверсия религии откровения. Его безгрешный Эдем, или бесклассовый «золотой век», — не исходное, а конечное состояние мира. Однако эта переориентация сакральной «стрелы времени» не отменяет представления об истине, скрытой под глыбами темного, непроященного смыслом бытия.

Вся советская метафизика построена на непрестанном поиске истинных слов и мотивов, на срывании масок и раскрытии личин. Маниакальная подозрительность коммунизма — от недоверия к жизни, не окрыленной умом и не омраченной замыслом. Его инквизиторский пафос направлен на то, чтобы открыть человеку истинный смысл своей судьбы. Потому признание и считалось «царицей доказательств», что критерий вины был скрыт в душе подсудимого. При всем том процедура духовного сыска укладывается в культурную парадигму, в пределах которой пыточный подвал можно представить версией пещеры Платона, где поиски подлинной реальности велись опытным путем.

Советская метафизика делила со своими предшественниками представление о некоем резервуаре смыслов, составляющих в совокупности идеальную гармонию. Восстановить ее — цель художника. Он не творит, а *открывает* существующую в вечности истину. Булгаковская диалектика: «рукописи не горят», ибо сгореть могут лишь их тусклые и неверные копии — временные версии нетленного инварианта, универсального пратекста, растворенного во вселенной. Творческий акт — это возвращение временного к вечному. Поэтому постулируемое коммунизмом «творческое» отношение к истории ведет к ее прекращению.

Такую мировоззренческую систему можно назвать «парадигмой капусты»: снимая лист за листом слои ложного бытия, мы добираемся до кочерыжки-смысла. Духовное движение тут центростремительное. Вектор его направлен в глубь реальности, к ее сокровенному ядру, в котором и содержится центральное откровение всей культурной модели. По отношению к этому сакральному ядру все остальные слои реальности в принципе лишние — они только мешают проникнуть к смыслообразующему центру.

Классический пример «парадигмы капусты» — повесть Толстого «Смерть Ивана Ильича». В ней, как известно, Толстой разоблачает «нормальную» жизнь с ее карьерой, семьей, бытом как ложную, неистинную, испорченную лицемерием цивилизации. Только смерть открывает глаза человеку, заставляя отвечать на

главный, последний и единственный, вопрос, от которого нельзя спрятаться за «ширмами» культуры.

«И что было хуже всего — это то, что она отвлекала его к себе не затем, чтобы он делал что-нибудь, а только для того, чтобы он смотрел на нее, прямо ей в глаза, смотрел на нее и, ничего не делая, невыразимо мучился. И, спасаясь от этого состояния, Иван Ильич искал утешения, других ширм, и другие ширмы являлись и на короткое время как будто спасали его, но тотчас же опять не столько разрушались, сколько просвечивали, как будто она проникала через все, и ничего не могло заслонить ее»<sup>22</sup>.

В этом абзаце — квинтэссенция «центростремительной» философии: если все — «ширма», то зачем ради нее стараться, зачем семья, зачем хозяйство, мебель, гардины, погубившие Ивана Ильича? Да и откуда возьмутся эти самые гардины и прочая «материя» жизни? Зачем работать, копить, строить, созидать? Зачем культура, зачем хитроумно устроенная машина цивилизации? «Незачем», — отвечал Толстой, призывая мир опроститься. Освободив личность от фальши, Толстой ставит ее в тот единственный «момент истины», когда подлинная, естественная, «внезнаковая» реальность лишается спасительных «ширм» культуры и человек остается наедине со смертью.

Революционное искусство использовало в своих целях такой метод «апофатического» приближения к сакральному центру. «Обдираание листьев в поисках кочерыжки» — вот формула таких знаменитых произведений, как «Облако в штанах» Маяковского или «Жулио Хуренито» Эренбурга.

Начиная с «Оттепели» того же Эренбурга искусство вновь — сквозь «листья» уже другой культуры — пробивается к центру. Только крах коммунизма показал, что это «дорога никуда». Те, кто все-таки решились добраться до ядра, обнаружили там пустоту, которую с таким холодным отчаянием изображает Владимир Сорокин.

Здесь исчерпавшая себя «парадигма капусты» уступает место другой парадигме, в которой культура строится как раз на губительной для своей предшественницы пустоте. Ролан Барт говорил о слоеном пироге без начинки, но нам — в пару капусте — лучше взять в метафоры лишенную сердцевины луковицу.

В «парадигме лука» пустота — не кладбище, а родник смыслов. Это — космический ноль, вокруг которого наращивается бытие. Являющаяся сразу всем и ничем, пустота — средоточие мира. Мир вообще возможен только потому, что внутри него — пустота: она структурирует бытие, дает форму вещам и позволяет им функционировать. Это та «творческая пустота», на ко-

торую опирается даосский канон: «Три десятка спиц сходятся в одной втулке, от пустоты ее зависит применение колеса. Формуя глину, делают сосуд, от пустоты его зависит его применение. Прорубая двери и окна, строят дом: от пустоты их зависит использование дома. Ибо выгода зависит от наличия, а применение — от пустоты»<sup>23</sup>.

Эта, казалось бы, экзотическая ссылка отнюдь не случайна. В «парадигме лука» много близкого даосским мотивам. Так, в центральном монологе Сталкера у Тарковского цитируется 76-й параграф «Книги пути и благодати» Лао-цзы: «Когда человек родится, он слаб и гибок, когда умирает, он крепок и черств. Когда дерево растёт, оно нежно и гибко, а когда оно сухо и жестко, оно умирает. Черствость и сила спутники смерти, гибкость и слабость выражают свежесть бытия»<sup>24</sup>.

Эта проповедь слабости противостоит волевому импульсу, столь важному в «парадигме капусты». Если путь к сакральному ядру разрушает внешние, «неистинные» слои бытия, то заповедь юродивого, блаженного Сталкера у Тарковского вполне даосская — это смиренное надеяние. Ему безусловно чужда мысль разрушить старый мир ради нового, потому что новый мир сам рождается или вырастает из старого. Надо только не мешать ему расти.

Если в «парадигме капусты» хаос снаружи, а порядок внутри, то в «парадигме лука» хаос — зерно мира, это «творящая пустота» Пригожина, из которой растёт космос. Поэтому движение тут не центростремительное, а центробежное, направленное вовне: смыслы не открываются, а выращиваются. Для Тарковского ценность слабости в том, что она признак роста и спутник перемен. В «парадигме лука» незащищённость, уязвимость, даже убогость — исходная точка, необходимое условие, резерв роста.

На этой концептуальной платформе возникла целая плеяда «смиранных» писателей, чьим патриархом по праву может считаться Венедикт Ерофеев. Его «слабость» — ангелическое пьянство Венички — залог трансформации мира. В поэме «Москва — Петушки» алкоголь выполняет функцию «генератора непредсказуемости». Оьянение — способ вырваться на свободу, стать — буквально — не от мира сего. Вновь любопытная параллель с даосскими текстами: «Пьяный при падении с повозки, даже очень резком, не разобьётся до смерти. Кости и сочленения у него такие же, как и у других людей, а повреждения иные, ибо душа у него целостная. Сел в повозку неосознанно и упал неосознанно»<sup>25</sup>.

Слабость как категория культуры по-своему отразилась в творчестве самых разных авторов новейшей литературы, но всех

их объединяет демонстративный инфантилизм, *осознанно* выбранный писателями в качестве художественной позиции. (Этим она и отличается от специфической «детскости» соцреализма, который ее категорически не замечал, искренне считая себя взрослым искусством.)

Обратив себя в ребенка, автор «смиренной плеяды» возвращается из безнадежно завершеного взрослого мира в то промежуточное, подростковое состояние, где есть надежда вырасти, обрести смысл.

Один из самых характерных авторов этого направления — Э. Лимонов, романы которого — «лепет» невыросшего ребенка. Параметры этой прозы определяются двумя цитатами: «Все, кто шел мне навстречу, были больше меня ростом» («Дневник неудачника») и «Я остался экстремистом, не стал взрослым» («Это я — Эдичка»).

Совершенно иначе ту же категорию «слабости» использовал С. Довлатов. Описывая несовершенный мир, он смотрит на него глазами несовершенного героя. Слишком слабый, чтобы выделяться из окружающей действительности, он скользит по ее поверхности, искусно обходя метафизические глубины. Принимая жизнь как данность, он не ищет в ней скрытого смысла. Довлатов завоевывает читателей тем, что он не выше и не лучше их. Тут можно вспомнить китайское изречение о том, что море побеждает реки тем, что расположилось ниже их. В популярной на Западе интерпретации даосизма<sup>26</sup>, где основы учения объясняют персонажи из сказки А. Милна, самым мудрым оказывается Винни-Пух, потому что у него нет заданной автором роли. Если Иа-Иа — нытик, Пятачок — трус, Тигра — забияка, то Винни-Пух просто существует, он просто «есть». Таким Винни-Пухом в русской литературе и был Довлатов.

Тему «слабости» широко разворачивает гений самоуничтожения, мнительный и болезненный, как заусеница, Дмитрий Галковский. Страх и неприязнь к сильному, «настоящему», взрослому миру — движущий мотив его «Бесконечного тупика». Вся книга разворачивается как подростковая фантазия, где автор берет реванш над своими обидчиками.

Еще дальше в этом сквозном для «парадигмы лука» сюжете зашел Виктор Пелевин: он и силу переосмысливает как слабость. В повести «Омон Ра» Пелевин разрушает фундаментальную антитезу тоталитарного общества «слабая личность — сильное государство». Сильных у него вообще нет. Он разжаловал режим из могучей «империи зла» в жалкого импотента, который силу не проявляет, а симулирует. В посвященной «героям совет-



ского космоса» повести эту симуляцию разоблачают комические детали, вроде пошитого из бушлата скафандра, мотоциклетных очков вместо шлема или «лунохода» на велосипедном ходу. Демонстрация слабости нужна Пелевину отнюдь не для сатирических, а для метафизических целей: коммунизм, неспособный преобразовать, как грозился, бытие, преобразует сознание. Единственное место, где он еще одерживает победы, — это пространство нашего сознания, которое он и пытается колонизировать: «Пока есть хоть одна душа, где наше дело живет и побеждает, это дело не погибнет. Ибо будет существовать целая вселенная. <...> Достаточно даже одной чистой и честной души, чтобы наша страна вышла на первое место в мире по освоению космоса; достаточно одной такой души, чтобы на далекой Луне взвилось красное знамя победившего социализма. Но одна такая душа хотя бы на один миг — необходима, потому что именно в ней взвоется это знамя»<sup>27</sup>.

Обнаружив свою слабость, коммунизм неожиданно выворачивается из «парадигмы капусты», превращаясь из врага чуть ли не в союзника. Он вступает с действительностью в уже знакомые нам из истории образа мистические отношения: реальность оказывается не данностью, не внешним объектом, а итогом его целенаправленных усилий. Строя действительность по своему образу и подобию, коммунизм разрушает собственную основу. Вместо эволюции с ее неизбежной сменой общественных формаций появляется концепция множественности миров, множественности конкурирующих между собой реальностей.

Этот «коперниковский» переворот в советской метафизике отобрал у нее смысл, но не метод. Напротив, в «парадигме лука» с огромным интересом присматриваются к коммунистическому опыту «миростроения» и освоения «пространства души». Ведь эту практику легко связать с концепцией «рукотворной» реальности, к восприятию которой тоталитарный режим подготавливает лучше демократического. Вот как тот же В. Пелевин, полемизируя по поводу «метафизического аспекта совковости» с автором этих строк, развивает этот тезис: «Советский мир был настолько подчеркнута абсурден и продуманно нелеп, что принять его за окончательную реальность было невозможно даже для пациента психиатрической клиники. И получалось, что у жителей России, кстати, необязательно даже интеллигентов, автоматически, без всякого их желания и участия, — возникал лишний, нефункциональный психический этаж, то дополнительное пространство осознания себя и мира, которое в естественно развивающемся обществе доступно лишь немногим. <...> Со-

вок влачил свои дни очень далеко от нормальной жизни, но зато недалеко от Бога, присутствие которого он не замечал. Живя на самой близкой к Эдему помойке, совки заливали портвейном «Кавказ» свои принудительно раскрытые духовные очи»<sup>28</sup>.

Метафора «лишнего этажа» крайне характерна для центробежной культурной модели, которая не ищет скрытой сути мира, а создает себе смыслы в специально «надстроенной» для этого реальности. В России крах коммунизма освободил этот дополнительный «психический этаж», который и торопится захватить «парадигма лука».

Обратясь к свидетельству книжного развала, мы обнаружим там недостающие компоненты мировоззренческой модели «парадигмы лука»: это популярные сейчас сочинения русского и американского мистиков — Петра Успенского и Карлоса Кастанеды. Такая неожиданная избирательность вкусов, вероятно, объясняется тем, что их учения пересекаются в одной отправной точке — той, где реальность трактуется как ее интерпретация. В предисловии к «Путешествию в Икстлан» Кастанеда пишет: «Дон Хуан убеждал меня в том, что окружающий мир был всего лишь *описанием* окружающего мира, воспринимаемым мною как единственно возможное, потому что оно навязывалось мне с младенчества. <...> Главное в магии Дон Хуана — осознание нашей реальности как одной из многих ее описаний».

По-своему, но об этом говорит и Успенский. Его сложные мистико-математические конструкции строятся на том, что мы воспринимаем мир, налагая на него «условия времени и пространства»: «Следовательно, мир, пока мы не познаем его, не имеет протяжения в пространстве и бытия во времени. Это свойства, которые мы придаем ему. Представления пространства и времени возникают в нашем уме <...> пространство и время — это категории рассудка, то есть свойства, приписываемые нами внешнему миру. Это только вехи, знаки, поставленные нами самими. Это графики, в которых мы рисуем мир»<sup>29</sup>.

Отсюда следует, что стоит изменить представление о пространстве и времени, как изменится и реальность. Именно к этому и ведет Успенский, призывая научиться воспринимать «непрерывную и постоянную» действительность. Из этой важной преамбулы, которая перекликается с представлениями сегодняшнего естествознания<sup>30</sup>, культура «лука» может сделать радикальный вывод: реальность есть плод манипуляций над пространством и временем. Однако формы их восприятия различны в разных культурах и эпохах.

Модели времени и пространства открывает, разрабатывает, наконец, изобретает духовная культура. Сегодня эту привилегию

узурпирует искусство!<sup>31</sup> В «парадигме капусты» — искусство было инструментом познания реальности, которую оно, собственно говоря, и должно было найти. В «парадигме лука» искусство — механизм, вырабатывающий реальность: все мы живем в придуманном им мире.

## ХРОНОТОП МИРАЖА

Различия между двумя парадигмами вытекают из их разного отношения ко времени и пространству. Для «парадигмы капусты» главным было, бесспорно, время. Коммунизм, вооруженный верой в историческую неизбежность эволюции, знал, что оно работает на него. Но поскольку в его эсхатологической модели история имела начало и конец, то время стремились побыстрее изжить. Ведь время ощущалось конечным, его можно было исчерпать, как песок в песочных часах: чем меньше его останется сверху, тем скорее завершится история и наступит вечность. Вечная спешка («Время, вперед!») объяснялась тем, что любая остановка — от простоя до застоя — это предательство будущего. Время торопили все — от Маяковского, обещавшего «загнать клячу истории», до Горбачева, начавшего перестройку призывом к «ускорению». Чтобы время прошло быстрее, его даже уплотняли, укладывая в пятилетки, которые потом выполнялись досрочно в четыре года, что позволяло еще на год сокращать путь в вечность.

Если ко времени в «парадигме капусты» относились горячо, с лихорадочным нетерпением, то к пространству — скорее прохладно. Оно было семантически нейтральным, гомогенным и равнозначным в каждой своей части. Пафос равенства такого пространства выражали как слова песни «Мой адрес не дом и не улица, мой адрес Советский Союз», так и название сборника Бродского «Остановка в пустыне».

Пространство считалось первичным сырьем, складом простора, предназначенным для дальнейшей переработки, которая должна была обставить его вещами, придав ему смысл. Поэтому его и не жалели. Напротив, необработанное, «дикое» пространство представлялось хаосом, пустотой, разъедающей сплошную, «окультуренную» реальность.

В «парадигме лука» прежде всего изменилось отношение ко времени: вместо песочных часов — циферблат со стрелками. Линейное время, текущее из прошлого в будущее, уступает место циклическому времени, в котором постоянно воспроизводит-

ся настоящее. Поскольку конечная точка исчезла, сменился и масштаб: из макромира, где время мерилось историческими эпохами и экономическими формациями, оно «перебралось» в микромир, где счет идет на секунды. Время важно не прожить, а продлить за счет структурирования постоянно уменьшающихся отрезков времени. Чистая длительность сменяется «разбухающими» мгновениями, которые растут на стволе «сегодня», как кольца на дереве.

В «парадигме лука» подход к пространству такой же, как ко времени: оно тоже структурируется, делится на все более мелкие части. Вместо чистой протяженности «простыни» — лоскутное одеяло. Обособление, обживание своих «лоскутов» приводит к размножению границ.

В «парадигме капусты» граница была одна — государственная. Выполняя универсальную функцию, она обладала всей полнотой смыслов — от политических до метафизических. При этом, как пишет Лотман, объясняя устройство подобных «семиосфер», «оценка внутреннего или внешнего пространства не задана»<sup>32</sup>.

В «парадигме лука» граница меняет свое значение. Важно не только то, что происходит по ту или другую сторону границы, важна и сама граница. Она утрирует любые различия — политические, национальные, религиозные, культурные, художественные. Чем больше границ, тем больше и площадь пограничного пространства. Фрагментация пространства ведет не столько к изоляции, сколько к интенсификации контактов. Мир становится одновременно все более тесным и все более разным.

Если в «парадигме капусты» эта «разность» считалась препятствием на пути к универсальной общей цели, то в «парадигме лука» она — объект углубленной медитации. Все важное происходит на рубеже между странами и народами, наукой и религией, искусством и жизнью, природой и культурой, мужчиной и женщиной, сознанием и подсознанием, но главное — между разными реальностями.

Поскольку реальность в «парадигме лука» искусственного происхождения, то ничто не мешает ее «производству» по разработанным искусством методам. Но раз так, то реальности могут быть разными, и они неизбежно будут бороться за влияние, за души, за «психические этажи». В эпоху массовых коммуникаций эта война будет происходить в эфире. Собственно, она уже идет. Не зря лилась кровь на телецентрах Бухареста, Вильнюса, Москвы. Войну выигрывают не пушки, а образы, во всяком случае с тех пор, как они научились не отражать, а создавать реальность. В категориях «парадигмы капусты» с этим трудно

примириться: ведь тут телевизор считался «окном в мир». Но в «парадигме лука» телеобраз податлив, как глина. Из него можно лепить все что угодно, и вслед за ним будет послушно изгибаться реальность.

Кто знает, понравится ли XXI веку жить в мире, где у реальности появится множественное число, в мире, где миражи не отличаются от действительности, в мире, который, чтобы выжить, должен будет себя придумать.

1994

---

# КРАСНЫЙ ХЛЕБ

---

## *Кулинарные аспекты советской цивилизации*

«Кулинарные приемы, — писал Леви-Стросс, — язык, на котором общество бессознательно раскрывает свою структуру»<sup>1</sup>. Пища, которую съедает человек, становится им самим. Мы — то, что мы едим, поэтому набор продуктов питания и способы их обработки тесно связаны с представлением личности о себе и своем месте во вселенной и обществе. Кулинария — инструмент, позволяющий изучать как космологические, так и социологические оппозиции. Так, в оппозиции «вареное/жареное», как показывает Леви-Стросс на примере южноамериканских индейцев, варка — «эндо-кулинарный» метод приготовления, который применяется для внутреннего, частного, семейного употребления. Вареное мясо ассоциируется с женщинами, с домом, с оседлостью, с культурой. Жареное мясо — более «дикая», природная, «охотничья», мужская еда. Соответственно, жарение — это «экзокулинария», предназначенная для посторонних, для гостей.

Перенося эти общие принципы на нашу культуру, что постоянно делал и сам Леви-Стросс, можно объяснить, почему в США именно мужчины обычно жарят на гриле стейки и гамбургеры. Что касается русской кухни, то традиционно мясо в ней варят в супе или запекают в печи. Популярное и повсеместное исключение — шашлыки из баранины, а иногда даже из свинины или курицы, поджаренные на открытом огне. Но шашлык — блюдо заведомо экзотическое, пришедшее из пастушеского, а не земледельческого быта. В русском восприятии это еда «естественная», пикниковая, праздничная, вирильная (обычно ее готовят мужчины) и по-карнавальному «беззаконная», вольная (мясо едят руками). Шашлык — вид кулинарного эскапизма, связанный с бегством из «культуры» в «природу». На этом мотиве построено, например, стихотворение Мандельштама «Мне Тифлис горбатый снится»:

Человек бывает старым,  
А барашек молодым,  
И под месяцем поджарым  
С розоватым винным паром  
Полетит шашлычный дым...

Кулинарная семиотика позволяет обнаружить в каждом блюде социальные знаки, которые в совокупности образуют социокультурную систему, раскрывающую специфику национальной ментальности. Используя методiku кулинарной антропологии Леви-Стросса, французские ученые, группирующиеся вокруг журнала «Анналы», наметили три направления в истории питания<sup>2</sup>. Первое — психосоциология национальной диеты, второе — макроэкономический анализ питания и третье — количественный и качественный анализ рациона. Для изучения семиотики быта важно преимущественно первое направление — психосоциологические и культурные аспекты питания, которые и являются главным предметом этого очерка.

## ЭВОЛЮЦИЯ СОВЕТСКОЙ КУХНИ

«Чтобы описать специфически советские феномены, связанные с кулинарной тематикой, необходимо рассмотреть советскую кухню в исторической перспективе и общеполитическом контексте. Ролан Барт говорил, что национальная кухня остается «невидимой» для тех, кому она своя. Собственные вкусовые привычки кажутся слишком самоочевидными, естественными, не требующими объяснений<sup>3</sup>. Поэтому психосоциологическое описание кулинарной традиции всегда требует привлечения иностранных свидетельств.

**ХЛЕБ.** Как у всех земледельческих народов Европы, кухня русских предельно хлебоцентрична. Черный, ржаной, кислый хлеб из заквашенного теста, в отличие от обычного в Западной Европе белого пшеничного, занимал исключительное место на любом — от крестьянского до царского — русском столе.

С этим обстоятельством связан анекдот, который приводит Пушкин в «Путешествии в Арзрум»: турецкие пленники «никак не могли привыкнуть к русскому черному хлебу. Это напомнило мне слова моего приятеля Шереметьева по возвращении его из Парижа: “Худо, брат, жить в Париже: есть нечего; черного хлеба не допросишься”».

Еще в середине XIX века больше половины калорий в крестьянском рационе доставлял хлеб. Все остальное в русской кухне считалось дополнением, «приварком». Описывавший простонародный русский стол XVII века Олеарий кроме хлеба упоминает свеклу, капусту, огурцы и чеснок — «третье, после бани и водки, лекарство».

Ни мясные, ни молочные продукты большой роли не играли. В крестьянских семьях пить молоко разрешалось только младен-

цам, взрослые хлебали его ложками. До середины XIX века был практически неизвестен и сыр. У Замятина рассказывается, что во время революции крестьяне убили помещика-сыровара, заставлявшего их есть «мыло».

**РЫБА.** Крайне важную роль в русской кухне играла рыба. Это объяснялось как наличием в православном календаре 216 постных дней, так и обилием полноводных рыбных рек.

Французы, побывавшие в России в 1607 г., писали: «Во всей Европе нет большего разнообразия пресноводной рыбы — осетрина, белуга, белорыбица, стерлядь и все, что есть во Франции, за исключением форели». Документ XVI века упоминает 35 сортов рыбы. Еще в XIX веке в Неве водилось 20 видов лосося<sup>4</sup>.

Хотя соленая «красная» (не по цвету, а в смысле «хорошая», от слова «красота») рыба остается главным русским деликатесом, старая рыбная кухня с ее изысканными блюдами — пирог с вязигой, тельное, караси в сметане, расстегаи с налиимьей печенкой, стерляжья уха — в советское время практически исчезла. Место свежей пресноводной рыбы заняла мороженая морская, которая плохо вписывается в традиционную рецептуру. Факт, отразившийся в распространенной советской поговорке «Лучшая рыба — колбаса».

**ДИКИЕ РАСТЕНИЯ.** Важным подспорьем в русском хозяйстве всегда был сбор ягод, орехов и трав. Эта традиция многих спасла в ленинградскую блокаду, когда в пищу употребляли более 100 дикорастущих растений. Собираение существенно разнообразило диету советского человека и в мирное время — в справочнике, вышедшем уже в 1980 г., перечислены те же сто растений.

Беспрецедентно большое место в русской кухне занимали грибы, которые назывались «едой бедных и лакомством богатых». Грибы, как свежие, так сушеные и соленые, служили важным источником протеина, отчасти заменяя мясо. В советское время сбор грибов, опозитизированный В. Солоухиным в известной книге «Третья охота», стал национальным развлечением и приобрел характер массовых мероприятий, в которых участвовали целые институты, заводы и фабрики. Характерно, что чреватая смертельно опасными отравлениями мутация белых грибов, случившаяся летом 1993 г., не остановила грибников.

Русский лес всегда давал некоторую свободу маневра, позволяя сэкономить на покупной еде, отнимающей львиную долю семейного бюджета. Так, в тяжелом 1991 году обед в городской семье мог выглядеть следующим образом: суп из щавеля, жарен-



ные грибы, чай с черничным, земляничным или брусничным вареньем. Как и в старину, из покупного тут лишь чай и сахар.

**ЩИ ДА КАША.** А. Энгельгардт, крупный химик, агроном-практик и большой знаток крестьянской жизни, писал: «Черный ржаной хлеб составляет главную составную часть пищи. Прочная пища должна состоять из щей с хорошей жирной солониной и гречневой каши с топленным маслом или салом. Если при этом есть стакан водки перед обедом и квас, чтоб запить эту прочную, крутую пищу, то с такой пищей можно перейти Альпы».

Состав русской пищи, писал Энгельгардт, требует кислоты: «Без кислого блюда для рабочего человека обед не в обед. Отсутствие кислоты в пище отражается и на количестве работы, и на здоровье, и даже на нравственном состоянии рабочих людей. Уж лучше червивая капуста, чем никакой»<sup>5</sup>.

Хотя «щи да каша» потеряли свое универсальное значение, в советской кухне по-прежнему доминирует кислая гамма. Все национальные супы, кроме ухи, — щи, солянки, рассольники, борщи, окрошки — заправляют для кислоты сметаной. Как праздничное, так и будничное застолье немыслимо без «разносолов» — не столько соленых, сколько кислых блюд: квашеной капусты, соленых огурцов, моченых яблок. Любимая ягода — клюква, сорт яблок — антоновка, напиток — квас. Кислые овощи — излюбленная закуска к водке, а их рассол — народное лекарство от похмелья. На худой конец кислые продукты, например огурцы с хлебом или картошкой, могут заменить обед.

Пристрастие к кислоте (причем именно молочной, уксус — позднее европейское заимствование) — та специфическая черта русской кухни, которая всегда связывала советский быт с традиционным крестьянским обиходом. Тем более что даже в городских условиях многие солили огурцы, грибы и квасили капусту.

**РЕСТОРАН.** Представление о городской русской кухне среднего класса накануне революции дает английский путеводитель 1912 г. Главной чертой русской кухни он называет чрезмерность: супы слишком сложные, соусы слишком маслянистые, мясо слишком пряное, еды слишком много. Автор описывает чаепитие в Москве, которое включало помимо чая с пирожными бутерброды с икрой и соленой рыбой, а также «три сорта украинских арбузов, крымский виноград и клубнику с листочками». Вот типичное меню русского ресторана, которое приводится в путеводителе: «закуски, борщ, щи или уха с расстегаями, рыба, обычно стерлядь, отбивные котлеты с гречневой кашей». От-

мечается отсутствие свежих овощей и безвкусные десерты. Отдельно упоминается «татарское» блюдо шашлык, которое всегда покоряло иностранцев. (Путешествовавший в 1858—1859 гг. по Кавказу Александр Дюма настолько пристрастился к этому блюду, что хотел открыть шашлычную в Париже.) В обеих столицах, продолжает путеводитель, так много ресторанов, в том числе французских, немецких и итальянских, что автор спрашивает, «обедают ли русские когда-нибудь дома»<sup>6</sup>.

Американский путеводитель 1960 г. начинает описание советских ресторанов с Хрущева. Ссылаясь на московскую «Прагу», он заявил западным журналистам, что советские рестораны не уступят парижским. Из этого следует, пишет автор, что Хрущев не был в Париже. Клиенты «Праги», извещенного в дореволюционной Москве трактира, «напоминают шоферов грузовиков, которые вели машину всю ночь». Путеводитель хвалит одно блюдо — блины с икрой, да и то потому, что икра в пять раз дешевле, чем в Нью-Йорке. С умеренной настойчивостью туристам рекомендуются рестораны с кухней нерусских республик, прежде всего грузинский «Арагви»<sup>7</sup>.

Английский путеводитель 1898 г. отмечает, что русские не ждут от ресторанов вкусной еды. В обед они ищут передышки, в ужин — выпивки и танцев. Поэтому меню, за неизбежным и выгодным исключением блюд грузинской кухни, предлагает пресную, тяжелую и невразумительную мясную пищу, много картошки, мало свежих овощей и молочных блюд. С несколько большим воодушевлением путеводитель отмечает разнообразие супов, эту «вершину славянской кулинарии»<sup>8</sup>.

**КУЛИНАРНЫЙ НИГИЛИЗМ.** Одна из ярких черт русской кухни — светская аскетическая традиция, идущая от нигилистов. В кругах радикальной интеллигенции середины XIX века питание сознательно ограничивалось до минимума — чай, черный хлеб, соленые огурцы. Вот как анархист П. Кропоткин описывает обед русского студента: «Чай, хлеб, немного молока, маленький ломтик мяса, зажаренный на спиртовой лампочке под оживленные разговоры про последние события в социалистическом мире». Только отчасти это объяснялось экономией или солидарностью с «трудовой массой». Кулинарная аскеза обладала самостоятельной ценностью как знак отречения от низких плотских соблазнов в пользу высоких идеалов. Возможно, тут сказалась и традиция смирения плоти — хотя нигилисты были атеистами, многие из них вышли из семей священников.

Гастрономический нигилизм стал важной составной частью популярной легенды о первых большевиках, якобы питавшихся, как Ленин в Кремле, только черным хлебом и жидким чаем.

Кулинарное безразличие как сознательно выбранная позиция часто отличало радикальную, близкую к диссидентам советскую интеллигенцию. Отчасти по необходимости, отчасти демонстративно, как вызов коррумпированным властям, в этой среде культивировался бедный студенческий быт, где меню строилось на гастрономических суррогатах: чай вместо супа, плавленые сырки вместо завтрака, но прежде всего колбаса — простой в употреблении и концентрированный в калорийном отношении заменитель обеда. Поэтому дефицит колбасы, ставшей символом пищи как таковой, ощущался особенно остро. Советские газеты, попрекая эмиграцию из СССР за то, что она уехала на Запад в поисках материального достатка, называли ее «колбасной».

**ВОЕННЫЙ КОММУНИЗМ.** В гражданскую войну Россия кормилась почти исключительно воблой и пшенной кашей.

Пшено — семена проса, освобожденные от шелухи. Пшенная каша или похлебка — отчасти заменяющая хлеб крестьянская пища на юге России, распространена также в Азии и Африке.

Об этих продуктах вспоминают все без исключения мемуаристы. Б. Зайцев: «Очереди к пайкам, примус, пшенка без масла и сахара, на которую и взглянуть мерзко». В. Шкловский: «О советской вобле когда-нибудь напишут поэмы, как о манне. Это была священная пища голодных».

Вобла — небольшая, до 30 см, рыба Каспийского моря, родственная плотве. Водившаяся в изобилии в старину, она выбрасывалась как сорная. Со временем вяленую воблу, как самую дешевую рыбную пищу, начали заготавливать, используя старый, оставшийся от дорогих сортов рыбы соляной рассол-тузлук. В связи с опусканием уровня Каспийского моря поголовье воблы так стремительно сократилось, что она стала редкой деликатесной закуской к пиву.

**НЭП.** Новая экономическая политика дала русской кухне последний шанс. Возвращение дореволюционных продуктов было сигналом нормализации, причем не только быта: «Появился эклер — победа жизни. Сладкий гладко-глянцевитый эклер на Арбате... знак вольного творчества, личное, а не казарма» (Б. Зайцев). Вновь стали работать знаменитые на всю Европу кондитерские фабрики Эйнема (торты) и Абрикосова (конфеты и пастила). «Мосельпром» предлагал к продаже консервированное мясо, осетрину, судака, сельдь.

По контрасту с сухой, аскетической безбытностью военного коммунизма НЭП поражал своей плотской органикой: «Дыхание рынка густое, полное, утробное с урчанием, гавканьем, присвис-

том. Здесь сварились все классы, примирились, сторговались <...> Шашлыки бараньи шипят, масло пузырями хлопает. Мерзкий, кисловатый запах сора, людей, мочи, пищи. Запах того, что составляет жизнь»<sup>9</sup>.

В 1923 году из новороссийского порта отчалил пароход «Валлос» с первой экспортной пшеницей. В 1928 году СССР достиг довоенного уровня по производству зерна.

**КОЛЛЕКТИВИЗАЦИЯ.** Искусственный голод 30-х годов и коллективизация разрушили крестьянский уклад, а с ним и основу национальной кухни. Социализм, как «пролетарская идеология», был особенно пагубен для сельского хозяйства. Образ «фабрика зерна» родился по аналогии с конвейерным производством, но крестьянский труд нельзя разделить на простые, механические операции, которые легко поддаются контролю и учету. Результаты тут зависят не от количества, а от качества труда. Поэтому колхозы и совхозы всегда требовали огромного непроизводительного аппарата, который все равно не мог справиться с контрольными функциями.

Крестьяне, ограбленные за счет вздутых цен на промышленные товары, питались хуже всех. В 1940 году адекватным питанием было обеспечено 66% интеллигентов, 43% служащих, 36% рабочих и только 3% крестьян. Если в среднем до войны на горожанина приходилось 36 кг мяса и сала в год, то на крестьянина — всего 16 кг<sup>10</sup>.

Хроническая нерентабельность коллективного хозяйства вынудила партию отступить от плана тотальной коллективизации. В 1934 году крестьянам, хоть и со множеством оговорок, вернули приусадебные участки. Занимая всего 4% обрабатываемой земли, они давали 25% сельскохозяйственной продукции. Частники, торгуя на «колхозных» рынках разносолами, сезонными овощами и ягодами, грибами, а иногда рыбой, дичью, медом, поддерживали связь горожан с русскими кулинарными традициями.

**МИФ ИЗОБИЛИЯ.** Хотя к 1953 г. сельское хозяйство СССР еще не достигло уровня 1913 г., в первой же речи после смерти Сталина Хрущев заявил, что коммунизм нельзя построить без изобилия зерна, мяса и молока. С этих пор образ аграрного (а не промышленного, как при Ленине и Сталине) изобилия стал навязчивой идеей руководства. В партийных документах 60-х постоянно повторялось слово «изобилие». Оно было одной из важных тем третьей программы партии. Главным соблазном обещанного ею к началу 80-х коммунизма как раз и стало изобилие

продуктов питания. Братья Стругацкие сформулировали эту «голодную» мечту в своем раннем научно-фантастическом романе «Возвращение»: «Проблема питания перестала существовать так же, как никогда не существовала проблема дыхания».

При Хрущеве началась гонка за Америкой по производству сельскохозяйственной продукции, которую продолжил и Брежнев. При нем была установлена «научная» норма потребления мяса — 82 кг (в США — 84 кг), что требовало 40-процентного прироста аграрного производства. В реальности рекордный уровень достиг лишь 57 кг, но и это потребовало постоянных закупок зерна, которое в основном шло на корм скоту. Если в 1963 году, когда СССР начал ввозить американское зерно, импорт составил 10 млн тонн, то к 1984 году уже 50 млн тонн<sup>11</sup>.

**ОЧЕРЕДЬ.** Между 1950 и 1970 гг. зарплата, не обеспеченная ростом производства, выросла на 200%. Поскольку радикально повышать цены в СССР не решались (особенно после волнений в Новороссийске, вызванных вздорожанием мяса на треть), был найден компромисс — очередь. По молчаливому уговору, пустые полки магазинов сочли более приемлемым выходом, чем рост цен.

В советской торговле продукты исчезали и появлялись в непредсказуемом и необъяснимом порядке. Так, после неурожая 1963 года белый хлеб продавали только школьникам, зато в магазинах появились баснословно дешевые, но никому не ведомые креветки. Как заметил американский журналист Р. Кайзер, русские не могут сказать, что они любят, поскольку всегда едят не то хотят, а что достанут. Прихоть лишенного рыночной узды планового снабжения превращала каждый советский обед в род лотереи с меняющимися правилами.

**СОВЕТСКИЙ СТОЛ.** Дефицит обесмысливал кулинарное искусство. Гастрономия постоянно упрощалась и фальсифицировалась. Легко заметить, что в советских кулинарных книгах рецепты значительно короче, чем в дореволюционных. Вкусовая гамма сужалась до самых примитивных сочетаний. Отсюда грубое применение сильнодействующих приправ, вроде горчицы, которая потому и стояла всегда на столе вместе с солью и перцем.

В традиционных блюдах все больше ингредиентов заменялись суррогатами или просто упразднялись. Исчезла кулинарная региональность, без которой был немислим дореволюционный обед. За несколько поколений из коллективной памяти исчезли и сами старинные блюда, и их названия. Советское

меню — набор произвольных терминов, которые зависят больше от газеты, чем от кулинарии, — закуска «Космическая», котлета «Фестивальная», напиток «Юбилейный». Исключение составлял неприменимый в праздники салат «Оливье», не имеющий, вопреки названию, отношения к французскому столу.

В более выигрышной ситуации оказались кухни других народов СССР. Причиной тому были как лучшая сохранность традиционного уклада, так и национальная политика партии, которая, прокламируя дружбу народов, помогала сохранить лицо нерусским кухням. Каждая республика имела в Москве свое кулинарное посольство — ресторан с национальной кухней. В результате по-настоящему вкусная еда связывалась у советского человека с блюдами кавказского или среднеазиатского репертуара — плов, манты, чебуреки, сациви, чанахи, пити, цыплята табака, люля-кебаб. На всемирной монреальской выставке «Экспо-67» советскую кулинарию представлял украинский борщ и грузинский шашлык.

Рядовая советская кухня свелась к минимальному набору обобщенных блюд: суп на костном бульоне с картошкой, капустой или макаронами и «второе» из молотого мяса с мучным соусом-заболткой. Десерт — сладкий, но не крепкий компот или неожиданно вкусное советское мороженое, которое к последней советской зиме 1991 года осталось единственным лакомством в стране.

## ПАЕК

Паек — атом социалистической системы. Без пайков советская власть невозможна и не нужна. Как писал А. Солженицын, лучшее всего в лагере «хлеборезам», тем, кто непосредственно распределяет пищу. Именно эту стратегически непревзойденную позицию — между производством и потреблением — и занимала партия. «Социализм — это учет», — говорил Ленин. Из этой формулы следует, что идеальная позиция для коммуниста — у раздачи. Чтобы облегчить себе контроль, власть всегда старалась сузить проход — коридор, через который происходит обмен товарами. Продовольственный паек стал самым простым и самым очевидным инструментом влияния на общество. Пайки существовали на всем протяжении советской истории, вплоть до ее последних перестроечных дней, когда они приобрели форму «продуктовых заказов», которые распределяли по предприятиям.

**ПРОИСХОЖДЕНИЕ ПАЙКА.** Корни пайка уходят в эпоху Просвещения, выдвинувшей механистические представления об обществе и человеке. Во французской Энциклопедии вопросы «научного питания» увязаны с исполняемой человеком работой. Целью такого анализа было создание идеальной диеты для представителя каждой профессии<sup>12</sup>. В еще более вульгаризированной трактовке эта идея стала определяющей для построения социалистической теории питания. Ее лапидарное изложение можно найти в программной агитационной брошюре 1923 года «Долой частную кухню!»<sup>13</sup>. Человек — живая машина, пища — топливо для нее. На основании этой параллели устанавливается (по методу некоего профессора Словцова) универсальный прейскурант пайков — количество калорий, положенных рабочим разных специальностей. (Международная норма — 3000 — 4500 кал., метаболический минимум — 1920 кал.)

Конторщик .....	2400 кал.
Учитель .....	2600
Швея 2 .....	2700
Писец (машинистка) .....	2800
Литографщик .....	2900
Портной .....	3000
Прачка .....	3600
Кузнец .....	4100
Дровосек .....	6000
Переносчик кирпича .....	8900

Так как цифры в этом списке получены простым умножением (отсюда фантастический рацион почти в 9000 калорий), многие профессии в перечень не попали. О них сказано: «Поскольку расход энергии людьми умственного труда (лекторы, журналисты, поэты и т.п.) трудно поддается измерению, то не будем здесь о них специально говорить». Это представление о ценности труда, а значит, и выполняющего его человека стало краеугольным камнем социализма.

**ЭВОЛЮЦИЯ ПАЙКА.** На протяжении всей советской истории шла постоянная борьба за изменение, расширение и пересмотр системы пайков, но — не за ее отмену. Так, требуя своей доли для актеров, В. Мейерхольд заявлял: «Мы добьемся, чтобы правительство дало труппе мясные бифштексы. Нужен темперамент, нужен голос, нужны бифштексы»<sup>14</sup>. Концепция нормативного, «правильного» распределения пищевого рациона стала своеобразной манией, в которую вовлекались целые научные коллективы. Д. Лобанов, один из ведущих авторов монументальной «Книги о вкусной и здоровой пищи», писал о предельной важнос-

ти «установления нормы питания для рабочих ведущих отраслей промышленности». Для выполнения этой задачи с 1928 г. стал выходить журнал «Общественное питание», а в 1930 г. в Москве был создан Центральный НИИ питания, к которому на помощь подключили технологические кафедры институтов инженеров общественного питания Москвы и Ленинграда.

За всей этой бурной, но бесполезной деятельностью стояла мечта о создании «периодической системы общества», единицей которого являлась бы калория. Эта была мечта о предельном упрощении жизни за счет создания из взаимозаменяемых работников — знаменитые сталинские «винтики» — совершенной социальной машины. В этой метафоре обнажился фундаментальный принцип советского общества: машины не едят, их кормят.

**КАРТОЧКИ.** Ближе всего к воплощению этого идеала советская цивилизация подошла во время войны, когда экстремальная ситуация позволила внедрить пайковую систему в грандиозных масштабах.

Система «хлебных карточек» была введена всего через 4 недели после начала войны и охватила 62 млн человек. Пищевой рацион теоретически должен был состоять из продуктов пяти категорий: хлеб, мясо или рыба, жир, сахар, мука. На деле ни по преysкуранту, ни по количеству он не выдерживался.

Карточки давали возможность осуществить массовую акцию перераспределения населения по степени полезности. Разные нормы были установлены уже не по профессиям, а по отраслям индустрии. Если норма текстильщиков была принята за 100%, то бумажники должны были получать 124%, строители — 127%, а танкостроители — 150%. (Впрочем, реальный обед в заводских столовых был одинаковым: жидкий суп с ботвой, каша, изредка селедка, хлеб надо было приносить с собой<sup>15</sup>.) Такая же иерархическая роспись питания существовала и в других сферах. В. Гроссман пишет, что в войну в столовой московского института физики было шесть меню — для докторов наук, начальников отделов, их заместителей, старших лаборантов, техников и обслуживающего персонала. Разница между первой и второй категорией была в десерте — одним давали компот из сухофруктов, другим кисель из концентрата.

Из пайков была построена иерархическая пирамида, уникальная по сложности табель о рангах, полная тончайших социальных нюансов. Однако вся эта конструкция была всего лишь бюрократической утопией. Американский историк У. Москофф, досконально изучивший вопрос, утверждает, что советское государство так и не смогло прокормить штатское население, которое спаслось своими ресурсами и пережило войну на подножном корму.



**ЛОГИКА ПРИВИЛЕГИЙ.** Во время войны окончательно установились четыре элитные группы, которые пользовались привилегированным пищевым рационом. Это — партийно-правительственная верхушка, генералитет, часть интеллигенции и иностранцы. К первой категории, по подсчетам современных историков, относилось 1—2%, а вместе с обслуживанием — 5—7 % от общего населения<sup>16</sup>.

В сущности, пища вождей была тем же пайком, увязанным с профессией. Поскольку она считалась крайне важной, редкой и трудоемкой, в рационе акцентировался «специальный» характер продуктов. С. Аллилуева рассказывает, что к столу Сталина «везли рыбу из специальных прудов, фазанов и барашков из специальных питомников, грузинское вино специального разлива»<sup>17</sup>.

Кремлевский паек, которым пользовалась партийная элита и старые большевики, официально назывался дополнительным лечебным питанием. Такой рацион еще в 80-е годы ежемесячно выдавали в особой кремлевской столовой и Доме правительства по ценам 1929 г. Медицинский, диетический, характер рациона отличает типичный номенклатурный обед: кумыс, морская капуста с кукурузным маслом (противосклерозное средство), морковный суп-пюре с гренками, паровая телятина с рисом, чернослив со сметаной и сахаром, кисель из черной смородины со сливками<sup>18</sup>.

## БОРЬБА С КУХНЕЙ

Начавшаяся с революции политика истребления семейной кухни объяснялась причинами как прагматическими, так и идеологическими.

**АРТЕЛЬНОЕ ПИТАНИЕ.** За идей массового питания стоял элементарный, но неточный расчет: «обед сразу на 1000 человек требует в 5 раз меньше расходов, чем приготовление той же еды в домашней кухне»<sup>19</sup>. Возможно, за образец тут бралась артельная кухня, которую в старой России заводили сезонные работники, например ватаги бурлаков. Однако в этой ситуации речь всегда шла о временном и небольшом коллективе, где за добросовестностью поваров легко было проследить. В государственных масштабах общественное питание сразу же стало рассадником поголовного воровства. Борьба с ним, отчаянная и безрезультатная, не прекращалась ни на один день. Даже в военное время с его суровой дисциплиной хищения в системе общественного питания достигли таких размеров, что в 1943 г.

к столовым было приставлено 600 000 общественных контролеров<sup>20</sup>.

**БЕССЕМЕЙСТВЕННОСТЬ.** Луначарский писал, что цель революции — братство, поэтому рабочие должны жить вместе, в устроенных по-научному домах-коммунах. За проектом обобщественленного, причем именно «по-братски», домашнего обихода стоит недоверие коммунизма к семье. Свойственная многим социальным утопиям мисогиния выражается в неприятии быта как «женской», плотской стороны жизни. Кухня — изнанка жизни, ее материально-телесный низ, пережиток старого, неодухотворенного высокой целью «биологического» существования. Кухня — очаг «мелкобуржуазной» опасности, религии и суеверий. Чтобы обезопасить кухню, нужно превратить ее в цех, попутно приняв освобожденную женщину в братство товарищей, ибо «кухня уродует тело и душу женщины — ржавеет она на кухне и только»<sup>21</sup>. Герой хрестоматийного советского романа Павка Корчагин приносит свои знаменитые, заучиваемые поколениями школьников слова: «Жизнь дается человеку один раз...» — сразу после того, как он отказался есть вареники в доме своего брата, погрязшего в быте, «как жук в навозе».

Культуролог В. Паперный пишет, что революционная культура не признавала семьи, ибо не интересовалась таинством рождения — ее волновало таинство труда. Поэтому даже в Доме правительства, построенном по проекту архитектора Иофана, во многих квартирах нет кухонь — «быт членов правительства тоже разрушителен по отношению к “семейному очагу”»<sup>22</sup>.

**ДОМА-КОММУНЫ.** Новый бессемейный быт опробовался в рабочих коммунах с общими кухнями, где пища готовилась на всех жильцов. Такие общежития устраивались в «освобожденных от нетрудовых элементов» доходных домах и богатых особняках. Если в 1921 г. в Москве домовых коммун было 556, то в 1923-м их уже более 1000 с общим населением около 100 000 человек.

Со временем эти жилищные комбинаты с «научным» бытом постигла судьба всех коммунальных квартир. Произошла стихийная приватизация, и рабочее «братство», вновь разделившись на семьи, вернулось к частному быту, изуродованному теснотой. Общая кухня, разделенная невидимыми и потому постоянно нарушаемыми границами, превратилась в арену постоянных конфликтов, вроде тех, которые с таким азартом описывал Зощенко: «А кухонька, знаете, узкая. Драться неспособно. Тесно. Кругом кастрюли и примуса. Повернуться негде. А тут двенад-

цать человек вперлось. Хочешь, например, одного по харе смазать — троих кроешь. И, конечное дело, на все натыкаешься, падаешь. Не то что, знаете, безногому инвалиду — с тремя ногами устоять на полу нет никакой возможности».

**ФАБРИКИ-КУХНИ.** Другую атаку на кухню предприняло образованное в 1923 году паевое товарищество «Народное питание». Своей первой задачей «Нарпит» считал вытеснение нэпманов из этой сферы. Рабочие столовые старались отмежеваться от старых трактиров. Для этого прежние заведения получали культурно-просветительскую нагрузку. Так, редактируемый Бухариным журнал «Прожектор» торжественно сообщает об открытии в Харькове опытно-показательной чайной, где рабочим дают юридическую консультацию.

Главное и любимое детище «Нарпита» — фабрики-кухни, поражающие своими размерами. Об одной из них с удивлением писали посетившие Ростов американцы: «одновременно тут варили 100 галлонов щей на 3000 человек»<sup>23</sup>. В Москве в первый же год деятельности «Нарпита» было открыто 10 подобных заведений, рассчитанных на 12 000 человек.

**ПРОЛЕТАРСКАЯ ЛИТУРГИЯ.** В «нарпитовских» столовых коллективный обед превращался в квазирелигиозный обряд. Об этом говорит и само слово «столовая» — до революции аналогичные заведения назывались «чайными». В патриархальном обиходе стол был центром дома, сакральным местом, «божьей ладонью»: «У наших крестьян еда — святое и очень важное дело. Стол — это престол божий, поэтому к столу они относятся как к святой вещи»<sup>24</sup>.

В огромных рабочих столовых накрывались длинные общие столы — в тульской паровозной мастерской, например, они были рассчитаны на 2000 человек. Примерно такие же необычно длинные столы для совместной трапезы до сих пор используют многие сектанты — в том числе американские менониты и амиши. Возможно, этот обычай восходит к раннехристианскому обряду агапе — общая трапеза в литургической форме, которая устраивалась для выражения и культивирования связывающей всех членов общины любви.

«Пролетарская литургия» нарпитовских обедов должна была породить новую, независимую от семьи, сугубо классовую связь и поруку. Поэтому «Нарпит» стремился полностью вытеснить семейное питание, обещая обеспечить «приготовленной на научной основе» пищей не только рабочих, но и их семьи. Заводские столовые становились важным звеном в системе промыш-

ленного патернализма. Центр жизни смещался к месту работы: завод, игравший роль «большой семьи», привязывал к себе, превращался в суррогатный дом.

О том, насколько остро ощущалась исключительность социалистического общепита, говорит абсурдный тезис, которым открывается советский кулинарный учебник: «В странах капитала общественное питание отсутствует»<sup>25</sup>.

## УТОПИЧЕСКОЕ МЕНЮ

В предреволюционные десятилетия в России издавалось множество как западных, так и русских фантастических романов, изображающих картины светлого будущего. Между 1870 и 1917 годом вышло 20 таких книг. В большинстве своем в них развивались социалистические идеи. После революции утопии стали еще популярнее, что позволяет проследить за кулинарным сюжетом и в этой сфере.

**ПИЦЦА МАРСИАН.** В целом советская утопия безразлична к кулинарным аспектам будущего. Это связано с тем, что социализм строился по «городским» утопиям Мора и Кампанеллы, игнорируя «сельский» идеал Руссо. Фантастические романы в полной мере отразили присущее классикам марксизма недоверие к деревне, к «идиотизму сельской жизни». Побочное следствие — бедность гастрономических мотивов.

В «марсианском» романе видного большевика А. Богданова «Красная звезда» крестьян нет вообще, есть только заводы, в том числе и аграрные. Соответственно, и пицца упоминается лишь однажды. В идеальном марсианском обществе «отдельный человек может есть то или иное кушанье в двойном, в тройном против обычного количестве».

Скудно, но крайне интересно описание еды в «Аэлите» А. Толстого. Автор, известный, кстати, гурман и знаток вин, подходит к марсианскому меню с классовых позиций. Обед богатых — это «множество тарелочек с овощами, паштетами, крошечными яйцами, фруктами, хрустящие, величиной с орех, шарики хлеба <...> блюда деликатнейшей пищи». Собственно «марсианского» тут лишь величина порций. Возможно, за гастрономическую модель Толстой взял сходное описание японского угощения в путевых очерках Гончарова «Фрегат “Паллада”». Пицца бедных марсиан куда экзотичнее: «Гусев вскрыл коробки — в одной было сильно пахучее желе, в другой студенистые кусочки». Во фляге земляне нашли марсианское вино — «жидкость была густая, слад-

коватая с сильным запахом цветов». Исходя из отвращения, которое испытывают герои, тут можно признать худший вариант советского застолья — одеколон со студнем. Удивительно похожее меню упоминается в поэме Вен. Ерофеева «Москва — Петушки»: херес и вымя.

**КРЕСТЬЯНСКИЙ ИДЕАЛ.** Единственное исключение из «урбанистических» фантазий раннего социализма — крестьянская утопия экономиста и прозаика Александра Чаянова. Действие этой написанной в 1920 г. книги перенесено в Россию 1984 г. (!) Победившая крестьянская партия разрушила города и устроила из всей страны одну большую деревню. Вместо фабрик хлеба и мяса повсюду образцовые семейные фермы. Об успехе этих преобразований свидетельствуют обильные кулинарные детали: «расстегаи, кулебяки, запеченные караси и караси в сметане и прочая снедь, приготовленная по рецептам «Русской поварни» Левшина 1818 года»<sup>26</sup>. (В. А. Левшин, 1746—1826, — автор первых российских кулинарных книг.) Обед из далекого (для автора) будущего целиком состоит из блюд традиционной русской кухни, которая сама стала предметом литературных фантазий, что придает опусу Чаянова характер ретроспективной утопии.

Этот же прием использован и в последней утопии советского времени — «Гравилет “Цесаревич”» Вяч. Рыбакова. Герой книги живет в «правильной», а не заблудившейся в истории России, в чем читателя убеждает московский супермаркет с «полесским картофелем, полтавской грудинкой, астраханским балыком, муромскими пикулями, валдайскими солеными груздями, камчатскими крабами и таджикским виноградом»<sup>27</sup>.

**КУЛИНАРНЫЙ ФУТУРИЗМ.** Футуризм, который Б. Кроче называл «мистицизмом в действии», горячо интересовался преобразованием кухни. Гастрономической революции отводилось важное место в планах радикального преображения жизни вообще и быта в частности. Футуризм был единственным художественным течением, издавшим собственную кулинарную книгу. Сборник, выпущенный в 1932 г. вождем итальянских футуристов Ф. Маринетти, давал подробный отчет об их многообразной гастрономической деятельности. Этот кулинарный манифест требовал гармонического стола и оригинальных блюд, приготовленных с помощью ультрафиолетовых ламп, электролиза, автоклавов и вакуумных насосов. Чтобы связать еду с тактильными ощущениями, следовало отменить столовые приборы; для усиления аромата кушанья предлагалось подавать вместе с вентиляторами. В отделе рецептов можно найти скульптурное мясо,

аэропищу с запахом и звуком, который производила подававшаяся к ней наждачная бумага, вертикальные сосиски, съедобные пейзажи и скульптуры. Одна из них называлась «Экватор и Северный полюс». Это блюдо готовилось из яичного желтка, плавающего среди взбитых белков и трюфелей, изображавших аэропланы полярников. 15 ноября 1930 г. в миланском ресторане «Ренна D'Оса» состоялся футуристический банкет, где подавались «бульон из роз и солнечного света, агнец в львином соусе, божьи слезы, лунное мороженое, фрукты из сада Евы»<sup>28</sup>.

У русских авангардистов, в отличие от итальянских, никогда не было возможности осуществлять свои кулинарные проекты, поэтому все они остались на бумаге. Самый грандиозный принадлежит Хлебникову. Он предлагал сварить уху для рабочих, вскипятив озеро вместе с рыбой. Интересные гастрономические идеи, вроде предложения пить шампанское из лилии, встречаются у Северянина. Предлагая свой необычный рецепт — «мороженое из сирени», он писал: «поешь деликатного, плошадь, — пора популяризовать изыски».

В утопической поэме «Торжество земледелия» Заболоцкого описывается «химическая» кухня с кислородными лепешками, щами из ста молекул и пирог из элементов.

Уникальное меню ресторана «Отвращение», своеобразная кулинарная «пощечина общественному вкусу», встречается в романе Александра Грина «Дорога никуда»: «Консоме «Дрянь», бульон «Ужас», камбала «Горе», морской окунь с туберкулезом, котлеты из вчерашних остатков, пирожное «Уберите!», тартинки с гвоздями».

Ярче всего поэтическая разновидность утопической кухни, предвосхищающая гастрономические изыски Маринетти, представлена у Пастернака:

«От кружки синевы со льдом / От пены буревестников / Вам дурно станет»; «Дремала даль, рядясь неряшливо / Над ледяной окрошкой в иней, / И вскрикивала, и пошаливала / За пьяной мартовской ботвиньей»; «Велось у всех, чтоб за обедом / Хотя б на третье дождь был подан»; и, наконец, «футуристический коктейль» *nes plus ultra*:

Разве только птицы цедят,  
В синем небе щебеча,  
Ледяной лимон обеден  
Сквозь соломину луча.

**«КНИГА О ВКУСНОЙ И ЗДОРОВОЙ ПИЩЕ».** Монументальное пособие, выдержавшее множество переизданий и знакомое почти каждой советской семье, «Книга о вкусной и здоровой

пище» (в дальнейшем — КВЗП) — гастрономический аналог таких «стильных» памятников своей эпохи, как метро или ВДНХ.

Несмотря на все признаки обычных кулинарных книг (рецептура, описания технологических приемов, иллюстрации), КВЗП преследовала, как и всякий артефакт сталинской культуры, не только практические цели. Это — энциклопедия советского образа жизни, где процесс приготовления пищи стал символом преобразования мира по плану-рецепту. Каждое блюдо, описанное в книге, — метафора полноты и разнообразия социалистической жизни, выраженной в тщательно взвешенном меню<sup>29</sup>.

На первой же странице КВЗП постулирует одновременно и цель общества, и его нынешнее состояние. «К избытию!» — так называется предисловие, напечатанное на фоне фотографий, иллюстрирующих этот призыв: булочные, ветчинные, колбасные, консервные, сырные, фруктовые, овощные натюрморты. Плодородие страны, отраженное в богатстве ассортимента, есть и следствие политики партии, и результат многовекового пути России. (Отсюда постоянные экскурсии в старую русскую кухню.) Самосознание советского общества как торжественный итог всемирной истории — вот идейно-тематическое ядро книги.

Претендуя на роль кулинарной энциклопедии, КВЗП тем не менее полностью игнорирует заграничный гастрономический опыт. Советский народ самодостаточен во всех отношениях. Отсюда скрытый, а иногда и вырывающийся наружу вызов Западу: «Социализм освободил наш народ от действия волчьих законов капитализма, от голода, нищеты, хронического недоедания, от необходимости приспособлять свои потребности и вкусы к самому примитивному ассортименту продуктов».

Написана КВЗП в бескомпромиссно дидактическом стиле. Она всегда обращается к читателю в повелительном наклонении: «Посыпайте готовые блюда укропом!» Рецепт КВЗП жестко увязана в схему, расписанную в духе Госплана по временам года и дням недели. Например, обед в весеннее воскресенье: «Теша белорыбья, суп из щавеля, вареники с творогом, воздушный пирог».

Героем КВЗП является СССР, адекватным образом которого стала совокупность национальных кухонь, впрочем составляющих лишь экзотическую приправу для описания кулинарии старшего брата — России.

Кухню КВЗП трактует не как частное семейное дело, а как важнейшую функцию правительства, обеспечивающего удовлетворение «постоянно растущих материальных и культурных потребностей общества». Государство в КВЗП — кормилец народа. Хлебозаводы и консервные фабрики, «славный траловый

флот» и чайные плантации, винодельческие комбинаты и кондитерские цеха — вся эта жестко централизованная пищевая промышленность представлена в КВЗП гарантом высокого уровня жизни. Поэтому на иллюстрациях всегда подчеркивается марка изделия. Что бы ни было изображено — бутылка с томатным соком, банка с компотом или пачка с «Геркулесом», на переднем плане оказывается этикетка, подробно рассказывающая о ведомственной принадлежности продукта: «Овсяные хлопья Московского ордена Ленина пищевого комбината имени Микояна». Этот прием позволяет КВЗП декларировать свою центральную мысль — вся еда в стране принадлежит государству. На 400 страницах большого формата ни разу не упоминается колхозный рынок — частный сектор, без которого нельзя было приготовить ни одно из упомянутых в КВЗП блюд.

## СОВЕТСКИЙ НАТЮРМОРТ

Скудность и случайность советского питания сочеталась с распространением несъедобной — бутафорской — кулинарии. Натюрмортная живопись, фотография, даже скульптура и архитектура стали важной частью всей соцреалистической культуры, получившей распространение и за пределами СССР. Так, продукты-муляжи до сих пор широко используются в магазинах Северной Кореи. Объясняя механизм подобных феноменов, В. Паперный пишет, что в социалистическом обществе «потребителями благ выступают особые представители населения, а само население сопереживает им с помощью средств массовой информации»<sup>30</sup>.

**ВЫВЕСКИ.** В массе своей неграмотная дореволюционная Россия нуждалась в огромном количестве вывесок. Их по строгому канону писали мастера, входящие в артели, подобные иконописным. Вывески придавали русским городам самобытный, живописный и «аппетитный» облик, живо напоминающий о фламандских натюрмортах: «Зелень свешивалась из корзин, буквально заполняя обращенный на улицу фасад. По сторонам от входа в мясную висели чудовищного размера быки, над входами в булочные — золоченые крендели, над бакалейными — пирамиды сахарных голов, сыры, над рыбной лавкой — бочки с икрой или осетровые туши. Передвигаясь вдоль улицы, вплотную занятой магазинами, наблюдатель мог любоваться бесконечным нагромождением снеди, наслаждаться ее количественным размахом»<sup>31</sup>.



Исследователь русского примитивизма Е. Ковтун пишет: «Поколения художников-передвижников проходили мимо вывесок, смотрели в упор на их живопись и не замечали. Открыли живописную вывеску художники-футуристы<sup>32</sup>. В первую очередь — группа «Бубновый валет», особенно М. Ларионов и И. Машков. В 10-е годы увлечение вывесками было так распространено, что критики говорили о тотальной «натюрмортизации» искусства. Вывески, как самая выразительная, «говорящая» часть городского пейзажа, сыграли важную роль и в поэзии, особенно у молодого Маяковского. Кулинарная образность его ранней лирики связана с не настоящей, а бутафорской, вывесочной едой: «На чешуе жестяной рыбы / прочел я зовы новых губ»; «Читайте железные книги. / Под флейту золоченой буквы / полезут копченые сиги / и золотокудрые брюквы»; «А там под вывеской, где сельди из Керчи». Та же бутафорская кухня упоминается и в «Мистерии-буфф», где попавших в рай «нечистых» угощают «облачным молоком и облачным хлебом».

**ВЕРБАЛИЗАЦИЯ ГОРОДА.** Еще в 1913 г., опасаясь, что печатный станок и распространение грамотности убьет вывески, Д. Бурлюк призывал сберечь вывески в музеях, где «аромат и прелесть национального (а не интернационального) духа народного будет жив»<sup>33</sup>. Этот призыв не был услышан, и практически все старые вывески были уничтожены в революцию, ликвидировавшую частное предпринимательство с его конкуренцией.

В результате произошла вербализация русского городского пейзажа. Лишенные имен собственных, магазины стали называться предельно просто: «Мясо», «Молоко», «Овощи», «Гастроном». Эта деталь поражала иностранных туристов: «Трудно привыкнуть к советской торговле — вместо обычного для американцев человеческого имени, скажем, “мясная лавка Гарри”, здесь безликий “Магазин номер 423”»<sup>34</sup>.

**БУТАФОРСКАЯ КУЛИНАРИЯ.** Вытесненная из торговли традиция вывесочного искусства нашла себе другое применение: кулинарные, а шире — сельскохозяйственные мотивы проникли в глубь социалистической культуры. Образ плодородия и его всевозможных атрибутов (колосья, нива, снопы, плоды) стал сквозным для сталинского искусства, что нашло отражение и в архитектурном оформлении всех памятников той эпохи. Демонстрирующие достижения советского сельского хозяйства огромные живописные панно-натюрморты, фрески, мозаики украшали крытые рынки, вокзалы, почтамты и другие общественные помещения. Агитационные плакаты с аграрно-гастрономически-

ми сюжетами выставлялись и просто на улицах, площадях и даже автострадах. В станковой живописи и журнальной фотографии сформировался особый «банкетный» жанр. Обычно это был групповой портрет выдающихся людей, сидящих за тщательно накрытым столом. (См., например, картину В. Ефанова «Встреча слушателей Военно-воздушной академии им. Н. Е. Жуковского с артистами театра им. К. С. Станиславского».) Натюрморты стали играть важную роль и в кино, где особенно прославились своим кулинарным лицемерием сцены колхозной ярмарки в фильме «Кубанские казаки».

**ИДЕЙНОЕ ВЕГЕТАРИАНСТВО.** Отличительной чертой пропагандистской кулинарии была ее вегетарианская ориентация. В художественном каноне советского натюрморта мясная кухня занимает незначительное место по сравнению с изображением плодов земледелия — в первую очередь овощей и фруктов. Так, в «Кубанских казаках» гуляющие по ярмарке герои проходят мимо пяти (!) фруктово-овощных лавок. Вся пища в фильме исключительно растительная — чаще всего это арбузы, упоминаются виноград, помидоры, кукуруза и огурцы.

Идейное вегетарианство социализма можно связать с Библией, образную систему которой актуализировала революция. В книге Бытия определенно указывается, что Адам и Ева питались в Эдеме только растительной пищей: «от всякого дерева в саду ты будешь есть» (Быт. 2, 16). «Вегетарианство» коммунизма можно объяснить тем, что он обещал построить земной рай, Эдем. Ср. знаменитый рефрен из стихотворения Маяковского: «Здесь будет город-сад». Впоследствии «садовый» мотив развился в грандиозный мичуринский миф. Характерно и описание рая садоводов-селекционеров.

В противоположность вегетарианской мясная кухня связана с нечистой, мещанской, жирной, тупой, бездуховной пищей — она загрязняет того, кто ее ест. У Маяковского обыватель с «измазанной в котлете губой / похотливо напеваet Северянина». У Заболоцкого мясная кухня — *temento mori*, превращающее кулинарию в «кровавое искусство жить»: «и мясо властью топора / Лежит, как красная дыра».

Эта библейская гастрономическая антитеза встречается и в «Мастере и Маргарите» Булгакова. У дьявола Воланда все едят мясо: «Азazelло выложил на золотую тарелку шипящий кусок мяса, облил его лимонным соком и подал буфетчику»; «кусая белыми зубами мясо, Маргарита упивалась текущим из него соком». Зато булгаковский Христос Иешуа питается «райской» пищей: «вчера мы ели сладкие весенние баккуроты». (Баккуро-

ты, или «баккурофы», — «первые созревшие плоды смоковницы, которыми особенно любят лакомиться на Востоке»<sup>35</sup>.)

**РОГ ИЗОБИЛИЯ.** Предельное выражение идеологического вегетарианства и, одновременно, универсальный символ кулинарной иконографии зрелого соцреализма — хрустальная ваза с фруктами. Непременная деталь официального приема — от кремлевских кабинетов до сельсоветов и парткомов, — она появляется на бесчисленных фотографиях, плакатах, в кадрах кинохроники. Как украшение, ваза стояла и во многих частных квартирах, но в этом случае фрукты изготавливались из папье-маше. Впрочем, настоящие фрукты тоже не предназначались для еды. На всех изображениях ваза всегда нетронута — плоды должны переполнять вазу, почти вываливаться из нее. Поэтому в набор фруктов, наряду с яблоками, грушами и сливами, обязательно включался виноград, свисавший живописными гроздьями. Такая ваза символизировала избыток и благоденствие. Она была иконой советского образа жизни, социалистическим рогом изобилия.

В культуру сталинской эпохи этот сюжет попал, видимо, с картин живописцев «болонской» школы, ставших образцами для художников соцреализма. «Академисты» в свою очередь заимствовали сюжет о роге изобилия из античной мифологии. У греков так назывался рог вскормившей Зевса козы Амалтеи. Наполненный фруктами и украшенный цветами, он являлся атрибутом богов. В первую очередь рог изобилия сопровождал изображение Тихе, греческой богини судьбы, случая, счастливого и злого рока, которая по своей прихоти возвышает или ниспровергает смертных. Вряд ли эти мифологические коннотации осознавались сталинской культурой, но они, бесспорно, придают классической вазе с фруктами глубину обобщающей кулинарной метафоры социализма.

---

# МЕТАБОЛИЗМ ПОЭЗИИ

---

*Мандельштам и органическая эстетика*

## 1

Русский модернизм родился от противного. Культура Серебряного века — реакция на истощение «немузыкального и неархитектурного» духа позитивистской науки XIX века. «Еще недавно, — писал Андрей Белый, — думали — мир изучен. Всякая глубина исчезла с горизонта. Простиралась великая плоскость»<sup>1</sup>. Чтобы ввести в этот унылый пейзаж глубину, необходимо было вернуть в него тайну. Суть модернистского проекта заключалась в том, чтобы путем творческого преобразования бытия соединить плоскую, «кажущуюся» реальность с эзотерической реальностью «истинного» мира.

Согласно распространенному мнению, Октябрьская революция была частичной реализацией утопического модернистского проекта. Тоталитаризм, утверждает автор известной книги «Сталин как стиль» Борис Гройс, заменил жизнь «единым художественным проектом, в котором реальность и искусство отождествляются, отчего вся советская жизнь была признана единым произведением искусства»<sup>2</sup>. В результате русский модернизм был поглощен порожденной им же властью. Такая концепция объясняет внутренние (внешние и так очевидны) причины конца Серебряного века, но оставляет открытым вопрос о его наследстве. Модернисты — от символистов до конструктивистов — создали огромное концептуальное богатство. Пусть часть ее воплотила — и изжила — революция, но куда делась «сдача»?

Сегодня, когда много десятилетий отделяют нас от эпохи модерна, на этот вопрос можно ответить с большей определенностью, чем раньше. Дело в том, что в последние двадцать лет в самых разных областях знания происходят переломные процессы — рождается новая парадигма. Физик и эколог Фритьюф Капра сформулировал ряд критериев, отличающих старую парадигму от новой:

- Мир — это не собранное из отдельных элементов-кубиков сооружение, а единое целое.

- Вселенная состоит не из вещей, а из процессов.
- Объективное познание — главное требование классической парадигмы — невыполнимо, ибо нельзя исключить наблюдающего из процесса наблюдения.
- Во вселенной нет ничего фундаментального и второстепенного, мир — паутина взаимосвязанных и равно важных процессов, поэтому познание идет не от частного к целому, а от целого к частному.
- В отличие от старой парадигмы, искавшей окончательную истину, новая претендует лишь на приблизительное описание, которое постоянно становится точнее и глубже, но никогда не достигнет абсолютного знания.
- Старая парадигма была «мужской»: она строилась на контроле и доминации над природой; новая парадигма — «женская»: она основана на экологическом принципе ненасильственного сотрудничества<sup>3</sup>.

Новую парадигму часто называют экологической, потому что на место механистического тут приходит экологический принцип системности, взаимосвязанности. Разъятая научным анализом вселенная опять срастается в мир, напоминающий о древнем синкретизме, о первобытной целостности, еще не отделяющей объект от субъекта, дух от тела, материю от сознания, человека от природы. Вокруг идеи «холизма», идеи целостности, сегодня вырастает своя культура со своим искусством, своей медициной и психологией, политикой и идеологией, философией и религией, эстетикой и этикой, своей физикой и своей метафизикой. Категории органической парадигмы, ее словарь, набор метафор, вся ее образная система опираются на современную науку, пережившую живительный кризис, связанный с усвоением двух великих открытий XX века — теории относительности и квантовой механики.

При ближайшем рассмотрении многие фундаментальные черты новой парадигмы оказываются близки представлениям о мире Серебряного века. Это глубокое внутреннее сходство связано, вероятно, с тем, что модернизм не только необычайно чутко реагировал на открытия новой науки, но часто и предвосхищал их в своей художественной теории и практике. (Еще Бердяев писал о связи кубизма с новой физикой.) Внедрение экологической парадигмы актуализирует сегодня философию и эстетику модернизма. Можно предположить, что новая парадигма поставит вопрос о научной легитимизации мистического мироощущения, свойственного Серебряному веку. Все это дает возможность по-новому прочесть русских модернистов, поместив их размышления о природе реальности и искусства в контекст новейших научных представлений и гипотез.

Для первого опыта таких наблюдений представляется разумным сосредоточиться на акмеизме. Если у двух других крупных течений Серебряного века — символизма и футуризма — в той или иной мере была возможность реализовать свои программы, то теория акмеизма оказалась, в сущности, не востребовавшей. Между тем именно она в своем полном развитии в философской прозе Мандельштама ближе всего подходит к порогу экологической парадигмы.

## 2

В 1928 году, отвечая на анкету «Советский писатель и Октябрь», Мандельштам писал: «Революция не могла не повлиять на мою работу, так как она отняла у меня «биографию», ощущение личной значимости»<sup>4</sup>.

Эту мысль обычно связывают со знаменитым образом из статьи 1922 года «Конец романа»: «Ныне европейцы выброшены из своих биографий, как шары из бильярдных луз...» (204). Таким образом, создается впечатление, что смерть романа и явление на сцену «человека без биографии» — результат исторических катаклизмов: первой мировой войны и Октябрьской революции. Однако текст Мандельштама и ход его рассуждений ведут прямо к обратному утверждению: конец романа предшествовал всем этим событиям и поэтому стал если не причиной, то их предвестием. Мандельштам пишет, что «кризис романа, то есть фабулы, насыщенной временем, совпал с провозглашением принципа относительности» (204). Это значит, что поэт относит это событие к самому началу века, к зениту «La Belle Époque», в которой уже были посеяны семена всех грядущих перемен.

Классический роман XIX века вообще, а русский в особенности, умел создавать у читателя массивное чувство реальности. Однако на рубеже веков стало ясно, что формы наивного жизнеподобия не способны поддерживать статус искусства как отражения жизни. «Поскольку действительность, — пишет в 1909 году Андрей Белый, — для художника-символиста не совпадает с осязаемой видимостью явлений <...> характерной чертой нового искусства является протест против монополии «кажущегося реальным» реализма в искусстве»<sup>5</sup>.

Мандельштам, констатируя кризис фабулы, идет за общим для модернизма убеждением в неспособности традиционного искусства запечатлеть истинную реальность. Другими словами, провозглашая конец романа, он его вовсе не оплакивал. Цент-

ральной в модернистской эстетике была попытка создать новую целостность взамен прежней, оказавшейся слишком узкой и потому ложной, мнимой. Старая, линейная конструкция, лежащая в основе классического романа, не могла выполнить эту задачу, потому что она была намертво увязана с причинно-следственными связями, которые не справлялись с описанием новой, более сложной реальности. Стремясь расширить сферу охвата действительности, все модернисты отказывались от линейности, а значит, и от традиционной повествовательной техники, заменяя обычную нарративную структуру — «рассказ истории» — сложной системой образов. Скажем, в живописи это означало, что место «жанра» передвижников занял «пейзаж души» мирискусников.

Если символисты стремились установить связь между истинной и «кажущейся» реальностью при помощи не поддающихся расшифровке символов, то акмеисты к той же цели шли своим путем. Они отказывались от концепции раздвоенной реальности, утверждая фундаментальное единство сакрального и профанного мира. При этом акмеисты не только не упразднили символы, а, напротив, плодили их. «Всякий предмет, — писал Мандельштам в статье «О природе слова», — втянутый в священный круг человека, может стать утварью, а следовательно и символом» (182). Утварь, к которой относятся и способные овеществляться слова, была строительным материалом акмеистов. Ведь целостность, включающую и объединяющую эмпирический мир реалистов с идеальным миром символистов, акмеизм призывал не открывать, а строить. Отсюда и девиз акмеистов — «Мы не летаем, мы поднимаемся только на те башни, какие сами можем построить» (145).

Старый роман уже не годился в прообразы такого сооружения. Линейная связь, вытягивающая фабулу вдоль судьбы героя, слишком тесно была соединена с тем духом прогрессистского позитивизма, которому Мандельштам предъявил самое страшное в своем списке обвинений — «безархитектурность» (174).

На место «романа» эстетика Мандельштама предлагала «чертежи» новой целостности, которая должна была восстановить единство разъятого на части мира. Однако, чтобы создать сеть, уловляющую реальность, Мандельштаму пришлось сделать в ней более крупные ячеи. Поэтому на первый взгляд казалось, что он шел в прямо противоположном направлении: от целого кдробному. Так, «Египетскую марку» Шкловский назвал «книгой, будто нарочно разбитой и склеенной»<sup>6</sup>. Мандельштам сознательно увеличивал дискретность своего описания реальности. Он постулирует: «Я не боюсь бессвязности и разрывов. Стригу бумагу

длинными ножницами... Марать лучше, чем писать» (75). В «Четвертой прозе» он предлагает известную лапидарную формулу своей писательской тактики: «Настоящий труд — это брюссельское кружево. В нем главное то, на чем держится узор: воздух, проколы, прогулы» (99).

Глубокое истолкование этой дискретности дал молодой Б. Бухштаб. В опубликованной с 60-летним опозданием статье «Поэзия Мандельштама» он показал, что отдельные строки в стихотворении Мандельштама практически не связаны друг с другом. Они легко появляются и исчезают в строфе, переходят из одного стихотворения в другое. Такой метод Бухштаб назвал «классической заумью». Логическая стройность и связность в поэзии Мандельштама иллюзорна. Одно у него не следует из другого, а соседствует с ним. В споре Мандельштама с логикой Бухштаб становится на сторону поэта. «Логика, — пишет исследователь, — в конце концов не фатальна <...> логика не устанавливает словесных конструкций, а устанавливается в них»<sup>7</sup>. Но что же, если не она, объединяет стихотворение? Особый характер слов, которыми пользуется поэт. Это не символы, это знаки другого типа: «Мандельштам говорит слоями культуры, эпохами. В его стихах эпохи культуры, легшие пластами в языке, предстают перед сознанием. Их может вызвать отдельное слово, не наделенное никаким особым значением»<sup>8</sup>.

Отсюда можно заключить, что Мандельштам, в отличие от того, что принято говорить об акмеизме, стремится не к точности и однозначности, а, напротив, к максимальной полисемии. Принципиальная неопределенность семантики нагружает текст такой многозначностью, что под ее тяжестью трансформируется метафора — твердая «поэтическая материя» в ней превращается в жидкую. Метафоры начинают «течь», становясь, по выражению Мандельштама, «гераклитовыми» (232).

Поэтическое слово становится своего рода иероглифом. В каждом из них собирается целый пучок не слишком близких, а иногда и противоречивых значений. Смысл, облаком окутывая семантический стержень слова, пребывает в разреженном состоянии. «Конденсация», то есть возвращение стихотворения в обычный язык, уже невозможна, потому что преображенное слово вообще не поддается обратному переводу.

Грамматическая логика не способна собрать такие «иероглифы» воедино, поэтому синтаксис — первый враг поэзии. Синтаксис — языковая машина, постоянно вырабатывающая фабулу. Синтаксис навязывает автору причинно-следственную связь, создавая ту старую, фальшивую, линейную целостность, которую стремилась заменить новая эстетика. Мандельштам не только



отвергает такой тип композиционной структуры в своих стихах, но и борется с «искусствоведением, рабствующим перед синтаксическим мышлением» (232). Характерно, что Маяковского он хвалит именно и только за то, что тот «оставил глубокий след в поэтическом языке, донельзя упростив синтаксис и указав существительному почетное и первенствующее место в предложении» (290). Вместо традиционной синтаксической сцепки Мандельштам вслед за Бергсоном предлагает композицию, освобожденную от времени: «...связанные между собой явления образуют как бы веер, створки которого можно развернуть во времени, но в то же время он поддается умпостижаемому свертыванию» (173). Причину Мандельштам заменяет связью. Это делает поэзию принципиально анахроничной. В поэтической вселенной — все современники, тут нет прогресса, нет эволюции, нет прошлого и будущего, есть только настоящее, в котором сосуществуют освобожденные от времени художественные произведения всех времен и народов.

Синхронность поэтического мира Мандельштама типологически близка тем вневременным моделям культурного пространства, которые создавались в ту же эпоху на Западе. В частности, здесь легко обнаружить параллель с Борхесом. Его условная, хранящаяся в читательском сознании библиотека, где сводятся воедино авторы всех времен, живо напоминает описанный у Мандельштама «внутренний мир читателя, где рядом существуют, набегая друг на друга и заслоняя друг друга, различные литературные произведения» (309).

В этом мире Мандельштам и ведет поиск новой целостности, которая выходит за пределы текста, чтобы объединить автора с читателем. Мандельштам писал свернутыми «веерами», которые способны развернуться только в сознании каждого читателя. Такие стихи состоят не из слов, а из зашифрованных указаний, опять-таки иероглифов, или нот, по которым читатель исполняет произведение: «веер» раскрывается только во время акта чтения. Мандельштам пишет: «...нас путает синтаксис. Все именительные падежи следует заменить указующими направлением дательными» (254). То есть стихи — указание к действию, или партитура, ждущая исполнителя. Текст не может быть завершен в себе — точку ставит не автор, а читатель. Чтение требует активного, прямого сотворчества. Собственно, стихотворение вообще существует не на бумаге, а в «воздухе», в промежутке, в том пространстве культурной памяти, которое объединяет поэта и читателя.

Взаимоотношение произведения искусства с аудиторией Мандельштам представлял очень натуралистично, органично,

чтоб не сказать плотядно. Под влиянием ученых-натуралистов, писаниями и стилем которых он горячо увлекся в зрелые годы, Мандельштам предлагал своеобразную эстетическую теорию — нечто вроде «метаболизма чтения». Читатель у него буквально переваривает слова, которые опять-таки буквально меняют молекулы его тела, то есть — слово буквально становится плотью.

За кажущейся вульгарностью такого буквализма стоит трезвое и вполне научное обоснование. Еще в статье 1922 года «О природе слова» Мандельштам отмечал «чрезвычайно быстрое очеловечивание науки», благодаря которому «представления можно рассматривать не только как объективную данность сознания, но и как органы человека, совершенно так же точно, как печень, сердце». Это, продолжает Мандельштам, позволяет мечтать об «органической поэтике биологического характера», которую и взялся строить акмеизм. Такая поэтика должна была объяснить трансформацию духа в материю.

Подробнее этот «метаболизм искусства» в виде рецепта для «выздоровливающих от безвредной чумы наивного реализма» приводится в главе «Французы» «Путешествия в Армению». На примере живописи Мандельштам показывает, как глаз соединяется со «сгущенной действительностью» картины, на которую он реагирует «тончайшими кислотными реакциями». «Живопись, — заключает Мандельштам, — в гораздо большей степени явление внутренней секреции, нежели апперцепции, то есть внешнего восприятия» (120).

Так Мандельштам иллюстрирует приемы «органической» критики, которой, по его словам, следовало бы пользоваться «методом живой медицины» (224).

Метаболизму чтения соответствуют и метаболизм сочинения. Объясняя устройство поэтического мира, Мандельштам пользуется аналогией с дирижером: «Когда дирижер вытягивает палочкой тему из оркестра, он не является физической причиной звука. Звучание уже дано в партитуре симфонии, в спонтанном сговоре исполнителей, в многолюдстве зала и в устройстве музыкальных орудий» (122).

Однако, пишет он в другом месте, дирижерская палочка, «танцующая химическая формула, интегрирующая внятные для слуха реакции... содержит в себе качественно все элементы оркестра» (240).

Поэт-дирижер — не изобретатель, а собиратель. Он не автор, а соавтор новой целостности, который помогает вселенной, опрометчиво разобранной позитивизмом на части, вновь соединиться в единое целое. Этот слипшийся синхронный мир, в ко-

тором нет ничего отдельного, и есть «кристаллизованная вечность» гармонии. В поисках ее Мандельштам обращался к Данте.

В ту эпоху и другие великие поэты-современники, такие, как Т.С. Элиот и Паунд, находили прообраз новой целостности в «Божественной комедии». Объяснение этого выбора можно найти у Ю. Лотмана: «Находясь на пороге нового времени, Данте увидел одну из основных опасностей наступающей культуры. Его собственному идеалу была присуща интегрированность: энциклопедизм его знаний, которые включали в себя весь арсенал науки его времени, не складывался в его сознании в сумму разрозненных сведений, а образовывал единое интегрированное здание»<sup>9</sup>.

Описанием такой предельной интеграции завершается путешествие Данте:

Я видел — в этой глуби сокровенной  
 Любовь, как в книгу некую, сплела  
 То, что разлистано по всей вселенной:  
 Суть и случайность, связь их и дела,  
 Все — слитое столь дивно для сознанья...

(«Рай», XXXIII, 85—89)

В этом «дивном слиянии» Мандельштам узнавал идеал своей акмеистской молодости — «физиологически-гениальное средневековье» (140), где каждая часть «аукается с громадой».

Впрочем, «Разговор о Данте», который Пинский назвал «ars poetica» Мандельштама (445), автор вел не столько о «Божественной комедии», сколько о себе. В сущности, это — отчет о мучительно-напряженном поиске завершающего, вершинного образа поэзии: «Вникая по мере сил в структуру «Divina Commedia», я прихожу к выводу, что вся поэма представляет собой одну-единственную, единую и недробимую строфу. Вернее, — не строфу, а кристаллографическую фигуру, то есть тело» (224).

Эту концепцию Мандельштам разворачивает на более наглядном примере: «Если бы залы Эрмитажа вдруг сошли с ума, если бы картины всех школ и мастеров вдруг сорвались с гвоздей, смешались и наполнили комнатный воздух футуристическим ревом и неистовым красочным возбуждением, то получилось бы нечто подобное Дантовой «Комедии»» (252)

Таким образом, эстетику Мандельштама венчает представление о художественном произведении, преодолевающим дискретность мира за счет того, что каждая часть в нем представляет целое.

«Разговор о Данте» Мандельштам написал в 1933 году. Через 15 лет, в 1948 году, физик Деннис Габор изобрел голографию. В 60-х годах, после появления лазеров, в Мичиганском университете были получены первые объемные фотографии — голограммы. А еще два десятилетия спустя, в середине 80-х, голограмма становится одним из центральных образов новой экологической парадигмы.

Как известно, самая странная особенность голограммы состоит в том, что в каждой ее части заключено целое. Если мыотрежем голову у голографического изображения лошади и увеличим этот фрагмент, то получим не большую голову, а всю лошадь. Биолог-нейрохирург из Стэндфордского университета Карл Прибрам использовал голограмму, чтобы объяснить работу мозга<sup>10</sup>. На основе этой модели Прибрам строит «волновую теория реальности»: мозг конструирует картину нашего «конкретного» мира, интерпретируя излучения другого, первичного уровня реальности, существующего вне времени и пространства. Концепцию такого — «свернутого» — мира выдвинул выдающийся физик, сотрудник Эйнштейна Дэвид Бом. Бом, который не только работал с Эйнштейном, но и дружил с Кришнамурти (отсюда многие мистические аллюзии в его теории), считал, что на «свернутом», «доквантовом», недоступном наблюдению уровне реальности мир теряет все знакомые свойства. Тут становятся бессмысленными понятия «дальше-ближе», «прошлое-будущее», «материя-сознание».

Представление об этом состоянии мира дает пример, которым сам Бом пояснял свою теорию. Представим себе, говорил он, корабль, который плывет, подчиняясь сигналу радара. До тех пор, пока судно принимает сигнал, расстояние не играет роли. Подобным образом, согласно Бому, устроено особое информационное поле, которое делает мир единым. Целостность, по Бому, есть истинное состояние мира. Если мы его знаем лишь во фрагментах, нам некого винить, кроме себя. Все категории нашего «развернутого» уровня реальности, включая пространство и время, — плод работы сознания. Мы смотрим на мир сквозь очки, искажающие истинную картину мира. Поскольку без очков нам ничего не видно, с ними примирились. Но Бом, вслед за восточными мистиками, считал возможным проникнуть по ту сторону строго очерченной еще Кантом границы. Дорогу к «свернутой» реальности указывает не логическое размышление, а освобожденное от причинно-следственной связи озарение.

Прибрам инкорпорировал теорию Бомы в свою концепцию сознания. Он считает, что мозг способен интерпретировать ре-

альность либо как поток частиц, либо как волну. Когда мозг работает в первом режиме, мир воспринимается аналитически, интеллектуально. В этом случае реальность предстает «развернутой», дискретной, состоящей из мириадов отдельных вещей, существующих в пространстве и времени. Но мозг может работать и в другом — интуитивном — режиме. Тогда он способен голографически воспринимать описываемый Бомом «свернутый» уровень реальности, на котором Вселенная предстает единым целым, существующим вне пространства и времени.

Сходство этих концепций с органической поэтикой Мандельштама столь очевидно, что одна теория дополняет, развивает и поясняет другую. Свернутую вневременную протореальность Бомы можно сопоставить с синхронной культурной вселенной Мандельштама. Если дискретное состояние реальности передает обычный язык, то фундаментальное, непрерывное состояние мира на «свернутом» уровне может быть описано лишь языком стихов, «поэтической материей» Мандельштама.

Собственно, стихи — это и есть сгустки сплошной, свернутой реальности, которые заставляют мозг переключаться на работу в голографическом режиме, что и позволяет нам воспринимать на интуитивном, внелогическом уровне целостность мира.

Стихи — это поднятые над поверхностью океана камни, по которым опытный глаз угадывает истинное расположение скрытого под водой архипелага.

Так разделенные пространством и временем теоретические построения срастаются в единый концептуальный организм, помогающий нам освоить рождающуюся сегодня реальность новой постиндустриальной культуры.

---

# УРОК СЕРАПИОНА

---

## *Опыт модернизации русской прозы*

«Великая русская проза второй половины XIX века, — заметил Бродский, — была просто-напросто отпочкованием от русской, девятнадцатого же века, поэзии»<sup>1</sup>. Этот тезис звучит так убедительно, что кажется естественным спросить: если золотой век русских стихов аукнулся психологическим романом, то где наследство поэзии Серебряного века? Общий для всей западной литературы путь от реализма к модернизму русская поэзия успела совершить вместе с другими, но эволюция русской прозы была искусственно остановлена властью. В результате отечественная словесность не только произволом цензуры, но и консервативностью читательской аудитории надолго оказалась отрезанной от мировой литературы. Между тем в таком развитии событий не было ничего фатального. Проблема освоения русской прозой модернистской эстетики четко осознавалась в первые десятилетия XX века. Одна из самых артикулированных попыток такого рода — деятельность «Серапионовых братьев».

### 1

Историки модернизма пишут, что разрыв между ним и предыдущим искусством был более радикальным, чем между языческой и христианской культурой. У статуи, изображающей святую, больше общего с античной богиней, чем с «Авиньонскими девушками» Пикассо. Революционность модернизма объяснялась тем, что он совершил тот же «Коперников переворот» в искусстве, что Кант в философии. Вместо того чтобы исследовать объект, модернизм занялся субъектом. Область интересов художника переместилась с онтологии на гносеологию, с действительности на способы ее репрезентации, манифестации, конструирования.

Модернизм — это искусство, занятое не столько окружающим миром, сколько самим собой. Его разногласия со старой культурой носят принципиальный и неразрешимый характер — это

конфликт интроверта с экстравертом. Модернизм меняет не только инструмент, к чему обычно сводится смена школ и направлений, но и предмет исследования. Если предшествующие модернизму традиционные формы реалистической литературы ставили своей целью создать иллюзию действительности, изобразить «кусочек жизни», то модернизм поставил под сомнение не только возможность изображения реальности, но и саму возможность ее, реальности, существования. Вооружившись афоризмом Ницше «Фактов не существует, есть только их интерпретация», модернизм изображал мир как арену борьбы разных субъективностей, разных трактовок реальности, существующей лишь в сознании героев.

В ответ на кризис «прогрессистского» мышления с его верой в линейную эволюцию, в поступательное, целенаправленное движение истории модернизм создал литературу, лишенную телеологического измерения. События, разворачиваясь в бергсонинской пространственной модели времени, сосуществуют, а не следуют друг за другом. Ни внутренняя логика характера, ни внешние закономерности сюжета не ведут читателя к финалу. Текст — череда фрагментов. Расходящиеся, как рябь по воде, они не двигают повествование, а удерживают его на месте. Простое накопление деталей тут ничего не меняет — мы не становимся ближе к познанию действительности, увеличивая количество сведений о ней. Как говорил Шкловский, автор должен идти не вдоль темы, а поперек ее (следуя вдоль железной дороги, мы не можем понять ее устройства, для этого надо пересечь рельсы). Модернизм стремится не расширить представление об окружающей действительности у читателя, а воздействовать на его систему восприятия, на сам ментальный аппарат, конструирующий картину мира.

Это и делает модернизм — трудным искусством. Оно рассчитано на активное сотворчество читателей, ведь вместо хлеба автор дает зерно, которое должно прорасти в читателе. Заключение в этом зерне энергия роста зависит от удельного веса поэтической материи.

Модернистская проза мало отличается от стихов, потому что изготавливается по тем же рецептам. Художник не отражает и не заменяет, а сгущает реальность. В поисках необходимого он избавляется от лишнего. На равных правах со сложением в его творчестве участвует вычитание. Модернизм не разрушал, а выпаривал реализм.

В России усилиями старших и младших символистов, футуристов и акмеистов процесс конденсации привел к успешной модернизации русской поэзии. Судьба прозы была иной. Опи-

рающаяся на традицию великих психологических романов, пользующаяся широкой популярностью в либеральной аудитории, тесно связанная с общественно-политическими процессами, русская проза в большей мере, чем поэзия, развивалась по инерции. Чтобы выбить ее из наезженной бытописательской колеи жизнеподобной литературы, потребовался перелом не только литературного, но и исторического масштаба. Таким катаклизмом была революция. Во всяком случае, так считали «Серрапионовы братья», рассчитывавшие построить новую прозу на расчищенном историей литературном пространстве.

## 2

Лев Лунц, считавшийся идеологом группы, настойчиво подчеркивал, что «серрапионы» — не товарищи, а братья. Товарищество, особенно в контексте того времени, подразумевало единство целей и средств, но близость братьев определяют не убеждения, а происхождение.

У крайне непохожих друг на друга «серрапионов» был общий литературный «отец» — Евгений Замятин. В 1919—1920 годах в литературной студии петроградского Дома Искусств он читал курс «Техника художественной прозы», слушатели которого составили Серрапионово братство. Эстетические принципы Замятина, сформулированные в этих лекциях и развернутые в критических статьях 20-х годов, сложились в четкую программу модернизации русской прозы, осуществить которую и пытались его питомцы. Отправной точкой замятинской эстетики было категорическое неприятие традиционной, «напоминающей о передвижниках реалистической литературы с ее бытом и психологизмом». Он писал: «Пролетарии думают, что революционное искусство — это искусство, изображающее быт революции», между тем революция «разрушила быт, чтобы поставить вопросы бытия». Бытописание — арифметика, «а в нашу эпоху великих синтезов арифметика уже бессильна; нужны интегралы от нуля до бесконечности, нужен релятивизм, нужна дерзкая диалектика <...> жизнь перестала быть плоско-реальной, она проектируется не на прежние неподвижные, но на динамические координаты Эйнштейна. В этой новой проекции сдвинутыми, фантастическими, незнакомыми-знакомыми являются самые привычные формулы и вещи. Отсюда тяга к фантастическому, к сплаву реальности и фантастики».

Созданную по законам «дерзкой диалектики» прозу Замятин представлял завершением триады, где тезисом был реализм, а



антитезисом — символизм. Синтез их дает синтетическую или неореалистическую прозу, соединяющую «микроскоп реализма и телескопические, уводящие в бесконечность стекла символизма»<sup>2</sup>.

Это построение пересекается с теоретическими положениями западного модернизма, с которым Замятин был хорошо знаком. В частности, ход его мысли живо напоминает концепции одного предтечи модернистской прозы, чтимого и в кругу «серапионов», Роберта Льюиса Стивенсона. В одном из своих эссе Стивенсон пишет, что открытием и соблазном литературы XIX века была деталь, обращение с которой требует особого искусства. Реализму, как показал опыт французских натуралистов, угрожает опасность выродиться в бесконечный перечень деталей. «Любя факт ради него самого», — замечает Стивенсон, — они «жертвуют красотой и значительностью целого, ради безумной попытки сообщить все мыслимые подробности о делах, не стоящих того, чтобы о них знать». С другой стороны, противостоящие реалистам идеалисты рискуют вовсе потерять связь с фактом<sup>3</sup>.

Поиск баланса между описанными Стивенсоном крайностями привел модернизм к синтезу «реализма» с «идеализмом». Новаторство модернистского искусства, как показал его крупнейший толкователь Джеймс Мак-Фэйрлейн, состоит в том, что он стремится все объединить — натурализм с романтизмом, рациональное с иррациональным, позитивизм с оккультизмом<sup>4</sup>.

Прообразом и моделью такого синтеза в модернистской эстетике стало сновидение. Историк искусств Арнольд Хаузер пишет, что в модернистской эстетике «сон — парадигма целостной картины мира, в которой реальное и ирреальное, логика и фантастика, банальное и высокое формируют неразложимое и необъяснимое единство»<sup>5</sup>. Возможность такого альянса объясняется той двойственной природой реальности сновидения, о которой писал еще Шопенгауэр: про сон нельзя сказать ни что он есть, ни что его нет. Как бы призрачна, миражна ни была ткань сновидения, для спящего она — бесспорная данность. Во сне вновь соединяется искусственно разъятая на рациональные и иррациональные части целостность человеческого опыта. Сон — это диалог Аполлона с Дионисом. А ведь, как говорил Ницше, высшая цель искусства — «братский союз обоих божеств: Дионис говорит языком Аполлона, Аполлон — языком Диониса»<sup>6</sup>.

Для модернизма особенно важно, что сон не отличает реального от ирреального. Фантастическое составляет неотъемлемую часть обычного — между ними нет отличий, ибо и то и другое — продукт нашего сознания, а в психической жизни, как говорил

Юнг, не может быть лжи. Задача искусства — соединить две части нашего опыта.

Звеном, связующим иррациональные и рациональные сферы бытия, является вещь. Через вещь мы можем проникнуть к ее — и нашим — метафизическим истокам. Вещь служит посредником между внутренней и внешней реальностью. Вооруженная своей весомой, материальной подлинностью, она пронизывает все планы бытия. Такими вещами модернизм инкрустировал свою поэтическую материю. Так, Марианна Мур в программном стихотворении «Поэзия» (им открывается антология современной лирики в издании «Modern Library») пишет, что только тех она считает поэтами, кто может предъявить читателю «imaginary gardens with real toads» («воображаемые сады с настоящими жабами»)<sup>7</sup>.

Литературный механизм вещи подробно рассматривал Замятин в прочитанных для будущих «серапионов» лекциях по технике прозы. Сравнивая творческий процесс со сновидением, он пишет: «Во сне, когда познание послушно подсознанию, деталь рождает целое». В пример Замятин приводит холодную перламутровую пуговицу на подушке. Когда спящий прикасается к ней шеей, в его сне может возникнуть длинная, запутанная история, завершающаяся гильотиной<sup>8</sup>. Когда произведение объединяет свободный вымысел с материальными деталями в нерасчленимое единство, его, как все живое, уже нельзя разъять на составные части. В манифесте «серапионов» Лев Лунц пишет: «Произведение должно быть органичным, реальным, жить своей особой жизнью. Не быть копией с природы, а жить наравне с природой»<sup>9</sup>.

Этот тезис направлен не только против традиционалистов, которые «молятся реалистически-бытовым двуперстием» (Замятин), но и против символистов. Зато он роднит «серапионов» с поэтикой акмеистов, к которым они относились с особым уважением<sup>10</sup>. Не умея летать, они, пользуясь программной акмеистской метафорой, сооружали башню до неба из фаршированной настоящими «пуговицами» поэтической материи. Между Сциллой реализма и Харибдой символизма «серапионы» шли курсом, проложенным акмеизмом.

Примером литературной тактики «серапионов», выделяющимся не столько художественными достоинствами, сколько наглядностью, может служить киносценарий Льва Лунца «Завещание царя». Тривиальную историю о заговоре белогвардейцев, тщетно пытавшихся похитить зарытые во время революции в Царском Селе сокровища, делает интересным финал, ради которого, похоже, и был написан сценарий. В кульминационном эпизоде

главный отрицательный герой, который уже почти добрался до цели, оказывается в беспомощном положении. Он разворачивает карту, которая должна привести к кладу, но с бумаги, побывавшей во множестве переделок, стерлись чернила. За этим следует эффектная концовка: «На экране появляется стертый план с черным крестом посередине (разорван на кусочки, кусочки сложены). Из-за плана вырастает то место в парке, где закопали клад. На земле ворона»<sup>11</sup>.

Ирония ситуации в том, что воспитанные на символизме белогвардейцы не смогли найти клад, хотя и стояли на том месте, где он был спрятан. Их подвело доверие к плану — символическому изображению того реального пейзажа, где их постигло фиаско. Чтобы подчеркнуть скрытый смысл финала, Лунц вместо точки сажает в кадр живую ворону. Она — живое напоминание и о перламутровой пуговице Замятина, и о живых жабах Марианны Мур, и — даже — о той вороне, которая якобы подсказала Сурикову «Боярыню Морозову».

### 3

Все десять «серапионов» (по справедливому суждению примкнувшего одиннадцатым «брата» Шкловского) были разительно не похожи друг на друга. Об этом писал и Замятин, назвавший их альманах «встречей в вагоне случайных попутчиков», которым «вместе ехать только до первой узловой станции»<sup>12</sup>. Жизнь и правда далеко развела бывших «серапионов», тем важнее понять, почему эти разные писатели все же попали в один вагон.

«Серапионы» были почками одной грубо сломанной историей модернистской ветки. Их общность обнаруживалась лишь на том глубинном уровне, на который указывает само название группы. Шкловский, пытавшийся привязать «серапионов» к своему любимому Стерну, считал ссылку на Гофмана случайной<sup>13</sup>. Но прав был скорее Мандельштам: «...акмеистический ветер перевернул страницы классиков и романтиков, и они раскрылись на том самом месте, какое всего нужнее было для эпохи <...> Гофман — на “Серапионовых братьях”»<sup>14</sup>.

Художественная философия Гофмана, наиболее полно и разнообразно представленная в его прозаической сюите на тему «искусство и жизнь», удачно *срифмовалась* с эстетикой модернизма, который всегда сохранял преемственность с романтизмом. Главная мысль Гофмана, сформулированная в Серапионовом принципе, требует писать «живо, наглядно, образно, достовер-

но»<sup>15</sup>. Судить о смелости идеи, стоящей за этими достаточно банальными и слишком общими требованиями, помогает фигура самого Серапиона, поэта-отшельника, воскрешающего в своем воображении великие тени, чтобы вести с ними беседы. Считающийся безумцем пустынный убежден в том, что созданные его сознанием картины обладают такой же реальностью, как и непосредственно воспринимаемый им внешний мир. Свой силлогизм Серапион начинает по Канту: «Мы способны усваивать то, что происходит вокруг нас в пространстве и времени, только одним духом». Но завершается этот пассаж уже полемичным по отношению к кантианству выводом: «Имея способность познавать события одним только духом, мы должны согласиться, что то, что им познано, в действительности существует»<sup>16</sup>. Как говорит художник Траугот в другой повести серапионовского цикла Гофмана, «моя картина должна не означать что-либо, но *быть*»<sup>17</sup>. Это — ключ к расшифровке Серапионова принципа: «живым, наглядным, образным и достоверным» вымысел станет лишь тогда, когда художник наделит его существованием, убедившись, что «он действительно видел и созерцал изображаемый предмет»<sup>18</sup>. В сущности, такая познанная духом действительность снимает романтическую раздвоенность, ибо она стирает границу между фантазией и реальностью. В предисловии к своему переводу «Золотого горшка» Владимир Соловьев писал, что фантастические образы у Гофмана «являются не как привидения из иного, чуждого мира, а как другая сторона той же самой действительности»<sup>19</sup>. Принцип Серапиона, постулирующий единство реальности, был символом веры его петроградских последователей. В «Речи к столетию Э. Т. А. Гофмана» В. Каверин говорил, что у этого «великого врага пошлости» братьям надо учиться «удивительной способности к «смещению», способности, которая мгновенно превращает реальность в поэтический сон, а сон — в прозаически-скупую жизнь»<sup>20</sup>.

Серапионов принцип служил «братьям» общей мировоззренческой платформой, которая была столь широка, что позволяла избежать политических разногласий. Мирное сосуществование помогал поддерживать и другой принцип, также заимствованный у их эпонима. Завершая четвертый и последний том своих «Серапионовых братьев», Гофман объясняет их успех неуклонным следованием «первому условию всякого литературного произведения, которое состоит в полном отсутствии тенденциозности»<sup>21</sup>. О том, как трудно «серапионам» было следовать завету Гофмана, свидетельствует манифест Лунца: «Когда фанатики-политиканы и подслеповатые критики справа и слева разжигают в нас рознь, бьют в наши идеологические расхождения и

кричат: «Разойдитесь по партиям!» — мы не ответим им. Потому что один брат может молиться Богу, а другой дьяволу»<sup>22</sup>. (Бестенденциозность, как справедливо замечает американский исследователь и публикатор «серапионов» Гэри Керн, ставит перед любым, а не только советским, писателем чрезвычайно сложную задачу. Может ли, например, художник сегодня изобразить с симпатией нацистов? Отвечая на этот вопрос, Керн приходит к положительному ответу. Искусство сильней убеждений — даже идеологически враждебные герои способны вызвать сопереживание аудитории, если они изображены с достаточным талантом<sup>23</sup>.) Суть «серапионовской» бестенденциозности заключалась не в том, что они стояли «над схваткой», а в том, что нейтралитет был их литературной позицией.

Воплощением этого принципа может служить текст все того же Льва Лунца, особенно чуткого к серапионовскому кругу проблем. Его густо орнаментированный «библейский» рассказ «В пустыне» — эпизод времен сорокалетних блужданий евреев по Синаю. В бою с враждебным племенем медианитян они захватили женщину редкой красоты. Никто из тех, кто провел с нею ночь, не мог наутро убить ее, как того требовал обычай. «Началось великое безумие и блуд. И стан Израиля не полз в страну, текущую молоком и медом, но стал. И стали звери пустыни, ползущие за ним, и стало время»<sup>24</sup>.

Рассказ Лунца — притча о том, как делается история. Мучительно медленно движется по пустыне еврейское племя. Позади ползут звери, впереди — время. Так Лунц изображает целенаправленное перемещение из бессознательного животного прошлого в будущее — в осмысленное историческое существование. Но прежде чем стать страной, прежде чем начать свою богоносную историю, Израиль должен преодолеть не только тяготы и испытания, но и природу. В облике таинственной, прекрасной и могущественной медианитянки она искушает покоем безвременья измученных долгим путем в историю людей. Лишь убив ее, Израиль справляется с природой и отправляется дальше — строить свое будущее.

«В пустыне» можно толковать как перифразу революции, призванной вырвать Россию из спячки природного существования и приобщить ее, как мечтал еще Чаадаев, к течению мировой истории. Однако специфически «серапионовым» этот текст делает не революционная интерпретация библейского сюжета — прием, широко практиковавшийся в ту эпоху, а отсутствие авторской позиции. Описывая конфликт истории с природой, Лунц констатирует его неизбежность, что устраняет возможность суда и оценки. Повествование тут исключает моральное суждение

просто потому, что в рассказе его некому выносить: если история делается из природы, то палач и есть жертва.

Другой художественный принцип, объединяющий всех братьев, тоже восходит к Гофману: «Люди удивительно склонны лишать себя даже той небольшой доли свободы, которая им уделена, и любят везде смотреть на светлое небо не иначе, как через построенную ими же искусственную крышу»<sup>25</sup>.

В этом важном пассаже, предваряющем «Серрапионовых братьев», Гофман вновь ведет скрытый диалог с кантианством. Мы способны воспринимать только ту часть мира, которую способны увидеть через «окно» нашего сознания, «раму» которого образуют наши представления о пространстве и времени. Принимая эту концепцию, Гофман все-таки отказывался примириться с гносеологической конструкцией Канта. Ради новых ракурсов Гофман пытается изменить конфигурацию «рамы». Он, например, тщательно изучал литературу о психических расстройствах. В «Серрапионовых братьях» это увлечение он передал Отмару: «Все вы знаете мою страсть к сближению с сумасшедшими. Мне всегда казалось, что в тех случаях, где природа уклоняется от правильного хода, мы легче можем проникнуть в ее страшные тайны»<sup>26</sup>.

Нарушение психики — важный, но отнюдь не единственный способ изменить восприятие реальности в произведениях Гофмана. Его занимал и гипноз, и сны, и юмор, и всевозможные «месмерические» явления. В поисках чужого, нечеловеческого взгляда на мир он горячо интересовался автоматами и животными. Аллегорическое выражение такого подхода к литературе — описанный Гофманом дом советника Крепеля, который был построен столь причудливым образом, «что в нем не было ни одного окна, похожего на другое»<sup>27</sup>.

В 1985 году подобный дом с разномастными окнами был на самом деле построен в Вене. Его архитектор — известный своими дерзкими экологическими проектами австрийский художник Хундертвассер — даже сформулировал особое «оконное право», позволяющее жильцам по собственному вкусу изменять форму и размещение окон на фасаде. Смысл этой, во всяком случае, декоративно оправдавшейся затеи состоит в том, что глядящие на мир из разных окон люди увидят его по-разному.

Единственный альманах «Серрапионовых братьев», вышедший в 1922 году в Петрограде и Берлине, напоминает и вымышленный дом советника Крепеля, и настоящий дом художника Хундертвассера. В нем тоже нет ни одного окна, похожего на другое. Собранные тут произведения объединяет не тема и не убеждения авторов, а разнообразие «рам». Именно demonstra-

тивная пестрота повествовательных приемов позволила текстам разного размера, содержания и литературных достоинств собраться под одной обложкой.

В альманахе представлен фольклорный («Синий зверюшка» Вс. Иванова) и просторечный («Виктория Казимировна» М. Зощенко) сказ; библейская стилизация («В пустыне» Л. Лунца); символический параллелизм, накладывающий газетную современность на мифическую подкладку («Дикий» М. Слонимского); повествование, ведущееся от лица активного, втянутого в действие рассказчика-персонажа («Хроника города Лейпцига за 18.. год» В. Каверина); рассказ в ракурсе животного («Песьи души» К. Федина); монтаж из эпистолярных и документальных элементов, лирической исповеди и «звериного», написанного опять-таки с позиции животного, на этот раз тигра, текста («Дэзи» Н. Никитина).

И все же «серапионовским» альманах делает не модернистский репертуар нарративных приемов, а отсутствие одного из них. В сборнике не было самого обычного, самого простого, самого традиционного повествования от лица рассказчика, чья «объективная» позиция якобы не влияет ни на ход событий, ни на отношение к ним. Это красноречивое умолчание говорит о том, что «серапионы» интересовались не столько действительностью, сколько фиксацией тех искажений, которые литература вносит в ее изображение. Со свойственным модернизму нарциссизмом «серапионы» любовались искусством как процессом конструирования реальности. Предметом их изображения был сам механизм, перерабатывающий «сырую» действительность окружающего мира в «окультуренную» литературную реальность.

Исследуя различные способы повествования, «серапионы» осваивали ту пограничную зону, где жизнь становится литературой, обычное — необычным, реальное — ирреальным. В поисках оригинального эффекта они разрабатывали особые способы введения иррационального начала в художественную ткань — фантастику «серапионы» переносили из сюжета в позицию рассказчика.

#### 4

Лучший пример повествовательной стратегии «серапионов» — «Виктория Казимировна» Михаила Зощенко. Фантастическое тут сосредоточено не в рассказе, а в том, как он рассказывается. Ключом к зощенковскому произведению служит уже первая фраза, которой очень кстати открывается и весь «серапионов-

ский» альманах: «В Америке я не бывал, и о ней, прямо скажу, ничего не знаю»<sup>28</sup>. Этот зачин вводит нас в странный мир косноязычной, недееспособной повествовательности. Из текста мы узнаем больше лишнего, чем необходимого, — малограмотный солдат Синебрюхов не справляется с историей, которую он взялся излагать. Тщетность этой попытки и есть тема рассказа. Сюжет составляют не приключения Синебрюхова и его «прелестной полячки», а эволюция самого рассказа, постоянно ускользающего от неловкого рассказчика. В его неумелых устах фабула никак не вытягивается в ту стройную каузальную цепочку, которую читатель привык воспринимать как должное. (Следовало бы признать, что как раз в прямолинейном, загнанном в строгую повествовательную логику способе изображения действительности больше писательского произвола и меньше реализма, чем в хаотически непоследовательной речи Синебрюхова.)

Зоценко изображает даже не поток, а водоворот сознания. Причинно-следственная связь тут заменяется ассоциативной: одно не вытекает, а соседствует с другим. Причем Синебрюхов, в отличие от Элиота или Мандельштама, разрабатывавших в те же годы свои версии ассоциативной поэтики, обманывает читательское ожидание ненамеренно, сам того не понимая. Это создает комическую разрядку, особенно эффективную на уровне синтаксиса: «Заплакал я прегорько. Махнул на все рукой и стал поправляться»<sup>29</sup>.

Язык Синебрюхова — кошмар лингвистического позитивизма. Значение слов у него приблизительно, ситуативно, необязательно. Они не равны даже самим себе, как это происходит с двумя лейтмотивными наречиями «хорошо» и «безусловно», которые, как это часто бывает с матерной бранью, могут в устах Синебрюхова означать все что угодно или вообще ничего.

Вводя в прозу своего вскоре ставшего знаменитым «неумелого» рассказчика, Зоценко не сужает, а расширяет повествовательные возможности. (Фолкнер довел этот прием до предела бессвязности в монологе Бенджи из романа «Шум и ярость».) Неспособность совладать с логикой приводит к взрыву линейности, который высвобождает рассказ из «детерминистической темницы» (Набоков). Рассказ складывается не в тексте, а в мозгу читателя: мы не столько узнаем, сколько догадываемся о том фантастическом событии, что произошло с Синебрюховым и которому сам он не сумел придать значения. Для него главное — любовная линия, но для читателя на передний план выходит inferнальный мотив «живого мертвеца». В первый раз им является мельник, отец Виктории Казимировны. Убитый по вине Синебрюхова шальной пулей, покойник сам возвращается в дом:



«Пошел он как-то жутко. Ноги не гнет, сам весь в неподвижности, а поступь грузная <...> и незримой силой взошел он в дом, веки у него закрыты, а как на пол ступит, так пол гремит — земля к себе покойника требует»<sup>30</sup>.

Другой раз в такой ситуации оказывается сам рассказчик, когда он, попав в зону обстрела, вынужден вести себя как мертвый. Второй эпизод можно рассматривать не только как расплату, но и как пародию на первый. По-серапионовски атакуя не только реалистов, но и символистов, Зощенко травестирует разыгранную по романтическому шаблону сцену с живым покойником. Для этого он вводит ворона, который напал на затаившегося между окопами Синебрюхова, приняв его за труп. Это *memento mori*, эта могильная птица, казалось бы слетевшая со страниц Эдгара По, обретает в рассказе Зощенко настоящую плоть. Реалистичность этой детали (в прифронтной полосе не может не быть питающихся падалью птиц) не мешает живому ворону быть символом, но символом, претворившим расплывчатую зыбкость в плотную акмеистскую вещественность.

## 5

Тот вожделенный роман, со сложным, разветвленным, по-западному туго закрученным сюжетом; тот роман, который, не отказываясь от земных, филигранно выписанных деталей, преобразовал «быт» в «бытие»; тот роман, который осуществил в прозе завещанный Замятинным синтез живописи (образы), архитектуры (композиция) и музыки (язык); тот большой модернистский роман, явления которого «серапионы» ждали и готовили, пришел не из их среды, и даже не из их города. Речь, естественно, идет о «Мастере и Маргарите».

Хотя Булгаков и не был связан с «серапионами», его проза развивалась внутри той же системы координат<sup>31</sup>. Булгаковской вселенной управляет принцип, близкий Серапионову: материализовавшийся в сознании художника вымысел становится «правдой жизни». Дух тут не «оживляет» материю, а является ею. Изделия телесного и духовного мира скроены из одного материала. «Метафизика» у Булгакова не противостоит «физике», а продолжает ее.

«Мастер и Маргарита» — роман тотальной реальности, упраздняющий дуализм верха и низа, земли и неба, идеального и реального. Секрет книги в том, что космическая драма и кухонные склоки — разные манифестации одной, а не двух реальностей. Пересекающиеся в романе три плана бытия — старый, новый и веч-

ный — составляют единую, непрерывную действительность, той или иной своей частью открывающуюся героям.

Так же как философский фундамент, близок к поэтике «серапионов» и литературный каркас «Мастера и Маргариты» — «рентгеновский снимок» обнаружил бы в нем тот же эстетический костяк.

Прежде всего, «Мастер и Маргарита» — роман без тенденции. Булгаков переносит нас «по ту сторону добра и зла». Его идеал — представление о норме, о гармонии сфер, о высшем порядке — воплощен в неразделимой паре Воланда и Иешуа, этих инь и ян булгаковского космоса.

Во-вторых, «Мастер и Маргарита» — роман многоголосия, где постоянно и резко меняются ракурсы и стилистические ключи рассказа. Более того, самим героем книги становится один из способов ее повествования. Это — роман Мастера, который определяет и третью особенность книги.

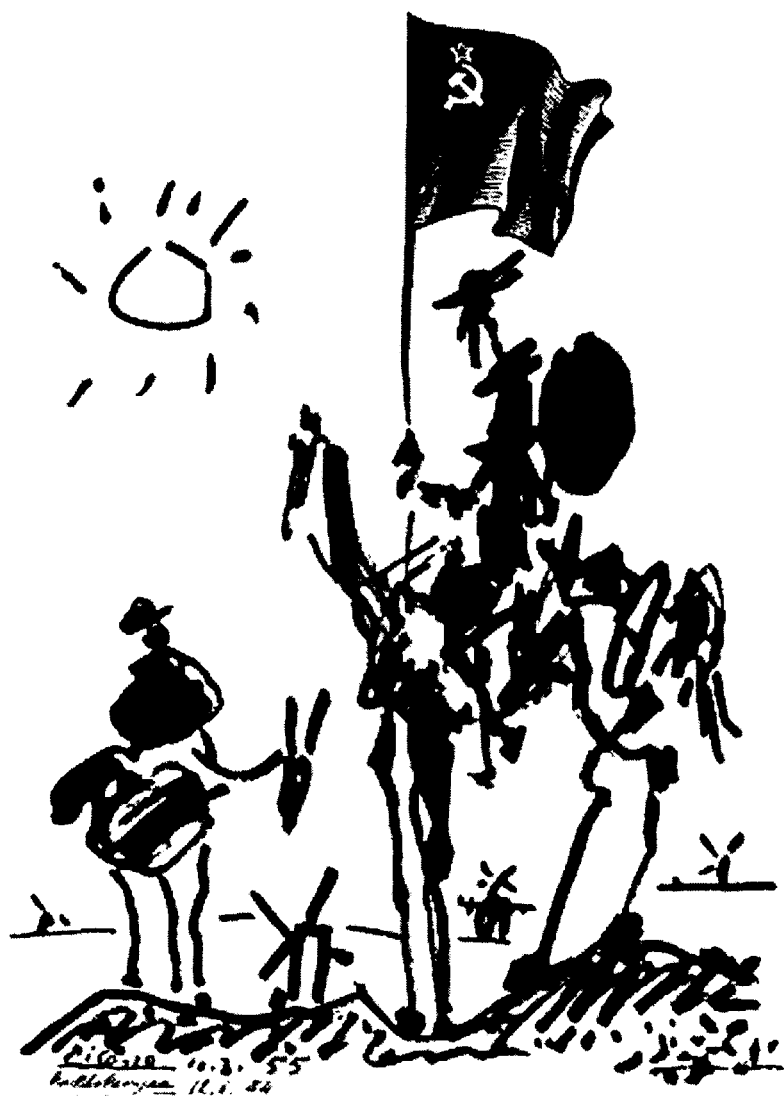
Фантастика у Булгакова не только содержательный, но и формообразующий элемент. То «внезапное смещение рациональной жизненной плоскости»<sup>32</sup>, которое Набоков считал высшей ценностью, если не оправданием литературы, происходит в самой структуре текста. Истинно фантастичен в книге лишь написанный Мастером роман. Он — одновременно причина действия и его результат, герой и автор, картина и рама. Пронизывая пространство и замыкая время, роман Мастера погружает нас в ту протореальность, где дух и тело, субъект и объект, причина и следствие, бытие и небытие, вымысел и действительность составляют не привычные пары антагонистов, а сплошную, неразложимую целостность.

«Мастер и Маргарита» стал реализацией модернистской теории «серапионов» — Булгаков сделал то, что они только обещали. Однако судьба его шедевра сложилась таким причудливым образом, что, не угаданный предшественниками и незнакомый современникам, он стал незаменимым лишь для своих потомков. Исключительность роли, которую публикация этой книги сыграла в творческой биографии последнего советского поколения, объясняется тем, что «Мастер и Маргарита» оказался недостающим звеном литературной эволюции, соединяющим раннюю и позднюю литературу советской эпохи наиболее выигрышным для словесности образом. Булгаков возвращал русскую прозу к той развилке, где была обрублена ее модернистская ветвь.

---

# ЧАСТНЫЙ СЛУЧАЙ

---





---

# СОЦИАЛИСТИЧЕСКИЙ «УЛИСС»

---

*Постмодернистский эпос Галковского*

## 1

Благодаря издержкам литературного процесса, сочинение это впервые явилось к читателю в выигрышном для себя виде: вместо романа — руины романа. В журналах появились лишь фрагменты изначально фрагментарного текста. В авторский замысел вмешался случай — умышленный хаос дополнился неумышленным. Но книга уцелела, более того, стала интригующе загадочной, обогатившись за счет процентов с основного капитала — сотен и сотен ненапечатанных страниц.

Ситуация, надо сказать, для русской литературы не новая. Немалая часть ее сокровищ хранится в нездешних банках. Наша словесность умудряется опираться на бездну, черпая и из потерянного, несказанного, уничтоженного. Согласившись с булгаковским «рукописи не горят», читатель привык считаться не только со сгоревшим томом «Мертвых душ», но и с третьим, вовсе ненаписанным. Сколько писательских репутаций опиралось на тайну письменного стола, ящик которого якобы скрывал оправдание той или иной литературной карьеры. Так что Галковский, продолжая давнюю традицию, оказался в не самой плохой компании.

Главное, впрочем, в другом. Издательская ситуация вынудила нас не только следовать авторскому замыслу, но и усугубить его: читать книгу не подряд. Сработал эффект резонанса — внешние обстоятельства, наложившись на жанровую структуру, вскрыли новаторскую природу книги: первый и, наверное, последний постмодернистский эпос русской словесности.

Постмодернизм — это не только метод сочинения текстов, но и способ их чтения. В сущности, можно любой роман превратить в постмодернистский. Для этого достаточно читать его не весь, не подряд, пропуская и забегая вперед, отбрасывая и тасуя главы, страницы, абзацы. Этому рецепту следуют многие поколения школьников, «проходящих» Толстого: мальчики читают «войну», девочки — «мир».

Что ж, постмодернизм — это еще и бунт читателя против писателя. Искажая авторскую волю, мы занимаем место рядом с писателем, навязываясь к нему в соавторы. Даже членение текста на начало, середину и конец представляется насильем и над материалом, и над читательской свободой. В колее традиции мы как в трамвае: ограничены рельсами и волей вагонновожатого. Остается один выход — соскочить с подножки. И действительно, все больше томов так и остаются нечитанными.

Впрочем, и автору непросто везти нас по опостылевшему маршруту — от пролога к эпилогу. До тех пор, пока писатель прикован к классическому, «жизнеподобному» сюжету, он похож на пьяного, который ищет часы не там, где потерял, а под фонарем, где светлее. Недаром за свободу от причинно-следственного плена, от литературного фатализма сражались самые трезвые и самые дерзкие из русских писателей — Розанов и Набоков.

Современный текст либо фрагментарен, либо вторичен. Стройная композиция сегодня кажется плагиатом иной, более органической, возможно, более счастливой, но прошедшей эпохи.

Есть, правда, и третий путь: сопряжение формы с анархией. Так построен роман первого лауреата Букеровской премии Марка Харитонов. Его «Линии судьбы» — это интересная попытка избавиться от композиционного «скелета» и сюжетного «мяса», оставив читателю только, как их называет автор, «перышки» — загадочные, мимолетные, «розановские» строки-ассоциации, вербальные слепки с беглых мыслей. Но, спохватившись, Харитонов приписал к ним целый «настоящий» роман, выполненный в том дотошном стиле, который уважают поклонники Фридриха Горенштейна.

Галковский «романа» все-таки не написал. Избежав соблазна, он, вслед за своим любимым Розановым, сумел «выскочить из тумана линейного мышления». Это не значит, что «Бесконечный тупик» аморфен. Напротив, здесь обнаруживаются симптомы мегаломании: перед нами детали грандиозного сооружения, продуманного и вымеренного по образцу «Улисса». Книга составлена из разностильных отрывков, которые можно читать и сплошь, и по отдельности, и вперемежку. Этот то ли ребус, то ли кроссворд хитроумно закодирован автором, но ключ к расшифровке утерян в суеде журнальных публикаций.

Может быть, это и к лучшему — удовлетворяемся же мы руинами Акрополя, слабо представляя себе целый Парфенон. Как бы совершенно ни был задуман и как бы добросовестно ни был выполнен план книги, это все равно только леса, стропила, которые писателю нужнее, чем читателю. То-то Набоков отмахивался от назойливости гомеровских параллелей у Джойса.

Читателю достаточно понять, что текст Галковского — исключительно маргиналии, заметки на полях, бесчисленные комментарии к несуществующему «правильному» роману, о котором автор глухо упоминает: «Я хочу поделиться, но никто не понимает, что я бормочу. Я написал гладко. Тогда «поняли». Но это же не так. Там меня нет». Нам достался текст, где «ОН» — есть.

## 2

«Бесконечный тупик» — это книга не о жизни автора, а книга, заменившая автору жизнь. В самом прямом, буквальном и трогательном смысле: «Эта книга как бы семья: жена, дети. Как будто я женился, как будто какой-то другой человек присутствует со мной, как будто бы я не один, а какая-то приятная подруга жизни согласилась со мной проходить вместе жизненную дорогу».

Или так: «С последней точкой «Тупика» жизнь моя замкнется и погаснет. Я превращусь в персонаж — нечто неотъемлемое от определенного сюжета. Жизнь превратится в сюжет, все ничтожно сбудется».

Или даже так: «Моя борьба против литературы в самой литературной стране мира, в самом литературном обществе смехотворна. Сам язык, сама литература и наказывает, превращает мою жизнь в графоманию».

Борьба с литературой, начатая Достоевским и Розановым, загоняет Галковского в его «бесконечный тупик». Чтобы избавиться от условности, неискренности, неправды литературы, он впустил ее в себя: окружающий мир исчез, переплавившись в строчки и буквы, вселенная свернулась в роман, в мире не осталось ничего внешнего роману, потустороннего ему — все оказалось внутри и ничего снаружи. Книга стала способом жизни: Галковский принес себя в жертву роману. Но он и нас тянет за собой в воронку — пугающий в своем «графоманском» порыве, Галковский стремится исчерпать, «записать» мир, включив в него и писателя, и читателя. Привыкнув всегда иметь дело исключительно с собой, он и тут решил обойтись без посторонних.

Книга эта вопиюще самодостаточна — в ней уже содержится все, что о ней можно сказать. Писатель снабдил роман хвалебными рецензиями и матерными отзывами, он привел все мыслимые толкования, разоблачительные самоанализы, правдивые автопортреты, бесчисленные исповеди. Свою книгу Галковский сам написал, сам прочел, сам произвел над ней суд. Критику остается лишь пройтись вокруг нее и поделиться полученными впечатлениями — как от пейзажа. «Тупик», в который нас заманивает Галковский, настолько, так сказать, «бесконечен», что его можно описать лишь столь же бегло, пристрастно и выборочно,

как ландшафт, который мы видим, высовываясь из окна поезда. Понятно, что в таком описании отпадает вопрос «о чем».

Книга Галковского в принципе лишена содержания. Конечно, здесь есть множество размышлений, суждений, умствований, «идей с направлением». Некоторые из них — глубоки, пронизательны, остроумны, восхитительно оригинальны, другие — натянуты, третьи — глупы. Но все это не имеет самостоятельного значения, потому что «идей» тут вообще много — как мух летом. Они ползают по тексту, садятся на цитаты, бродят по страницам. Конечно, «идеи» можно отфильтровать — попытаться отделить важное от пустячного, нужное от лишнего, «правое» от «левого». Многие так и сделали, записав Галковского во враги или союзники. Но суть книги в другом.

Представим себе критика, который расчленяет поток сознания Леопольда Блума, чтобы изъять оттуда ценные наблюдения и концепции и пустить их в дело. Это вполне возможная и даже занятая операция, только к пониманию «Улисса» она нас не приблизит. Содержание у Джойса — не результат, «идеи», а процесс, фиксирующий работу сознания.

Как бы рискованно ни казалось такое сближение, «Бесконечный тупик» представляется мне попыткой русского, советского, социалистического «Улисса».

Галковский пишет: «Какую личность может вырастить этот мир? Личность масштаба Леонардо да Винчи, Гете, но не христианскую, не классическую, а социалистическую. Гений социализма. Леонардо да Винчи социализма. Гете социализма. То есть личность, в которой потенциал этого мира раскрывается».

Именно таким, социалистическим, гением и назначил себя автор. Содержание книги Галковского — сам Галковский. Раскрыв предельно полно свою личность, со всеми ее ассоциативными связями, духовными искажениями, комплексами, пристрастиями, болезненными фантазиями, тайными страстями и слабостями, автор извергает из себя миф, в котором отражается его большое сознание.

Если Блум у Джойса — лишенный корней изгнанник, беглец, странник, «вечный жид» — представляет человека вообще, мировую, универсальную, антропологическую личность, то у Галковского получается портрет именно и только советского сознания, продукт «зрелого, чистого, духовного социализма, каким он стал в 60—80-е годы», те самые, на которые пришлось детство и юность писателя.

### 3

Разговор о герое Галковского лучше начать не с имени, а с прозвища: «дурачок». Это слово произносится чуть ли не на



каждой странице, не столько оттеняя, сколько определяя интонационный строй текста. Из чего бы ни состоял текст — тонкий литературоведческий анализ, изысканные филологические формулы, категорические исторические параллели, радикальные прогнозы, лирические признания, — в текст бочком, незаметно проскальзывает «дурачок». Сперва автор его пытается не замечать, имитируя риторический раж, но от «дурачка» не скроешься, из-за него сбиваются стройные, умные, выношенные мысли. И автор, наконец, замолкает в предчувствии неизбежного: придут и станут смеяться, приговаривая что-то ужасное, вроде «дурачок, у тебя зубы крепкие? Иди ими орехи колоть». И — все. Кончились афоризмы, Пушкин, Гоголь, Черчилль, масоны. Дурачок — это не тот полемический дурак, которым зовут инакомыслящего оппонента. Дурачок — это конец, последняя точка падения, дно, с которого уже ничего не слышно.

Страх остаться в дурачках, страх слыть и быть дурачком преследует героя: больше всего он боится, что «будут смеяться», что примут «не всерьез». Этот мотив, как зажигание в автомобиле, включает мысль героя, который все что-то доказывает, сам же прекрасно понимая, что только «дурачку» и придет в голову доказывать обратное. И тогда, отчаявшись избавиться от клички, автор ее принимает и оправдывает. В «дурачке» он тщится разглядеть поэтический прообраз, национальный архетип — крепкого, здорового, цельного Ивана-дурака.

Русский, по Галковскому, и есть дурачок. Его все провели, все объегорили: западники, евреи, коммунисты. «Дурачку» — униженной России — остается только «идиотничать», то есть «издеваться за счет нарочитой и наглой глупости». И все же, несмотря на нелепость, неумелость, ненужность дурачка, по-своему он велик, ибо на его стороне природная гениальность («Русское мышление сильно в чисто интуитивной сфере») и прирожденное простодушие («Ему подсовывают фальшивый вексель, но русский не верит и векселям настоящим»).

Обостренная национальная чувствительность книги — симптом той духовной, да и душевной болезни, на которую указывает фамилия протагониста Галковского: Одинокое. «Бесконечный тупик» — пронзительный монолог души, запертой в отечественном пространстве и времени. Галковский, никогда не видавший заграницы, создал ее по своему образу и подобию, составил ее по вечному российскому рецепту — из мириадов прочитанных книг.

Настоящая «заграница» совершенно не похожа на ту, что изображает Галковский, хотя бы потому, что свои книги она знает хуже его. Отсюда щемящее несоответствие: за смелыми размышлениями писателя, который размашисто судит страны и

народы, просвечивает обида ребенка, из-за полиомиелита сидящего за Кантом вместо того, чтобы играть в футбол.

В книге вообще много провалов в детство. То и дело попадают отрывки, написанные так, будто их сочинили самые незрелые из персонажей Достоевского. Чаще всего узнается герой «Подростка», который про себя говорил: «Все это оттого, что вырос в углу». А вот признание Одинокова: «За окном солнце, люди, жизнь, но я как забился в двенадцатилетнем возрасте в угол, так и сижу там». Из этого «угла» и звучат самые решительные, обычно свойственные белобилетникам рассуждения — в защиту крепостного права или о том, как надо было спасти Россию, «выслав одну-две тысячи человек» (тогда бы автор жил «на сороковом этаже константинопольского небоскреба»).

В романе Мариенгофа «Циники» юный брат героини все рвется на Дон, чтобы погибнуть за Россию. А сестра объясняет: это у него оттого, что не кончил гимназии. Одинокоев «гимназию» кончил, но вырасти не сумел. Вернее, он рос рывками, частями, сохраняя в себе островки инфантильной психики. Отсюда интеллектуальный экстремизм, которым он маскирует страх перед «другими», перед большим, чужим, взрослым миром.

Однако и эти интимные душевные травмы, вызванные вынужденной нелюдимостью, Галковский делает чертой национального характера — самобытность. Одиночество Одинокоева настолько неизбежно и безнадежно, что он сжился с ним и превратил его в знамя. Выраженное авторской рефлексией в гиперболу, это личное одиночество сливается и переплетается с уникальной судьбой России, обреченной на историческую инакость. Одиночество становится достоинством, доблестью, героизмом — так Россия расплачивается за право остаться наедине с собой. Но и тут, во всех хитроумных геополитических и историософских построениях, за всеми масонскими заговорами, идеологическим сверхоружием, еврейскими кознями «желтого дворянства», просвечивает боль того же забытого ребенка, который тайно мечтает, чтобы на него обратили внимание.

Мучительный эгоцентризм Одинокоева превращается в этноцентризм. В его культурологических видениях Россия перемещается к центру Земли: она вынуждает и дальних и ближних соседей определять свое отношение к ней. Здесь нет ничего нейтрального России — все существует только для того, чтобы ее бояться, с нею враждовать, ее игнорировать.

Д'Артаньян, когда говорили шепотом, думал, что говорят о нем. Но это от еще неудовлетворенного честолюбия. Случай Одинокоева тяжелее — его личное, как и слитное с ним национальное, честолюбие неудовлетворимо, ибо оно обращено не в будущее, а в прошлое.

Болезнь Одинокова называется «безотцовщина» — он чувствует себя в истории беспризорником. Чернь, революция, «кулаки», ненавистный «андерграунд» — все это лишило его богатого родительского наследства и плавной родовой преемственности. Одинокovu пришлось самому соорудить себе фамильное предание, как обычно — из книг. Но он прекрасно отдает себе отчет в сомнительности этого протеза: «Выдумка может быть гениальной и может почти полностью заменить реальный опыт. Но при этом смутное и нежное ощущение действительно происшедшего заменяется терпкой темперай, яркой и прочной, но неизменной и пахнущей химией».

Этой самой «химией», рассчитанной на эффект отделанностью отдают даже лучшие из гуманитарных изысков Галковского, зато действительно «смутно и нежно» все, написанное им об отце. «Мальчик ищет отца» — вот центральный мотив книги. «Отец» — это подлинная, а не придуманная Россия, это жизнь без литературы, вернее, жизнь, спасенная от «литературы, кислотой выгрызающей реальность». Вся духовная, а другой у него и нет, биография Одинокова сводится к выяснению отношений с умершим отцом: «Отец подарил мне трагедию... Над всем остальным: моей любовью, моей «философией», вообще моей жизнью, — можно смеяться вполне серьезно. А в случае с отцом что-то будет мешать».

Образ отца, любовно воссозданный, но и выписанный со всеми унижительными, раскрывающими тип «дурачка» подробностями, вырастает у Галковского в многослойный, «живой» символ родины. При этом происходит знаменательная подмена метафор: родина — не мать, а отец.

Материнство самоочевидно и банально. Отцовство же всегда сомнительно и уже потому интеллектуально, духовно, идеально. Отца можно не только потерять, но и обрести. Тут есть свобода выбора, связанная с экзистенциальными вопросами: признавать ли отца, принимать ли его наследство, отвечать ли за его грехи?

К этим вопросам можно свести бесконечное разнообразие «Тупика» Галковского: если Одинокov научится любить *такого* отца, *такую* родину, то замкнется его жизнь и, обретая целостность, завершится его книга — «произойдет чудо и реальность изогнется фантастически причудливым образом, и я, ласково окутанный родным пространством, буду перенесен в иной, подлинный мир». Написанный в ожидании этого чуда «Бесконечный тупик», в сущности, — путевой дневник, сопровождающий искалеченного историей Улисса по дороге на родину.

---

# ЛЕСТНИЦА, ПРИСТАВЛЕННАЯ НЕ К ТОЙ СТЕНКЕ

---

*Богема у Гандлевского*

С некоторых пор я стал замечать, что в книге меня больше всего интересует возраст автора. Если меньше, чем мне, — читаю со злорадством, если больше — с сочувствием, если столько же — с пониманием.

Говорят, что это случается тогда, когда начинаешь понимать, что прошло больше, чем осталось. Хорошо, если это еще огорчает. Хорошо, если это остановка на полпути, хуже — если «остановка в пустыне», от которой так безнадежно далеко до конца и начала, что уже все равно идти или стоять. У психологов такой комплекс переживаний называется кризисом зрелости: *mid-life crisis*. Время неприятных прозрений — долгие годы с трудом и усердием карабкаешься по ступенькам и, только добравшись до верха, обнаруживаешь, что лестница приставлена не к той стенке.

Я не хочу сказать, что открытие это фатально, достаточно того, что оно неизбежно. Юнг называл кризис зрелости вторым рождением. К середине жизни завершается биологическая программа, заложенная в нас природой: мы выросли, женились, обзавелись детьми и поставили их на ноги. Вот и все, дальше мы уже природе не нужны, дальше она справится и без нашей помощи.

Раньше, собственно говоря, так и было. Еще в начале века средний, скажем, американец доживал лет до пятидесяти, что избавляло его от заботы найти смысл во второй половине жизни. Теперь в США восьмидесятилетние составляют самую быстро растущую группу населения. Получается, что прогресс награждает человека солидной добавкой — второй жизнью, которой надо как-то, желательно с умом, распорядиться. А это трудно и обидно. Выходит, что, «земную жизнь пройдя до половины», надо все начинать сначала — опять травма рождения, вызванная необходимостью покинуть безопасную «утробу» привычного образа жизни, опять отроческие вожелания, подростковая неуверенность, поиск своего пути, юношеский бунт, обретение собственного голоса, старость — уже вторая! — и, наконец, настоящая, а не «примерочная» смерть. Юнг говорил, что тот, кто не найдет в себе сил

пройти заново через все эти фазы, обречен на медленное духовное гниение: такой человек умирает в сорок, даже если хоронят его в девяносто.

Познакомившись на собственном опыте с определенной частью этих эмоций, я, как в юности, стал с обостренной подозрительностью интересоваться тем, как другие авторы справляются со своим возрастом. Одни писатели об этом *еще* не знают, другим уже все равно, и только сверстники способны поделиться опытом. Мне повезло прочесть как раз такую книгу. Хотя написал ее замечательный московский поэт Сергей Гандлевский, к стихам она отношения не имеет. К прозе, впрочем, тоже. Книга с «жизнеутверждающим» названием «Трепанация черепа» относится к тому полудокументальному жанру, который требует многословных определений. Нетвердая попытка мемуара, где все имена настоящие, а события — вряд ли. Полутрезвый репортаж из прошлого. Честный, но неточный дневник, написанный задним числом за все пропущенные годы. Можно сказать и по-другому: в сущности, это неудавшаяся «Смерть Ивана Ильича» — книга о том, как НЕ умер ее герой и что из этого получилось. «На пятом десятке клубок прошлого бесформен, как «борода» на спининге начинающего удильщика, и можно тянуть за любой узел этой бессмыслицы и путаницы; занятие на любителя. Мне тут тринадцатого января сделали трепанацию черепа и удалили доброкачественную опухоль-менингому. Главной Достоевской мысли там не нашли, но спустя двенадцать часов, когда наркоз выветрился окончательно, меня как прорвало. На сорок втором году я впервые с полной достоверностью ощутил, что смерть действительно придет и «я настоящий»; и все мелочи и подробности моей немудрящей жизни предстали мне вопиющими и драгоценными. Ко мне вернулась память и дар речи, и я никак не могу заткнуть фонтан. Меня осенила бессвязность фолкнеровского Бенджи, ибо я думаю одновременно обо всем, и мысли мои разбегаются, как ртуть из разбитого градусника».

Струи этого «фонтана» покрывают изрядное мемуарное пространство — от августовских баррикад 91-го до третьего колена семейной хроники. Однако источник фонтана, он же композиционный центр книги, один, это — декабрьский день, в который автор узнает свой мрачный диагноз.

По странному совпадению, я провел часть этого дня в одной компании с Гандлевским. Эта случайность, позволившая мне встретить себя в качестве персонажа, кажется закономерной. Текст тут так близко подходит к жизни, что возникает эффект ложной памяти — тает граница между своими и чужими воспоминаниями.

Это, конечно, оттого, что мы одной крови — с автором-сверстником нас роднит принадлежность к одному и тому же советскому поколению — последнему. Поэтому наш личный кризис зрелости в какой-то мере совпадает с тем, что переживает российская культура. Это обстоятельство превращает подчеркнуто частное повествование в исторический документ — то ли прощание с прошлым, то ли свидетельство о рождении.

Гандлевский написал книгу-оправдание. С экзистенциальной вершины, оплаченной приближением к смерти, он озирает свою жизнь. Не столько для того, чтобы дать ей оценку, сколько для того, чтобы убедиться в том, что она — жизнь — вообще была. Ему все равно, что вспоминать, потому что он себе не судья. Просто тяжелая операция прервала естественное течение дней, норовящих свернуться в одну тугую ленту. Как и положенно в критические мгновенья, Гандлевский просматривает это «кино», приглашая и нас в зрительный зал.

То, что мы видим, задевает и трогает. Не потому, что нам показали что-то новое. Все это уже было — и в книгах, и в жизни, и оттого читателю не трудно заразиться грустной радостью узнавания. Очень типичная, но отнюдь не заурядная жизнь советской богемы: камерная этика, щепетильная эстетика, виртуозный этикет.

Советская богема — это тесный круг единомышленников, теплота беспрестанного общения, искусство резонирующей в собеседнике болтовни, высокое мастерство творческого застоя и водка, конечно, которая щедро оmyвает «башню из слоновой кости», выполненную, правда, из фанеры. Наша богема — странный, причудливый и, на мой взгляд, самый симпатичный артефакт советской власти, этакий неопознанный летающий объект, который парил над угрюмой равниной социализма, только изредка приземляясь в какой-нибудь котельной. Всегда считалось, что богема оправдывает свое гротескное существование, полное экстравагантных, нелепых, несуразных, если не диких выходов, искусством. И действительно, отсюда в большой мир выходили знаменитости, таланты, даже гении. Невключенность в окружающую жизнь, или включенность в нее одним странным боком, часто награждала богему особой остротой зрения.

По всей книге Гандлевского разбросаны блестящие такой эстетической дальнзоркости, которая ставит между субъектом и объектом прозрачную, но непроницаемую преграду, острающую и украшающую внешнюю реальность. Так в тексте появляются твердые, как цукаты в кексе, набоковские сгустки прозы. Вот автор в больнице узнает о своей болезни: «Я встал на ходули смертного страха, направился в вестибюль и начал метаться

по мраморным клеткам пола, как взбесившаяся пешка». А вот сценка из народной жизни: «Клавдия Федоровна, суровая только для острастки, купюру возьмет и вынесет страдальцу бутылку с кривой этикеткой и, не лишняя чувства слова, пробормочет вдогонку: «Движок у него, у позорника, встает. Все остальное — на полшестого»».

Богема вроде и жила ради эстетического сдвига, ради умения выхватить фразу-другую в шуме времени, ради строчки хореев в гононе толпы. Сейчас, однако, мне кажется, что дело обстояло прямо противоположным образом: искусство служило оправданием богеме только в том смысле, что позволяло вести ей богемный образ жизни. Плоды творчества, все эти стихи и картины — побочный, более того, необязательный продукт. Богема — не средство, богема — это цель. Богема — как «воры в законе». И всему лучшему в себе богема обязана не искусству, а сама себе.

«Лучшее» — это богемный образ жизни: умение уютно устроиться на краю пропасти, не обращать внимания на власть, сохранять верность друзьям и идеалам, но прежде всего — себе.

Сергей Гандлевский, встав, что называется, с одра, остро почувствовал красоту так прожитой жизни. Вернее — половины жизни, потому что жизнь продолжается и после трепанации черепа. И вскоре автору, как и всем нам, предстоит убедиться в том, что, пока он, осваивая богемную науку, карабкался по лестнице, кто-то сменил стенку.

Произошло это, конечно, тогда, когда на смену давлению власти пришло давление рынка. Такая перемена в судьбе андерграунда может лишиться наше эстетическое подполье самобытности. Я не вижу никакой отечественной специфики в сообществе непризнанных художников, отчаянно воюющих с коммерческим искусством. В Нью-Йорке таким искусством, к сожалению, забита половина музеев. Однако советская богема по пути от цензуры властей к цензуре рынка может поделиться с русской культурой ценным опытом.

Уверен, что, описывая болезнь и связанные с ней переживания и прозрения, Гандлевский вовсе не собирался строить символические конструкции. Но метафоры в литературе, как почки на дереве, растут сами по себе. Поэтому мы вправе увидеть за частным случаем общую панораму, можем перетолковать автобиографическую прозу в публицистический опыт.

Что такое «трепанация черепа»? Это все тот же *mid-life crisis*, почти смертельный кризис зрелости, который вместе с автором переживает вся страна. Закончился туго закрученный советский сценарий — до самого конца прожит немалый отрезок истори-

ческого бытия. Романист тут ставит точку, режиссер опускает занавес, художник умывает руки. Но жизнь, в отличие от искусства, не терпит драматических эффектов — она продолжается даже после того, как история подсовывает ей красивые и торжественные финалы. Умирать за свободу трудно, но и жить с ней не просто. Лестница опять оказывается не у той стенки — и все надо начинать сначала.

Богеме это открытие дается с меньшим трудом, чем другим. Там, куда все идут, она уже была — ее прошлое больше похоже на общее будущее. Поэтому и кризис зрелости для нее значит все-таки не то же самое, что для остальных. Если советская культура, привыкшая «зависеть от царя», теперь с ужасом учится «зависеть от народа», то богема свой выбор сделала давно. Независимость она привыкла оплачивать из своего кармана. Провозгласив, что искусство — ее частное дело, она лучше других подготовлена к новой жизни, потому что для нее эта жизнь не такая уж новая.

Об этом в книге Гандлевского написана яркая, даже торжественная страница: «Я имею честь принадлежать, и сейчас я не паясничаю, а говорю вполне серьезно; действительно имею честь принадлежать к кругу литераторов, раз и навсегда обуздавших в себе похоть печататься. Во всяком случае, в советской печати. Можно было быть кандидатом наук, сторожем, лифтером, архитектором, бойлерщиком, тунеядцем, разнорабочим, альфонсом, можно было врезать замки и глазки, пить эфедрин, курить анашу, колоться морфием, переводить с любого на любой, выдавать книги в библиотеке, но чувствовать себя советским неудачником было запрещено. Сам воздух такой неудачи был упразднен, и это, конечно, победа. Литература была для нас личным делом. На кухню, в сторожку, в бойлерную не помещались никакие абстрактные читатель, народ, страна. Некому было открывать глаза или вразумлять. Все всё и так знали. Гражданскому долгу, именно как наружному долженствованию, просто неоткуда было взяться. И если кто писал антисоветчину, то по сердечной склонности».

Этот гордый богемный манифест был, бесспорно, уместен в условиях подцензурной литературы, но какой смысл в тюремном этикете на свободе? По-моему, большой.

Советская культура по мере избавления от своего прилагательного сливается с мировой. Но для этого ей необходимо избавиться от анахронизма — претензии на общенародность. Наша эпоха лишена универсалистских тенденций. Сегодня — все истины частные, все открытия — локальные, любая культура — периферийная. «Центр» — смысловое, этическое, эстетическое



ядро — остался пустым, этакая страшная, черная воронка, которую следует избегать и обегать. Вот так Суворов горячую кашу ел — забирая по краешку, пока глупый иноземец, обжигаясь, хватал из середины.

Маргинализация, выдавливание на обочину для гордой русской литературы процесс новый, болезненный, но в условиях свободы — неизбежный. Без цензурной ограды читатели разбредаются, как овцы. Теперь уже никому не собрать тридцать миллионов читателей вокруг «главной» книги, как это было с «Детьми Арбата». Больше таких «безразмерных» книг — одна на всех — не будет. Теперь за литературным процессом просто нельзя уследить: вместо стройной пирамиды — необъятное болото, в котором на каждого читателя по своей кочке. Возвращаются времена почти самиздатских тиражей. Литература становится по-настоящему частным делом — и для ее авторов, и для их читателей. Но разве не к этому приучала себя много лет богема? Вакцина безвестности и непризнания поможет богеме перенести кризис зрелости на ногах. Все должны играть по новым правилам, а ей, как бы в награду за верность своим заповедям, судьба позволила играть по-старому.

Тот же Юнг говорил, что если первая половина нашей жизни «натуральна», то вторая — парадоксальна. Вот и богему на выходе из кризиса — ждет не награда, а испытание: выбираясь из эстетического подполья, она перестает быть богемой.

---

# ЛЮДИ И ЗВЕРИ

---

*Памяти Джералда Даррелла*

Нет свидетеля честнее книжной полки. Пишущий человек часто выглядит умнее, чем он есть, ибо тексту легко удается выглядеть лучше автора; уж во всяком случае начитанней. Писать в определенном смысле проще, чем читать. Но библиотека знает все о страстях своего владельца. Потертость корешка — верный знак не только любви, но и постоянства: мимолетное чувство не оставляет следов на переплете. Только когда книгу читают даже не годами, а с детства, она приобретает благородную обветшалость, «печальное очарование вещей». Среди таких книг на моих полках — засаленный «Пиквик», несколько растрепанных томов Гоголя и Достоевского, «Швейк», Конан Дойль, «Три мушкетера», конечно, и еще — неопрятная серо-бурая пачка, засунутая в угол, чтоб не вываливалась. Это — десяток даррелловских книг. Зачитаны все, но одна, без признаков обложки, хуже других: это самая первая — «Перегруженный ковчег».

Мы оба появились на свет в 53-м году, но она сохранилась хуже. Что и неудивительно — я ее читал, сколько себя помню. За столько лет я убедился в том, что книги Даррелла обладают терапевтическими свойствами: они от всего помогают — от двоек до старости. Не всем, конечно. Но ведь и кошку не всякий погладит.

Читатели Даррелла становятся членами клуба: они образуют всемирное тайное общество. «Тайное» — потому что сами о нем не знают, пока не встретят себе подобного. Зато потом — не разлей вода: родство душ.

В России Даррелла любили совсем уж запойно. Я думаю, что мы у него вычитывали то, чего другим не приходило в голову: вопиющую аполитичность. В отличие от большинства окружающих нас писателей, Даррелла нельзя было вставить в идеологический контекст. В его книгах не было не только правых и левых, но даже правых и неправых. Герои Даррелла делятся не на положительных и отрицательных, а на людей и зверей. Причем — что редкость среди истовых любителей животных — Дарреллу нравились и те и другие.

Есть только два успешных способа взаимоотношения с миром: первый — ко всем относиться плохо, второй — хорошо. В обоих случаях мир не обманет ваших ожиданий.

У Даррелла была одна чисто английская черта, которой я смертельно завидую: он напрочь отказывается признавать существование зла. Зло он считает экстравагантностью, забавной причудой, милой чудаковатостью, смешным капризом характера. Наверное, он этому научился у зверей. Они не доросли до зла — их ведь никто не изгонял из райского сада. Даррелла, кажется, тоже. Одна из его книг о Корфу так и называется — «Сад богов».

Трилогия о Корфу — шедевр Даррелла. Хотя в отличие от других его сочинений, люди тут играют куда большую роль, чем звери. Оправдываясь, Даррелл пишет: «Я сразу сделал серьезную ошибку, впустив на первые страницы своих родных. Очутившись на бумаге, они принялись укреплять свои позиции и приглашали с собой всяких друзей во все главы».

Даррелл так сочно описал свою чудную, взбалмошную семью, что она уже перестала быть его собственностью. (Нечто похожее, только с горькой поправкой на ухабы отечественной истории, сумел проделать со своей родней Довлатов.) Даррелловскую семью хочется взять напрокат — в его родственников можно играть. Собственно, дома мы так много лет и делаем. Я давно заметил, что любимые книги живут по законам мифа: они требуют не только умственных досугов, но и физического действия. Поэтому поклонники Достоевского бредут петербургским маршрутом Раскольниковова, любители Булгакова гуляют у Патриарших прудов, знатоки Конан Дойля рыщут по девонширским болотам. Вот также и с Дарреллом. Одним летом я, наконец, отправился в литературное паломничество — туда, где он провел свое удивительное детство: на Корфу.

Дом Дарреллов я нашел по описанию в книге. За прошедшие полвека он мало изменился. Правда, в нем открылся ресторанчик. Могло быть хуже. В 60-х на Корфу начался пляжный бум, заманивший сюда солнцем и дешевой драхмой английских туристов. К счастью, даррелловские пенаты уцелели. Хочется думать, что их спасла литературная слава владельцев. Во всяком случае, в гостиной на самом видном месте висит портрет Даррелла. Правда, не Джералда, а его старшего брата Лоренса, знаменитого, а многие считают, что и великого английского прозаика, автора утонченного «Александрийского квартета».

Лучшим памятником *нашему* Дарреллу служит тот клочок греческого пейзажа, что виден с крыльца, — густое чернильное море, лысые горы на близком горизонте и ленивые ящерицы на

растрескавшейся штукатурке. Эти греческие декорации так похожи на эдемские, что людям и зверям тут легче ужиться, чем где бы то ни было. Отсюда ближе к золотому веку, который существовал не с начала времен, а до начала времен, отсюда ближе к детству, отсюда и книги Даррелла — все они переведены с детского.

Сумев удержаться на грани, отделяющей ученое занудство от дилетантского умиления, Даррелл заманивал в мир животных и тех, кто чувствовал себя здесь чужим.

Секрет обаяния зоологической прозы Даррелла в том, как он лепил образ зверя. Животные у него никогда не превращались в симпатичных диснеевских зверюшек. Он никогда не пользовался любимым приемом всех баснописцев — антропоморфизмом. Звери у Даррелла всегда остаются самими собой. Они — не люди, этим и интересны.

Ключ к даррелловской поэтике можно найти у Мандельштама. Как известно, в зрелые годы поэт увлекся естественно-научными дисциплинами, много читал натуралистов и оставил пронизательные заметки об их стиле. Так, говоря об источниках научного красноречия систематика Карла Линнея, Мандельштам писал нечто такое, что объясняет и прозу Даррелла: «В зоологических описаниях Линнея нельзя не отметить преемственной связи и некоторой зависимости от ярмарочного зверинца. Владелец странствующего балагана или наемный шарлатан-объяснитель стремятся показать товар лицом <...> Я хочу лишь напомнить, что натуралист — профессиональный рассказчик, публичный демонстратор новых интересных видов».

В черновом варианте этого текста есть еще один важный абзац: «Слушатели воспринимали зверя очень просто: он показывает людям фокус одним только фактом своего существования, в силу своей природы, в силу своего существования».

Этот «фокус» — скрытая пружина даррелловского анимализма. Для Даррелла главное в звере — его инакость, его непохожесть на других, в первую очередь — на нас. Животное тут индивидуально вдвойне: как личность (а все изображенные Дарреллом звери ею обладают) и как представитель своего вида. Поэтому у Даррелла нет неинтересных животных — головастика он описывает с не меньшим восторгом, чем леопарда. Прелесть зверя не в том, что он красивый или тем более полезный, прелесть зверя в том, что он Другой.

Я пишу это слово с большой буквы, хотя мы и привыкли к тому, что так выделяются лишь слова, описывающие высшую, небесную реальность. Человеку всегда был нужен Другой. Только выйдя за собственные — человеческие — пределы, мы можем

преодолеть кризис идентичности. Только в диалоге с Другим, мы можем найти себя. Обычно человек помещает Другого выше себя — на верхних ступенях эволюционной лестницы. Другим может быть дух, или Бог, или великая природа, или пришелец, или — даже — неумолимый закон исторической необходимости. Однако возможна и обратная метафизика — теология, вектор которой направлен не вверх, а вниз: Другого можно найти не только на небе, но и на земле.

Об этом и писал Даррелл. Другой для него — каждая тварь, делящая с нами как эту планету, так и тайну нашей жизни на ней.

1995

---

## РУССКИЙ БОРХЕС

---

История русского Борхеса умножалась не только книгами, но и отдельными публикациями в разных и неожиданных изданиях. Покоренная Борхесом отечественная словесность выражает признательность в стиле самого мэтра: русский Борхес пятится от собрания сочинений к журнально-газетному этапу своего существования. Сегодня его текст можно встретить на газетной полосе, где он, иногда играя роль злободневного фельетона, запросто вмешивается в местные распри. У Борхеса ищут поддержки, на него ссылаются, им клянутся. Как это бывает с самыми любимыми из иностранцев, он становится полноправным участником российского литературного процесса.

Все важные для переимчивой русской литературы западные авторы, такие, как Хемингуэй или Кафка, входили в нее не классиками, а соратниками и полутчиками. Борхес разделяет эту завидную судьбу, которая послушно подтверждает догадки писателя о природе времени, истории и вечности. Он всегда настаивал, что в библиотеке нет ни прошлого, ни настоящего, ни будущего. Читательское воображение, бродя по библиотечным коридорам, сводит воедино авторов всех эпох. Борхес с восхищением вспоминает о персах, «отказавшихся изучать историю поэзии, и потому существующих в каком-то подобии вечности, где все современники. Мы же, наоборот, подвержены этому злу: история, даты».

Избавляясь от «зла истории», Борхес считал всех писателей не только современниками, но и соавторами. Понятно, что раз дело происходит в вечности, то проблема приоритета комична, ибо тут оппозиции «раньше/позже» просто не существует. Борхес часто повторял, что вечные идеи, образы и метафоры бродят, как персонажи, в поисках авторов, которых они, в сущности, берут лишь напрокат. Мысль не бывает оригинальной — череда интеллектуальных прецедентов уходит в бесконечность, — тут не пишут, а цитируют, и плагиат здесь — закон, а не его нарушение. Можно сказать, что в мире Борхеса случает человек, но не литература.

Такой литературный фатализм оказался особо уместным в советской культуре. Отгороженная от соседей, она жила в причудливом мире, неожиданно напоминающем борхесианскую вечность. Во всяком случае, для читателей-шестидесятников Кафка, Хемингуэй и, скажем, Аксенов были современниками, как для следующего поколения советских читателей современниками стали Джойс и Набоков. В этой карикатурной вечности книги отрывались от своих авторов, чтобы застыть, как мухи в янтаре, там, где их застиг очередной социальный и эстетический катаклизм.

История сыграла с Россией шутку, которая напоминает интеллектуальные каламбуры Борхеса. Чем реалистичнее была — или считалась таковой — литература, тем фантастичнее становилась жизнь. Единственную продукцию, которую советская реальность производила в изобилии, были фантомы, вроде «социалистического соревнования». Постсоветской России по-прежнему не удастся разъять на составные части коктейль вымысла с действительностью. Однако именно с этим раствором и привык иметь дело Борхес. Он всегда писал о том, как вести себя в мире, который мы сами придумали. Неудивительно, что в России книги Борхеса кажутся путеводными. Все последние годы идет негласное соревнование за титул русского Борхеса. В разное время его присваивали то Саше Соколову, то Андрею Битову, то Виктору Пелевину.

Явление это, конечно, знакомое. Каждый раз, когда в российскую словесность вторгается по-настоящему крупный западный писатель, он производит потрясение, чреватое эпигонством. Правда, Борхесу подражать труднее. Он мыслитель и визионер, а не стилист. Борхес меняет не столько язык писателей, сколько природу чтения. Да и влияние его на чужую литературу — особое. Оно опровергает ход времени. К творчеству Борхеса применимо его же высказывание: «Великий писатель создает себе своих предшественников. Чем был бы Марло без Шекспира?» Сейчас в русской литературе идет бурная работа по созданию предшественников Борхеса. Разыскивается, печатается и переосмысливается в борхесианском стиле все мистическое, гротескное, парадоксальное, фантастическое в нашей словесности. (Так, поэт Лев Лосев предложил в русских предтеч Борхеса Александра Грина.)

И все же куда значительно влияние Борхеса не на прошлое, а на будущее. Из его книг складывается мост, по которому консервативный российский читатель сможет перебраться из XIX века в XXI.

Борхес открывает для художественного освоения вторичную реальность культурного опыта. Его сочинения — это книги-ша-

рады, посвященные другим книгам. Они содержат в себе все буквы того алфавита, которым он пользовался. Иногда кажется, что овладеть им — непосильная задача. Ведь каждый знак здесь — как иероглиф, сложенный из иероглифов, — соответствует одному из тысяч упомянутых авторов. Но вскоре у читателя появляется надежда найти смиряющий текст грамматический закон, правила поведения в борхесианском мире. Он замечает, что необъятная эрудиция Борхеса потому и необъятна, что случайна. «Я брал наугад книги из моей библиотеки» — эта фраза из «Истории вечности» могла бы начинать любой из его рассказов, где библиография заменяет пейзаж.

В принципе Борхесу все равно, что читать, потому что чтение (этим оно подозрительно похоже на жизнь) не имеет утилитарной цели. Читатель-гедонист, как не устает именовать себя Борхес, непрочитанными книгами наслаждается не меньше, чем прочитанными. Заведомая безнадежность затеи прочесть всю библиотеку оправдывает ущербность и случайность наших знаний.

Борхес любит всевозможные перечни, каталоги, компендиумы, классификации, потому что они образуют принципиально незамкнутый ряд, готовый распространяться в беспредельность. Любой такой перечень, пишет он, напоминает о бессмертии. Располагая достаточным временем, цепочку перечислений можно тянуть до тех пор, пока в ней не обнаружится закономерность. Благая весть Борхеса состоит в том, что библиотека хоть и безгранична, но *периодична*, а значит, повторенный беспорядок становится порядком.

Изящный рецепт спасения по Борхесу состоит в том, чтобы распознать в хаосе порядок — и обрести вечность.

Враги вечности — время, история и случай. В сущности — это одно и то же. Бесцельное мелькание событий превращает историю в пародию на книгу. Потомки забывают о том, что кажется современникам судьбоносными вехами. Протянутые историей сюжетные нити повисают в пустоте. Время разжалует героев в персонажей, превращает улику в деталь и делает каждый финал — промежуточным. Всякая закономерность, которую мы пытаемся навязать истории, не выдерживает испытания случаем. Жизнь бесконечна, как библиотека, но это дурная бесконечность пустыни, где все равно, куда идти.

Жизнь — это хаос, говорит Борхес, но мир — это текст. Ради сомнительного удобства два эти суждения объединяют в одно, которое своим излишним лаконизмом скорее смущает, чем помогает, — ведь жить и читать совсем не одно и то же.

Когда Борхес повторяет: «жизнь — это сон», его надо понимать более буквально, чем мы привыкли. В сновидении главное —



избыточное содержание. Его здесь больше, чем необходимо для того, чтобы передать сообщение. Образное изобилие сновидения лишает его смысла. Сон нельзя пересказать, потому что рассказчик неизбежно его организует, сокращает и оформляет в текст. Растолкованный сон — это уже литература, за которой стоит автор. Но у настоящего сна автора нет.

Юнг вынужден был такого автора придумать. «Станем смотреть на сны, — пишет он, — словно они проистекают из источника, наделенного умом, целесообразностью и даже как бы личностным началом». Борхес отвергает двусмысленные паллиативы «словно, даже, как бы», потому что настоящим снам он предпочитает поэтические.

Такой сон — это преодоленный хаос, ибо за всем стоит умысел творца. Этот сон не может быть непонятным, только — непонятым. Его аналог — излюбленный образ Борхеса лабиринт, который кажется хаосом лишь тем, кто не знает его устройства.

Мир, полный загадок, но лишенный тайны, — являет собой высшее торжество детерминизма. На это не без злорадства указал Станислав Лем, заметивший, что Борхес всего лишь воспроизводит самый незатейливый из всех вариантов мироздания — вселенную Лапласа.

Однако Борхес строит модель своей, а не нашей вселенной. Его литературный мир и не претендует на то, чтобы подменить собой «сырую» реальность. Смысл его существования в предельной непохожести, заведомой искусственности, сделанности, неправдоподобии. Здесь — но только здесь — любое слово сказано не зря, у каждого следствия есть причина, у всякого поступка — цель.

Исключая случайность, Борхес упраздняет историю. Вырывая человека из потока времени, он оставляет его наедине с вечностью.

Метод, которым Борхес обуздывает время, заключается в том, чтобы превращать жизнь в книгу. В эссе «Повествовательное искусство и магия» Борхес пишет: «Я предложил различать два вида причинно-следственных связей. Первый — естественный: он — результат бесконечного множества случайностей; второй — магический, ограниченный и прозрачный, где каждая деталь — предзнаменование. В романе, по-моему, допустим только второй. Первый оставим симулянтам от психологии».

Если в жизни все случайно, то в литературе — ничего. Писатель, делая деталь художественной, дарует ей бессмертие. История невыносима для человека из-за обилия лишних подробностей. В литературе же лишнего не бывает. Борхес об этом то и дело напоминает читателю, бравидуя случайными деталя-

ми, которые, попав в книгу, становятся необходимыми, даже неизбежными. Вот как это сделано в лекции о буддизме: «Он заточает своего сына во дворце, дарит ему гарем; число женщин я не назову, поскольку оно обусловлено тягой к преувеличению, столь свойственному индусам. Впрочем, отчего же не назвать: их было восемьдесят четыре тысячи».

По Борхесу, в тексте не бывает пустяков, ибо каждый из них становится камнем в кладке, без которого на странице останется дыра, уже сама по себе требующая пояснения. Сходным образом Набоков, рассуждая о внезапных пробелах в повествовании Гоголя, предположил, что на эти места текста пришли прорехи в ткани самого бытия.

Борхес решительно предпочитал чтение жизни не оттого, что надеялся докопаться до смысла — библиотека ведь беспредельна, а потому, что был уверен, что в библиотеке смысл есть.

Современным ученым известно два способа обращения с хаосом: первый — обнаружить в нем порядок, второй — ждать пока он сам станет порядком. Борхес, кстати сказать, задолго до возникновения научной «хаосологии» использовал оба приема, совмещая их в едином процессе чтения. Опыт такого чтения Борхес перенял у каббалистов, которые, — пишет он, — «превращают писание в совершенный текст, где роль случая сведена к нулю. Книга, где нет ничего случайного, механизм с беспредельными возможностями».

Собственно, такой книгой может стать любая, если ей придадут соответствующий статус. На это намекает Борхес, поражаясь Библии: «редкостная идея придать священный характер лучшим произведениям одной из литератур».

По Борхесу, книга адекватна миру, но — это вовсе не тот мир, в котором мы живем. Литературная вселенная Борхеса — модель принципиально нечеловеческого мира. И это значит, что Борхес, говоривший: «всякий культурный человек — теолог», перенесся на чужую территорию — из искусства в религию.

Казалось бы, уж этим русскую литературу не удивишь. Но дело в том, что по этой дороге Борхес шел в обратную сторону. Вместо того чтобы обращать литературу в богословие, он трактовал теологию как литературу. Борхес считал ее самой важной — фантастической — разновидностью изящной словесности, которая занята, возможно, единственно существенным для людей вообще и писателей в частности делом — конструированием Другого. Все чудесное, сверхъестественное, мистическое, божественное, наконец, — для Борхеса дерзкая и величественная попытка человека представить, вообразить, вымыслить

или даже «выяснить» *другое*, чуждое нам сознание и вступить с ним в диалог.

Развитие компьютерной технологии и изобретение виртуальной реальности выводит проблему альтернативной действительности за пределы метафизических спекуляций и поэтических метафор. Вот, что об этом пишет американский ученый Говард Рейнгольд в книге «Виртуальная реальность»: «В тот момент, когда технология достигнет такого уровня, что мы не сможем отличить виртуальную реальность от обычной, в судьбе человечества произойдет грандиозный перелом, сравнимый, возможно, лишь с культурной революцией неолита».

Понятно, что виртуальная реальность вызывает изменения по всей линии фронта. Но главный прорыв в будущее следует ждать в области искусства, или того, что придет ему на смену, когда технология позволит построить настоящую «машину воображения», аналогом которой Борхес считал книгу. Виртуальная реальность, создающая альтернативный мир, способна вывести нас за пределы человеческого сознания. А моделями для таких опытов, «выкройкой», по которой будет создаваться мир чужого разума, может стать художественное произведение. Об этом говорил Ю.М. Лотман, считавший литературный текст — прообразом искусственного разума, объектом, который ведет себя как мыслящее существо. В статье «Мозг—текст—культура—искусственный интеллект» он писал: «Думающее устройство само должно быть семиотической личностью и нуждается в другой семиотической личности. Если мы определяем думающее устройство как интеллектуальную машину, то идеалом такой машины будет совершенное художественное произведение. Из сказанного вытекает, что если человеку удастся создать полноценный искусственный разум, то мы менее всего заинтересованы, чтобы этот разум был точной копией человеческого».

Для Борхеса таким интеллектуальным партнером, обладающим нечеловеческим сознанием, была книга. Процесс чтения он понимал как погружение в магическую реальность, где становится возможна встреча с Другим. Выводя литературу за пределы истории и повседневного опыта, Борхес переносит ее на ту древнюю стадию развития культуры, где искусство еще не отделилось от религиозного обряда.

Как предполагает современная антропология, первоначальная цель искусства состояла в том, чтобы столкнуть обыденное сознание с экстраординарным, чудесным и вывести человека из себя, выбить его из колеи, привести в экстатическое состояние. «Экстаз» по-гречески и означает выход за границу нормы. Приобщение к искусству, например участие в дионисийских обря-

дах, положивших начало трагедии, переносило человека в принципиально иную реальность. В процессе расщепления первобытной синкретичности искусство постоянно приближалось к жизни, теряя по пути свои метафизические качества и магические способности. Однако виртуальная реальность, пишет в своей книге «Компьютер как театр» Бренда Лорел, способна вернуть нас к древней практике «экстаза» — к религиозному переживанию искусства. Человек XXI века, как и его дальние предки, вновь сможет постоянно жить рядом с альтернативной реальностью, ждущей его в информационном пространстве «сайберспэйса». Более того, виртуальная реальность заставляет заново поставить вопрос о «замысле» человека. Возможно, как на заре постмодернистской эры писал американский критик Лесли Фидлер, человек задуман не тружеником, а визионером и истинное его предназначение состоит в том, чтобы изобретать другие миры, а не преобразовывать этот. Может быть, тут рождается утопия компьютерного века, вернувшаяся туда, откуда она пришла, — в царство иллюзии? Во всяком случае, «виртуальной реальности» вряд ли подойдет искусство «кухонного реализма», описывающее наш повседневный опыт. Скорее ей понадобится литература «виртуальных сценариев», буквально выводящих нас из себя. Здесь-то ей и пригодится библиотека Борхеса — прообраз той вселенной, в которой нам предстоит жить.

---

## ЧАСТНЫЙ СЛУЧАЙ

---

В одном из интервью Бродский сетовал на то, что нынешних поэтов прошлое занимает больше будущего. Стихи, собранные в книге «В окрестностях Атлантиды», дают представление о том, какое будущее имелось в виду. Самая интригующая черта в нем — отсутствие нас. Все мы живем взаимы у будущего, все мы на передовой:

Так солдаты в траншеях поверх бруствера  
смотрят туда, где их больше нет.

Хайдеггер говорил, что мы путаем себя с Богом, забывая о хронологической ограниченности доступного людям горизонта. Бродский не забывает. Он всегда помнит, чем — по его же любимому выражению — это все кончится.

Взгляд оттуда, где нас нет, изрядно меняет перспективу. По сравнению с громадой предстоящего прошедшее скукоживается. Ведь даже века — только «жилая часть грядущего». Недолговечность, эта присущая всему живому ущербность, — повод потесниться. «Чтобы ты не решил, что в мире не было ни черта», Бродский дает высказаться «потустороннему» — миру без нас. В его стихах не только мы смотрим на окружающее, но и оно на нас.

Любой поэт, чтобы было с кем говорить, создает себе образ «другого». У Бродского — этот разговор ведет одушевленное с неодушевленным. Второе его занимает, пожалуй, больше первого. Всякая вещь — десант вечного во временном. Впрочем, и мы — для нее пришельцы. Все зависит от точки зрения. Бродский учитывает сразу обе. Разглядывая персидскую стрелу в музее, он пишет:

...ты стремительно движешься. За тобою  
не угнаться в пустыне, тем паче — в чаще  
настоящего. Ибо тепло любое,  
ладони — тем более, преходяще.

Время идет — но вещь стоит. Или, что то же самое: время стоит, а вещь мчится.

Деля с вещами одно — жилое пространство, мы катастрофически не совпадаем во времени — нам оно тикает, им — нет. Поэтому через вещь — как в колодец — смертный может заглянуть к бессмертным. И это достаточный резон, чтобы не меньше пейзажа интересоваться интерьером. Об этом — самое пронзительное в книге стихотворение:

Не выходи из комнаты;  
 считай, что тебя продуло.  
 Что интересней на свете стены и стула?  
 Зачем выходить оттуда,  
 куда вернешься вечером  
 таким же, каким ты был,  
 тем более — изувеченным?

Тут же один из обычных у Бродского афоризмов, принимающих чеканно-ироническую форму формул — «инкогнито эрго сум».

Анонимность — попытка неуязвимости. Безыменность — это невыделенность, неразличимость, тождество. Лишь исключая личную судьбу тавтология способна защитить от хода времени. Так, птица у Бродского «в принципе повторима», поэтому она и ближе к вечности:

Меня привлекает вечность.  
 Я с ней знакома.  
 Ее первый признак — бесчеловечность.  
 И здесь я — дома.

Не зря пернатым раздолье в книге. Летящей птице не остановиться. Выхваченная — взглядом или слухом — из своей среды, она застывает в той невыносимой неподвижности, которая намекает на динамичные отношения между двумя главными героями поэзии Бродского — временем и вечностью.

Мы живем перебежками, перебираясь в пунктирном мире разделенных мгновений. Но дискретный способ существования — частный случай того более общего закона движения, который иллюстрирует летящая птица, она же природа, которая, замечает Бродский, «вообще все время».

Неизбежная непрерывность полета — намек на постоянство перемен, скажем вечного огня, языки пламени которого всегда меняются, всегда оставаясь собой.

Стихии огня, впрочем, Бродский предпочитает воду. То рекой, то дождем, но чаще морем она омывает его книгу, центральное место которой по праву отдано «Моллюску». Конфликт этой поэмы создает противоречие общего с частным. Мы, например, частный случай куда более общего мира, в котором нас нет. А суша — частный случай моря.

Море — кладбище форм, нирвана, где заканчивает свою жизнь все твердое, все имеющее судьбу и историю. Море — это дырка в пустоте, прореха в бытии, где ничего нет, но откуда все пришло. Короче, это возвращение на родину.

Море — общее, которое поглощает все частное, содержит его в себе, дает ему родиться и стирает вновь волной. Ее первая буква напоминает Бродскому знак бесконечности, очертания волны — человеческие губы. Соединив их вместе, мы получим речь, вернее — возможность речи. Море относится к суше, как язык к сонету, или как словарь к газете.

Стихия, названная другим поэтом «свободной», освобождает от времени. Она сама и есть время, во всяком случае его слепок. Шум моря, «сумевший вобрать «завтра, сейчас, вчера», — это шум времени, в котором оно растворено до полной неразличимости прошлого, настоящего и будущего.

Впрочем, для Атлантиды море — все-таки будущее, по Бродскому — достаточно светлое:

Сворачивая шапиту,  
грустно думать о том,  
что бывшее, скажем, мной,  
воздух хватая ртом,  
превратившись в ничто,  
не сделается волной.

Если, взяв на вооружение определение Элиота, считать поэзию трансмутацией идеи в чувство, то Бродский переводит в ощущения ту недостижимо абстрактную концепцию, которую мы осторожно зовем «небытие». Поэтому координаты Атлантиды, то есть жизни, которая безнадежно, неостановимо погружается в будущее, описывает не память, а забвение. Чтоб «глаз приучить к утрате», Бродский, назвав себя «Везувием забвенья», творит вычитанием.

Бытие — частный случай небытия. Приставив НЕ к чему попало, мы возвращаем мир к его началу. И это значит, что, забывая, мы возвращаемся на родину — из культуры в природу, из

одушевленного в неодушевленное, из твердого в жидкое, из времени в вечность, от частного к общему.

Сергей Гандлевский как-то сказал, что Пушкин обделил нас уроком старости. Пожалуй, это единственный пробел, который можно заполнить в окрестностях Атлантиды.

1995



---

## БРОДСКИЙ В НЬЮ-ЙОРКЕ

---

### MORTON, 44

«Видимо я никогда уже не вернусь на Пестеля, и Мортон-ст. — просто попытка избежать этого ощущения мира как улицы с односторонним движением», — писал Бродский про свою нью-йоркскую квартиру, в которой он дольше всего жил в Америке. Опустив промежуточные между Ленинградом и Нью-Йорком адреса, Бродский тем самым выделил оставшиеся точки своего маршрута.

Мортон расположена в той респектабельной части Гринич-Виллидж, что напоминает эстетский район Лондона — Блумсбери. Впрочем, в лишенном имперского прошлого Нью-Йорке, как водится, все скромнее: улицы поуже, дома пониже, колонн почти нет.

То же относится и к интерьеру. Но фотография, как театр, превращает фон в декорацию, делает умышленной деталь и заставляет стрелять ружье. Все, что попало в кадр, собирается в аллегорическую картину.

Что же — помимо хозяина — попало в фотографическую цитату из его жилья? Бюстик Пушкина, английский словарь, сувенирная гондола, старинная русская купюра с Петром Первым в лавровых листьях.

Название этому натюрморту подобрать нетрудно: «Окно в Европу»; сложнее представить, кому еще он мог бы принадлежать. Набокову? Возможно, но смущает слишком настойчивая, чтоб стоять без дела, гондола. Зато она была бы уместным напоминанием о венецианских корнях Александра Бенуа, одного из тех русских европейцев, которых естественно представить себе и в интерьере, и в компании Бродского. Имя «западников» меньше всего подходит этим людям. Они не стремились к Западу, а были им. Вглядываясь в свою юность, Бродский писал: «Мы-то и были настоящими, а может быть, и единственными

западными людьми». Этот Запад, требовавший скорее воображения, чем наблюдательности, Бродский не только вывез с собой, но и сумел скрестить его с окружающим.

«Слово «Запад» для меня значило идеальный город у зимнего моря, — писал Бродский. — Шелушащаяся штукатурка, обнажающая кирпично-красную плоть, замазка, херувимы с закатившимися запыленными зрачками».

К удивлению европейцев, такой Запад можно найти не только в Венеции, но и в Нью-Йорке. Отчасти это объясняется тем, что руин в нем тоже хватает. Кирпичные монстры бывших складов и фабрик поражают приезжих своим мрачноватым — из Пиранези — размахом. Это — настоящие дворцы труда: высокие потолки, огромные, чтобы экономить на освещении, окна, есть даже «херувимы» — скромная, но неизбежная гипсовая поросль фасадов.

Джентрификация, начавшаяся, впрочем, после того, как здесь поселился Бродский, поступила с останками промышленной эры лучше, чем они на то могли рассчитывать. Став знаменитыми галереями, дорогими магазинами и модными ресторанами, они не перестали быть руинами. На костях индустриальных динозавров выросла изощренная эстетика Сохо. Суть ее — контролируемая разруха; метод — романтизация упадка; приметы — помещенная в элегантную раму обветшалость. Здесь все используется не по предназначению. Внуки развлекаются там, где трудились деды — уэллсовские «элои», проматывающие печальное наследство «морлоков».

Культивированная запущенность, окрашивающая лучшие кварталы Нью-Йорка ржавой патиной, созвучна Бродскому. Он писал на замедленном выдохе. Энергично начатое стихотворение теряет себя, как песок в воде. Оно преодолевает смерть, продлевая агонию. Любая строка кажется последней, но по пути к концу стихотворение, как неудачный самоубийца, цепляется за каждый балкон.

Бродскому дороги руины, потому что они свидетельствуют не только об упадке, но и расцвете. Лишь на выходе из апогея мы узнаем о том, что высшая точка пройдена. Настоящим может быть только потерянный рай, названный Баратынским «заглохшим Элизеем».

Любовь Бродского ко всякому александризму — греческому, советскому, китайскому («Письма эпохи Минь») — объясняется тем, что александрийский мир, писал он, разъедают беспорядки, как противоречия раздирают личное сознание.

Историческому упадку, выдоху цивилизации сопутствует условность. И это не «цветущая сложность», которая восхищала

Леонтьева в средневековье, а усталая неразборчивость палимпсеста, избыточность сталактита, противоестественная плотность искусства, короче — Венеция.

Она проникла и на Мортон, 44 — как Шекспир, дом Бродского скрывал за английским фасадом итальянскую начинку. Стоит только взглянуть на его внутренний дворик, чтобы даже на черно-белом снимке узнать венецианскую палитру — все цвета готовы стать серым. Среди прочих аллюзий — чешуйки штукатурки, грамотный лев с крыльями, любимый зверь Бродского, и звездно-полосатый флажок, который кажется здесь сувениром американского родственника. Недалеко отсюда и до воды. К ней, собственно, выходят все улицы острова Манхэттен, но Мортон утыкается прямо в причал.

Глядя на снимки Бродского возле кораблей, Довлатов решил, что они сделаны в Ленинграде. На этих фотографиях Бродский и правда выглядит моложе. Мальчиком, говорят, он мечтал стать подводником, в зрелости считал самым красивым флагом Андреевский.

Вода для Бродского — старшая из стихий, и море — его центральная метафора. С ним он сравнивал себя, речь, но чаще всего — время. Одну из его любимых формул — «географии примесь к времени есть судьба» — можно расшифровать как «город у моря». Такими были три города, поделивших Бродского: Ленинград — Венеция — Нью-Йорк.

## УЧИТЕЛЬ ПОЭЗИИ

Всю свою американскую жизнь — почти четверть века — Бродский преподавал, что никак не выделяет его среди западных, но отличает от российских коллег. Когда выступавшего перед соотечественниками Бродского не без сочувствия спросили, как он относится к преподаванию, он ответил: «С энтузиазмом, ибо этот вид деятельности дает возможность беседовать исключительно о том, что мне интересно».

Профессорские обязанности, помимо чуть ли не единственного постоянного заработка, дают поэту то, к чему он больше всего привык, — вериги. Условие, ограничивающее свободу преподавателя, как сонет — поэта, — более или менее относительное невежество студентов. По правилам игры, во всяком случае так, как их понимал Бродский, аудитория следит за лектором, ведущим одинокий диалог с голым стихотворением, освобожденным от филологического комментария и исторического контекста. Все, что нужно знать студенту, должно содержаться в

самом произведении. Преподаватель вытягивает из него вереницу смыслов, как кроликов из шляпы. Стихотворение должно работать на собственной энергии, вроде «сосульки на плите» (Фрост).

Хотя студентами Бродского чаще всего были начинающие поэты, он, как и другие ценители литературного гедонизма — Борхес и Набоков, учил не писать, а читать. Иногда он считал это одним и тем же: «мы можем назвать своим все, что помним наизусть».

Тезис Бродского — «человек есть продукт его чтения» — следует понимать буквально. Чтение — как раз тот случай, когда слово претворяется в плоть. Нагляднее всех этот процесс представляют себе поэты. Так, у Мандельштама читатель переваривает слова, которые меняют молекулы его тела. С тем же пищеварением, физически меняющим состав тела, сравнивает чтение Т.С. Элиот. Нечто подобное писал и Бродский: «Человек есть то, что он любит. Потому он это и любит, что он есть часть этого». Учитель поэзии в этом «культурном метаболизме» — фермент, позволяющий читателю усвоить духовную пищу. Оправдывая свое ремесло, Шкловский говорил, что человек питается не тем, что съел, а тем, что переварил.

Бродский тоже описывает свою методологию в биологических терминах. Разбирая стихотворение, он показывает читателю, перед каким выбором ставила поэта каждая следующая строка. Результат этого «неестественного» отбора — произведение более совершенное, чем то, что получилось у природы.

Биологией отдает даже любовь Бродского к традиции. Метр созвучен той гармонии, которую тщится восстановить искусство. Он — подражание времени или даже его сгусток, выловленный поэтом в языке. Классические стихи сродни классицистическому пейзажу, которому присущ «естественный биологический ритм».

О соразмерности человека с колонной рассказывают снимки Бродского в Колумбийском университете. Среди ионических колонн и изъясняющихся по латыни статуи он выглядит не гостем, а хозяином.

Двусмысленность этого фона — классические древности в стране, где не было и средневековья, — оборачивается тайной близостью нью-йоркской и петербургской античности. И та и другая — продукт просвещенного вымысла, запоздалый опыт ренессанса, поэтическая и политическая вольность.

Бродский вырос в городе, игравшем в чужую историю. В определенном смысле отсюда было ближе до античности, чем из мест, не столь от нее отдаленных. В Петербурге счет идет

всего лишь на поколения, а не на тысячелетия. В таких хронологических рамках «Ленинграду» выпадает роль варварского нашествия, обогатившего этот античный ландшафт еще и руинами. С ними петербургский миф приобрел ностальгический оттенок, необходимый каждому имперскому преданию. Из этой хоть упаднической, но благородной атмосферы соткалась та плеяда поэтов и писателей, которая выросла в развалинах пусть коммунальной, но роскоши. В их домах с обильной лепниной и многочисленными соседями не хватало много необходимого, зато было и много лишнего. За убожество интерьера с лихвой расплачивалось окно, из которого можно было выглянуть не только в Европу, но и в ее прошлое. За этот подарок Бродский щедро расплатился, прибавив русской поэзии античность, столь же вымышленную и столь же настоящую, как та, что соорудил из себя город, который он называл «переименованным».

Что касается Америки, то ее сенаты и капитолии — прямая параллель имперскому Петербургу, где даже Медный всадник вместе с Лениным на броневике восходит к Марку Аврелию.

## ЛИЦО

Бродский любил повторять слова Ахматовой о том, что каждый отвечает за черты своего лица. Он придавал внешности значение куда большее, чем она того заслуживает, если верить тому, что ее не выбирают. Бродского последнее обстоятельство огорчало. Он бы взял себе похожее на географическую карту лицо Одена. Беккет был запасным вариантом: «я влюбился в фотографию Самюэля Беккета задолго до того, как прочел хотя бы одну его строчку».

Люди синонимичнее искусства, говорил Бродский. Старость отчасти компенсирует разницу. Она помогает избежать тавтологии — время на каждом расписывается другим почерком. Главное тут, конечно, глубокие, как шрамы, морщины.

Бродский сравнивал с шрамами строчки, оставленные пером. Объединение двух метафор дает третью — лицо как страница, на которой расписывается опыт. Лицо — это всегда готовое к ревизии сальдо прожитой жизни.

Морщины — иероглифы природы. Мы обречены их носить, не умея прочесть. И все же они лучше стихов рассказывают о прожитой жизни. В конце концов, морщины говорят не об отдельных словах, а сразу обо всем словаре, иначе — о поэте, чье лицо больше самого полного собрания сочинений, потому что написанное в нем уживается с ненаписанным.

В этом смысле банальный ответ Бродского на стандартный вопрос («Над чем работаете?» — «Над собой») оборачивается выгодным для фотографии признанием. В отличие от картины снимок как реликвия. Он не передает реальность, он — след, который реальность оставляет в нем. Фотография — посмертная маска мгновения. «Жизнь — кино, фотография — смерть», — цитируя Сюзен Зонтаг, говорил Бродский. Даже составленные вплотную снимки передают не движение, а череду состояний, прореженных пустотой, как колонны в портике.

Когда фотограф пытается преодолеть врожденную дискретность фотоискусства, например в серии снимков размышляющего Бродского, то оказывается, что каждая следующая фотография изображает другое лицо. Как кадры остановленного мультфильма, снимки демонстрируют механизм, изготовляющий морщины. Думающий Бродский одновременно сосредоточен и рассеян. Он собран, как боксер в темноте, не знающий, откуда ждать удара. Он готов, но — неизвестно к чему. В его лице — статичная напряженность моста, от которой устает даже металл. Кажется, что мысль стягивает кожу и напрягает мышцы — гимнастика лица, своего рода культуризм, с большим, чем обычно, основанием использующий свой корень. Сидя за столом, Бродский похож на человека ждущего. Даже — не вдохновения, а просто ждущего, пока проходящие сквозь него мгновения намотают достаточный для стихов срок.

Творчество Бродский описывал в пассивном залоге. Поэт не делает нового — оно создается в нем. Поэт не демиург, а медиум. Он сторожит материю там, где она истончается до духа. Занимаясь языком, расположенным на границе между конечным и бесконечным, поэт помогает неодошевленному общаться с одошевленным.

Следить за думающим человеком — все равно что смотреть, как трава растет. Когда мы уподобляемся флоре, ничего не происходит, но все меняется. Так мы ближе всего ко времени, которое, как мысль, работает незаметно и неостановимо. Этой аналогии вторит и неизбежная на фотографиях Бродского сигарета, длина которой свидетельствует о ходе времени не хуже ходиков.

Перемены в лице Бродского носят квантовый характер. Оно меняется уступами, резко и сильно. Это заметно даже по снимкам, разделенным тремя-четырьмя годами. Сначала он перестает походить на свои шаржи, потом — и на фотографии. Если на ранних снимках завиток на виске напоминал о рожках сатира, то на поздних — о венке. Да и залысины так обнажают лоб, что невольно вспоминается взятая им в эпиграфы ахматовская строка — «седой венец достался мне недаром». К концу жизни от

лица Бродского остается, кажется, один удобный для чеканки профиль, с длинным, как у Данте, носом.

## ДИАЛОГ

Стулья обладают привилегированным статусом в поэзии Бродского. Возможно, потому, что эти вертикальные вещи со спиной и ногами больше другой мебели похожи на нас. А может, потому, что стулья первыми встречают и последними провожают поэта, когда он выступает перед публикой. В полном зале они скромны и незаметны, зато в пустом — стулья тревожно глядят бельмами в сторону микрофона. Общаясь с аудиторией, Бродский будто бы помнил и об их безмолвном присутствии.

И вещи и люди были не вызовом и не предлогом, а условием того диалога, который Бродский вел с залом. Он в него вслушивался с гораздо большим вниманием, чем выдавал взгляд поверх голов. Читая, Бродский сочувствовал аудитории, но не помогал ей. Скорее наоборот. Нащупав взаимопонимание («вам нравится энергичное с коротким размером»), немедленно переходил к длинному и сложному, вроде «Мухи» или «Моллюска». В этом не было садизма, он испытывал не терпение слушателей, а себя. «Ухитрившись выбрать нечто привлекающее других, — писал он, — ты выдаешь тем самым вульгарность выбора». Сопротивление среды, тем большее, что ее составляли восторженные поклонники, подтверждало нехоженость его путей.

Однажды Бродский сказал, что большую часть жизни учишься не сгибаться. Оставшееся время, надо понимать, уходит на то, чтобы воспользоваться этой наукой.

Даже на многолюдных снимках Бродского всегда легко выделить. В самой густой толпе между ним и остальными сохраняется дистанция. Отчуждение облекало его прозрачным скафандром. Несмачиваемый людским потоком, Бродский проходил по залу, как покрытая маслом игла в воде. В этом зрелище было что-то из учебника физики. Как у разнополюсных магнитов, сила отталкивания увеличивалась от сближения тел.

В частную беседу, особенно если она требовала долгого монолога, Бродский приносил такое напряжение, что его собеседника бросало в пот. Дефицит инерции — отсутствие само собой разумеющегося — мешал собеседнику поддакивать, тем паче спорить, даже тогда, когда Бродский говорил что-нибудь диковинное. (В начале перестройки он, например, предлагал переориентировать КГБ на охрану личности от государства.) Свойственная поэзии Бродского бескомпромиссность в разгово-

ре отзывалась непредсказуемым разворотом мысли. Но иногда в беседе, как цукаты в кексе, появлялись неоспоримые в своей прямотушной наглядности образы. Так, объясняя антропоморфностью свою любовь к старой авиации, он очень похоже разводил руки, становясь похожим на самолеты из хроники. Но чаще Бродский обгонял собеседника на целый круг, и тогда он включал улыбку, сопровождаемую теми вопросительными «да», которыми пересыпаны все его интервью. Он просил не согласиться, а понять. Улыбка, в которой участвовали скорее глаза, чем губы, походила на ждущую точку в разговоре, полувынужденную паузу, дающую его догнать. Не унижая собеседника, улыбка деликатно замедляла разговор. Так тормозят на желтый свет.

Описывая близких людей, Бродский редко пересказывал беседы с ними. Похоже, он и не придавал им значения. Важнее обмена репликами было само присутствие, временное соседство в той или иной точке пространства. Чаще, чем с людьми, Бродский, ведет диалог с вещами. Молчание неодушевленного мира Бродский понимал как метафизический вызов. Вслушиваясь в немоту вещей и природы, он искал с ними общий язык.

Литература для Бродского — не общение, а одинокое познание, рано или поздно приводящее автора в изгнание. Постепенно писатель, говорил Бродский, приходит к выводу, что он обречен жить в безнадежной изоляции. Его можно сравнить с человеком, запущенным в космос. Капсула — это язык писателя. Именно с ним, а не с читателем автор ведет диалог, пока ракета удаляется от Земли.

## КОНЦЕРТ

Выступления, которыми Бродский очень скупо делился с соотечественниками, лучше всего назвать концертами. Но прежде надо вернуть этому слову его этимологию, отсылающую к музыкальному контрасту, к наигранному противоречию двух партий, к дружественному поединку, в процессе которого антагонизм оркестра и соло оборачивается полюсами одной гармонии.

В концерте Бродского такой парой были звуки и буквы. Вкупе с третьим — самим поэтом — они составляли треугольник ошеломляющей драмы, в которой разрешалось ключевое противоречие поэзии.

Для слушателя озвучивание текста бывало мучительным, ибо речь Бродского заведомо обгоняла смысл. Бессильный помочь аудитории, Бродский оставался наедине со своими стихами,



которые он читал как бы для них самих. Произнося строчки вслух, он выпускал их на волю. Звукам возвращалось то, что у них отняли чернила, — жизнь.

Бродский весьма сурово обходился с одним из двух условий своей профессии. Находя письменность мало приспособленной для передачи речи, он решительно отдавал предпочтение звуку. Передать человеческий голос способна только поэзия, причем — классическая, всегда оговаривал Бродский с настойчивостью сердечника, ценящего правильную размеренность ритма.

Если поэзия, как писал он, одинаково близка троглодиту и университетскому профессору, то именно устная природа стихов делает это чудо возможным. Даже когда поэт обращается в «пустые небеса», сама акустическая природа стиха дает ему надежду на ответ.

Эхо — не точное, а искаженное отражение. Эхо — первый поэт. Оно не повторяет, а меняет звук — убирает длинноты, снижает тон, повторяясь, рождает метр, возводя «в куб все, что сорвется в губ», подбирает рифму. Только последняя, как утверждал Бродский, и способна спасти поэзию. В рифме он видел самое интимное свидетельство о поэте, неподдельный — оттого что бессознательный — отпечаток авторской личности.

Конечные созвучия — знак равенства, протянувшийся между всем рифмующимся. Поэтому Данте, напоминал Бродский, никогда не рифмовал с низкими словами имена христианских святых. Рифма — метаморфоза. Не хуже Овидия она показывает, что «одно — это другое». Под бесконечными масками внешних различий рифма обнаруживает исходную общность — звук.

В натурфилософии поэзии звук играет роль воды. И та и другая стихия обладают способностью совершать круговорот — претерпевая превращения, не теряя того, что делает ее собой.

Если звук — вода поэзии, то, обращаясь к небу, поэт вновь пускает в оборот взятый напрокат материал. Чтение стихов сближается с молитвой, шаманским заклинанием, заговором, публичной медитацией, во время которой внутренний голос поэта резонирует с речью, причем — родной. Даже для американцев Бродский обязательно читал стихи и по-русски. Иностранные слова, говорил он, всего лишь другой набор синонимов.

С звуками, видимо, дело обстоит иначе. Поза читающего Бродского отличается той же скупостью, что и его дикция. Фотографии, компенсируя немоту, прекрасно передают статичность этого зрелища. Стоящий у микрофона поэт напоминает вросшую в землю и потому ставшую видимой колонну незримого собора звука. Похож он и на кариатиду, точнее — атланта, спор-

бывшегося под тяжестью той «вещи языка», которой в стихах Бродского назван воздух.

Сероватая, «цвета времени», атмосфера составлена из духоты и дыма — пепельница с горой окурков, как верещагинский «Апофеоз войны». От снимка к снимку воздух будто сгущается от растворенных звуков. Отработанные часы отзываются беспорядком в одежде: исчезает пиджак, итальянским ярлыком задирается галстук, слева, над сердцем, расплывается темное пятно на сорочке. Переход к крупному плану сужает перспективу, но наводит на резкость: колонна превращается в бюст, поза — в гримасу. Как в убыстренном кино, Бродский, демонстрируя трансмутацию материи в звук, стареет перед камерой.

## СТАРОСТЬ

От других нобелевских лауреатов — Октавия Паса, Чеслава Милоша и Дерека Уолкота, попавших на общий снимок во время выступления в нью-йоркском кафедральном соборе, Бродский отличается возрастом. Он родился на десять лет позже самого молодого из них.

Возраст выделил бы его и среди русских поэтов. Он на 17 лет пережил Пушкина, на 28 — Лермонтова, на 8 — Мандельштама, на 6 — Цветаеву. Если бы классики прожили дольше, мы могли бы, как мечтает Битов, взглянуть на фото Пушкина, прочесть, что написал бы Лермонтов о Достоевском, Мандельштам о лагерях, Цветаева о старости.

Бродскому повезло быть там, где не были они. Ценя разницу, накопленную годами, он — чтобы заранее знать, есть ли автору чему научить читателя, — предлагал крупно печатать на обложке, сколько лет было писателю, когда он написал книгу. Однако, требуя точности в возрасте других, он путался со своим. Если судить по стихам, Бродский старостью не кончил, а начал жизнь. Поэт Сергей Гандлевский сказал, что Пушкин обделил русскую поэзию уроком старости. Бродский торопился заполнить этот пробел. «Мгновенный старик», по загадочному выражению Пушкина, он уже в 24 года писал: «Я старый человек, а не философ».

Вкрадчивое движение без перемещения, старость соблазняет стоическим безразличием к внешнему миру. Чем абсолютнее покой, тем громче — но не быстрее! — тикает в нас устройство с часовым механизмом. Старость — голос природы, заключенной внутри нас. Вслушиваясь в ее нечленораздельный шепот, поэт учится смиряться и сливаться с похожим, но и отличным

от нее временем. Старость ведь отнюдь не бесконечна, и в этом ее прелесть. Она устанавливает предел изменениям, представляя человека в максимально завершенном виде. Старость его лица, — пишет Бродский об Исаее Берлине, — «внушала спокойствие, поскольку сама окончательность черт исключала всякое притворство».

К старости — и тут она опять сходится со временем — нечего прибавить, как, впрочем, нечего у нее и отнять. Бродский любит благородством этой арифметики. Описывая застолье с другим английским стариком — поэтом Стивенем Спендером, он называет его «аллегорией зимы, пришедшей в гости к другим временам года».

В этой картинке этики больше, чем эстетики. Для Бродского зима моральна. Она — инвариант природы, скелет года, те голые кости, которые в «Бесплодной земле» Элиота высушил зной, а у Бродского — мороз. «Север — честная вещь», — говорит он в одном месте, — и зима, — продолжает в другом, — «единственное подлинное время года».

Мороз у Бродского — признак и призрак небытия, в виду которого зима подкупает отсутствием лицемерия. Скупость ее черно-белой гаммы честнее весенней палитры. «Здесь Родос! Здесь прыгай!» — говорит зима, предлагая нам испытывать жизнь у предела ее исчезновения.

Зимой, когда оголенному морозом, как старостью, миру нечем прикрыться, появляются стихи не «на злобу дня, а на ужас дня». Так Бродский говорил о нравившихся ему поэтах. В первую очередь — о носившем зимнее имя Фросте, у которого злободневное — повседневно. Так и должно быть, объясняет Бродский, в подлинной поэзии, где ужасна норма, а не исключение.

Неизбывность ужаса — как монохромность зимы, как монотонность времени, как постоянство старости — не изъян, а свойство мира, которому мы уподобляемся с годами.

Выступая в нобелевском квартете, Бродский сперва по-английски, потом по-русски читал «Колыбельную трескового мыса». По аналогии с цветаевской «Поэмой горы» ее можно было бы назвать «Поэмой угла». Бродский и написал-то ее на мысе, дальше всего вдающемся в восток, то есть — в углу. Автора сюда привели сужающиеся лучи двух империй и двух полушарий. Сходясь, они образуют тупик:

Местность, где я нахожусь, есть пик  
как бы горы. Дальше — воздух, Хронос.

В этой точке исчерпавшее себя пространство встречается со временем, чтобы самому стать мысом, — «человек есть конец самого себя и вдается во Время».

Старость делает угол все острее — и мыс все дальше вдаётся туда, где нас нет. В это будущее, запрещая себе, как боги — Орфею, оборачиваться, вглядывался Бродский, читая свою «Колыбельную» с кафедры нью-йоркского собора святого Иоанна.

## ПРОВОДЫ

«Вкус к метафизике отличает литературу от беллетристики», — написал Бродский в последнем сборнике эссе, большая часть которого посвящена взаимоотношению одушевленного с неодушевленным, другими словами — человека со смертью. В ней он видел инструмент познания. Поэтому в стихах — и своих, и чужих — его интересовала загробная история и география. Овладевая языком бесконечного, поэзия рассказывает нам не только и даже не столько о вечной жизни, сколько о вечной смерти. Бродский, поэт небытия, видел в нем союзника, жаждущего быть услышанным не меньше, чем мы услышать. Любовь к симметрии, если не нравственное чувство, заставляла Бродского уважать паритет жизни со смертью, совместно составляющих вселенную. За равенством их сил следит гарант космической справедливости — Хронос. Доверие к этому великому синхронизатору оправдала случайность, связанная с кончиной самого Бродского.

Дата поминального вечера, состоявшегося в том самом нью-йоркском соборе, где Бродский читал «Колыбельную трескового мыса», была выбрана без умысла — просто до 8 марта собор был занят. Только потом подсчитали, что именно к этой пятнице прошло сорок дней со дня его смерти.

В древних русских синодиках традиционный распорядок поминовения объясняют тем, что на третий день лицо умершего становится неузнаваемым, на девятый — «разрушается все здание тела, кроме сердца», на сороковой — исчезает и оно. В эти дни усопшим полагалось устраивать пиры. Но чем можно угощать тех, от кого осталась одна душа? Бродский был готов к этому вопросу. В своем «Памятнике» — «Литовском ноктюрне» — он писал: «только звук отделяться способен от тел».

И действительно, в поминальный вечер собор святого Иоанна заполняли звуки. Иногда они оказывались музыкой — любимые композиторы Бродского: Перселл, Гайдн, Моцарт, чаще — стихами: Оден, Ахматова, Фрост, Цветаева — и всегда — гулким эхом, из-за которого казалось, что в происходящем принимала участие сама готическая архитектура. Привыкший к сгущенной речи молитв, собор умело вторил псалму: «Не погуби души моей с

грешниками и жизни моей с кровожадными». Высокому стилю псалмопевца не противоречили написанные «со вкусом к метафизике» стихи Бродского. Их читали, возможно, лучшие в мире поэты. На высокую церковную кафедру взбирались, чтобы прочесть английские переводы Бродского, нобелевские лауреаты — Чеслав Милош, Дерек Уолкот, Шеймус Хини. По-русски Бродского читали старые друзья — Евгений Рейн, Владимир Уфлянд, Анатолий Найман, Томас Венцлова, Виктор Голышев, Яков Гордин, Лев Лосев. Профессионалы, они не торопясь ощупывали губами каждый звук. Профессионалами они были еще и потому, что читали Бродского всю свою жизнь.

После стихов и музыки в соборе зажгли розданные студентами Бродского свечи. Их огонь разогнал мрак, но не холод. Вопреки календарю, в Нью-Йорке было так же холодно, как и за сорок дней до этого. В этом по-зимнему строгом воздухе раздался записанный на пленку голос Бродского:

Меня упрекали во всем, кроме погоды,  
и сам я грозил себе часто суровой мздой.  
Но скоро, как говорят, я сниму погоны  
и стану просто одной звездой.

<...>

И если за скорость света не ждешь спасибо,  
то общего, может, небытия броня  
ценит попытки ее превращения в сито  
и за отверстие поблагодарит меня.

Не сердце, а голос последним покидал тело поэта. После стихов в соборе осталась рифмующаяся с ними тишина.

1996

---

# ИГРАЯ В БОГА

---

*Уоллес Стивенс*

Чужие поэты нужны лишь, когда мы не можем заменить их своими. Поскольку автор участвует в создании стихотворения наравне с родным языком, то всякий перевод лишает нас половины удовольствия. Оден, предваряя английское издание Кавафиса, писал, что читать стихи, написанные на неизвестном читателю языке, стоит тогда, когда точка зрения поэта на мир уникальна. Если эта перспектива и впрямь неповторима, то ее не скроют звуки чужого языка. Проще говоря, стихи в переводе следует читать в исключительных случаях. Уоллес Стивенс — как раз такой случай. Его голос необходим нашей литературе, потому что она такого не слышала.

Переводить Стивенса трудно. Но природа этой трудности совсем не та, что мешает, скажем, «английскому Пушкину». Беда не в языке, а в поэте: Стивенс предельно ясен и бесконечно темен. Это не оксюморон, это — фундаментальное качество его поэтики, в которой неопределенность неизбежна, как в квантовой механике. Стихотворения Стивенса складываются не из строчек, а из мнемонических знаков, напоминающих автору о пути, который он проделал. Каждый, кто был в лесу, знает, что трудно не заметить зарубку на стволе, но еще труднее понять, что она означает. Впрочем, со Стивенсом дело обстоит еще сложнее. Стихи его не загадочны, а таинственны, ибо зовут к размышлению, не приводящему к результату. От переводчика тут требуется самоуверенность дерзкого интерпретатора и тихое смирение послушника. Перевод каждого стихотворения уже несет в себе его комментарий. Что, конечно, не исключает других, самых непохожих вариантов перевода Стивенса, который и на родном то языке постоянно ускользает от исчерпывающего прочтения.

Эта неуловимость — еще одна причина, из-за которой нужен русский Стивенс. Он представляет не столько ренессанс англоязычной поэзии, не столько изощренность модернистской литературы, не столько постфилософский дискурс XX века, сколько самого себя. Стивенс ни на кого не похож.

В первую очередь — на поэта. В 1879 году он родился в ничем не примечательном пенсильванском городе Ридинге. Учился, и хорошо учился, в Гарварде. Закончил юридический факультет в Нью-Йорке. Всю жизнь работал, опять-таки — хорошо, в Хартфордской страховой компании. В ней он дослужился до вице-президента. Гете, Гофман и Кафка тоже были юристами, но профессией своей тяготились. Стивенс на судьбу не роптал и работой гордился. Когда к нему приходили студенты, чтобы расспросить о метафорах, Стивенс показывал на хартфордские небоскребы, которые застраховала его фирма. Он сочинял стихи по дороге в контору, записывал их за своим столом украдкой. Подчиненные узнали, что их босс — один из самых крупных американских поэтов только тогда, когда на Стивенса посыпались награды. В 46-м он стал членом Американской академии изящных искусств, в 50-м получил самый престижный среди поэтов Болингенский приз, в 55-м, в год смерти, пришла Пулитцеровская премия.

Уоллес Стивенс был человеком во всех отношениях солидным, добропорядочным и, мягко говоря, зажиточным. Жил в доме с колоннами. Был тучным. Любил французское вино, символистов и сигары. Отдыхал, как положено, во Флориде. Этому неуклонному расписанию следовала и его поэзия — тропически пышные флоридские строфы перемежались пуритански аскетическими стихами Коннектикута. Со времен Великой депрессии последних стало больше, чем первых. Старый Стивенс суше раннего. Его поздняя поэзия напоминает гравюру с тех экзотических картин, которыми были его ранние стихи. Устроив поэтическое «Прощание с Флоридой», он стал настоящим новонанглийским поэтом:

Мой Север гол и холоден, похож  
На месиво людей и облаков...

И «северные», и «южные» стихи Стивенса по-разному сложны и одинаково глубоки. Все они написаны «простым человеком — как говорил он сам о себе, — которого не интересовали простые вещи». Свой первый сборник — «Harmonium» — Стивенс выпустил в 1923 году, когда ему было уже 44. Поначалу эту ставшую со временем одной из знаменитых книг Америки мало кто заметил. Возможно, славе Стивенса помешало то обстоятельство, что за год до этого появились «Бесплодная земля» Элиота и «Улисс» Джойса. Англо-американский модернизм вошел в акме, но на его Олимпе Стивенсу не хватило места.

Это и странно, и закономерно. Стивенс не только принадлежал к этому великому течению, но представлял его в наиболее

рафинированном виде. Вместе с другими он совершал тот «Коперников переворот» в искусстве, в результате которого область интересов художника переместилась с онтологии на гносеологию — с действительности на способы ее репрезентации и манифестации.

На этом сходство заканчивается и начинаются различия, которые привели Стивенса к заочному спору с самыми прославленными из его современников — с Паундом, Элиотом и Джойсом.

Стивенс сочувствовал Паунду, звавшему поэта «сделать вещи новыми». Разногласия вызывали способ и материал обновления поэзии. Паунд и его друзья стремились воссоздать ткань современного сознания, которая виделась им бесконечно сложным палимпсестом. Такая стратегия требовала принципиально фрагментарной поэтики, делающей столь же увлекательным, сколь и мучительным чтение модернистов. Молодой Элиот, зрелый Джойс и поздний Паунд превратили литературу в индустрию ассоциаций. Элиоту поэзия заменила философию, в которой он разочаровался настолько, что, отказавшись от кафедры гарвардского университета, отправился служить в банк. Паунду поэзия должна была заменить историю. Свой незавершенный и незавершимый проект он называл «поэмой, включающей историю».

Стивенс писал поэмы, *исключающие* историю. Его волновало только настоящее — животрепещущая длительность текущего мгновения. В стихах Стивенса мало аллюзий, почти нет истории, совсем нет прошлого. Движение времени тут заменяет эволюция мысли, ход рассуждения. Вектор поэзии Стивенса направлен не назад, не вперед, невширь и не вдаль, а в глубь набухающего от строки к строке момента. Его стихи написаны только о том, что происходит сейчас и всегда. И это свойство придает поэзии Стивенса ту бескомпромиссную аисторичность, которая свойственна дождю и закату.

В одном из своих немногих эссе Стивенс пишет, что единственная задача поэта — определить, чем является поэзия сегодня. На этот вопрос отвечает его стихотворение «О современной поэзии». Для стихов, говорит он в нем, прошлое — всего лишь сувенир, вроде напоминания о приятном, но давно истекшем отпуске. Чтобы говорить на сегодняшнем языке, стихи должны быть ровесниками своих читателей. Стихи — духовный остаток от деления времени на людей, стихи — общий для всех знаменатель, делающий нас жителями своей эпохи. Стихи не могут позволить себе ничего лишнего, они должны говорить нам лишь то, что остается от нашего внутреннего монолога, когда мы, «при-



чесьваясь, танцую, катаясь на коньках», забываем и о нем, и о себе. Поэзия, чеканит автор свою самую известную и самую неоспоримую формулу, — поиск необходимого, того, без чего не обойтись («the act of finding what will suffice»). Отсюда следует, что стихам не остается ничего другого, как заменить собой религию. «В век безверия, — пишет Стивенс уже прозой, — дело поэта обеспечить нас тем, что давала вера».

Сама по себе эта мысль и не кощунственна, и не нова. Разочаровавшись в метафизике, философы часто заменяют ее эстетикой. Да и критики прямо ставили такую задачу перед поэтами. Элиот, отказавшись ее выполнять, вернулся в церковь. Стивенс в нее и не заходил. Вместо этого он выстроил диковинную атеистическую теологию. Искусство для Стивенса — религия видимого, которая заняла место веры в невидимое. Его религия не знает неба. Она не нуждается в трансцендентном измерении, она существует лишь по эту сторону жизни — здесь и сейчас. Отрицая простодушный физиологизм позитивизма, Стивенс верит в человеческую душу, но эта душа — смертна. Более того, именно ограниченность существования и делает наше бытие достойным религиозного переживания. «Смерть — мать красоты», — пишет Стивенс в своем программном стихотворении «Воскресное утро». Райская безвременность уродлива, ибо она мешает «плодам зреть» и «рекам находить море». Лишь конец придает смысл и вес всякому опыту. У Стивенса сверхъестественное — всегда естественно, а не противоестественно.

Называя Бога высшей поэтической идеей, Стивенс подчеркивал, что вера в Бога вовсе не подразумевает Его существования. Бог — продукт воображенья, но это отнюдь не делает Его более иллюзорным, чем остальной мир. Реальность божественного присутствия в нашей жизни ничем не отличается от реальности всякой вещи, которая состоит из себя и нашего на нее взгляда. Чтобы служить альтернативой религии, поэзия должна осознать себя творческим актом, результаты которого неотличимы от тех, что производит Бог или природа. Стихи не означают что-то, а являются чем-то. Так Стивенс устанавливает тождество поэта и Творца.

Ставшее хрестоматийным выражение этого комплекса идей — стихотворение «Идея порядка в Ки-Весте», или, как назвал свой отменный перевод Кружков, «Догадка о гармонии в Ки-Весте». Ки-Вест — цепь островков на самом юге Флориды, чудное курортное местечко, где жил Хемингуэй. Но задолго до него на этом океанском берегу оставил свой след Стивенс. Как мы знаем от Пушкина и Бродского, поэт на пляже склонен

вслушиваться в соблазняющий голос стихии. У Стивенса на метафизический вызов моря отвечает муза:

Там кто-то пел на берегу морском.  
 Был голос гениальнее валов.

<...>

Волна шумела, женский голос пел;  
 но шум и песня жили неслиянно.

В соперничестве «шума» и «звука» разыгрывается конфликт природного хаоса и человеческого порядка. Их борьба исключает сотрудничество: поэт — вовсе не голос природы, которой «бог не дал ума». Вместо того чтобы озвучивать величественную картину бушующего океана, поэт ее создает. Следуя известному примеру, он отделяет свет от тьмы: звуки песни «преобразили ночь, разбив залив на зоны блеска и дорожки тьмы».

Стивенс, впрочем, не склонен к солипсизму. Он не отрицает реальности того хаоса, которым являет себя лишенный цели и умысла, «обезбоженный», по выражению Хайдеггера, мир. Не обманывается Стивенс и мнимостью того порядка, который вносит в аморфную, не расчлененную гармонией природу наша песнь о ней. Он утверждает другое: только соединение жесткой бесспорности хаоса с «призрачным, но звучным ладом и строем» создает окружающую нас реальность. Не Бог, не природа, а поэт — автор того пейзажа, который мы зовем действительностью:

Мы знали, что иного мира нет,  
 Чем тот, что в этот час она творит.

Причудливость всей этой возведенной на мираже конструкции в том, что поэт не сомневается в иллюзорности своей «гармонии». Для Стивенса поэзия — управляемый, «люсидный» сон, продукт дисциплинированного воображения. Реальное тут не отличается от ирреального. Фантастическое составляет неотъемлемую часть обычного — между ними нет отличий, так как и то и другое — продукт нашего сознания. Звеном, связующим действительность с воображением, в поэзии Стивенса служит вещь. Вооруженная весомой, материальной подлинностью, она пронизывает все планы бытия, выполняя роль посредника между внутренней и внешней реальностью. Такими вещами Стивенс инкрустировал свою поэтическую материю.

В стихотворении, связывающем вещь с мыслью, под взглядом поэта вещи начинают расти, не меняясь. Остроумная материализация этого парадокса — короткое стихотворение «Случай с банкой».

Я банку водрузил на холм  
В прекрасном штате Теннесси,  
И стал округой дикий край  
Вокруг ее оси.

Так начинается гносеологическая комедия, которую разыгрывают два ее героя: природа — «вздохмаченная глухомань» — и пустая банка, что «брала не красотой, а только круглотой». Есть еще, конечно, автор, который совершил революционный переворот в пейзаже, внося в него *круглую* банку. Ее вопиющая искусственность смешала карты мироздания. Культура подчинила себе природу, изменив ее состав: приняв в себя порожнюю склянку, природа утратила девственную первозданность. Плод этого союза — преображенная банкой до неузнаваемости картина:

Не заключая ничего  
В себе — ни птицы, ни куста,  
Она царила надо всем,  
Что было в штате Теннесси.

С демонстративной помпезностью Стивенс назначает царем природы и венцом творения не только человека, но даже его мусор. Однако тут же он иронически переосмысливает всю ситуацию, дважды, а значит настойчиво, напоминая, что дело происходит «в штате Теннесси», то есть в некоем несуществующем, абстрактном, как всякая географическая условность, пространстве. Холм, на который автор водрузил банку, не знает, что он расположен в штате Теннесси. Не знает он, впрочем, и о самой банке. Иначе говоря, триумф культуры над природой, что якобы «на брюхе подползла» к надутой от гордости банке, произошел лишь в разгоряченном воображении поэта. Этот спектакль он устроил для себя — и в себе. Все это происходит не снаружи, а внутри — в пространстве авторского сознания.

«Драма между ушей» Стивенса напоминает ту, что описал Омар Хайям:

Мгновеньями Бог виден, чаще скрыт,  
За нашей жизнью пристально следит,  
Он нашей драмой коротает вечность —  
Сам сочиняет, ставит и глядит.

У Стивенса роль Постановщика играет, естественно, поэт. Соорудив из банки и холма теологическую инсталляцию, он предлагает рецепт творения новой реальности, состоящей из чуждой вещи, сырой природы и поэтического вымысла.

В сущности, все стихи Стивенса — «театр для себя». Сперва поэт выгораживает место для концентрации, строит медитативную мизансцену (часто ее украшает «пальма на самом краю сознания»). Потом на площадку выходит действующее лицо. Например — муза, как в «Догадке о гармонии в Ки-Весте». Дальше начинаются драматические, как в 12-строчном рассказе о пустой банке, перипетии, предельно запутывающие читателя. Вырвавшиеся из причинно-следственной логики, события тут сосуществуют, а не следуют друг за другом. Ни внутренняя логика характера, ни внешние закономерности сюжета не приближают читателя к финалу. Стихотворение — череда расходящихся, как рябь по воде, фрагментов, которые не ведут повествование, а удерживают его на месте. Стивенс стремился не расширить кругозор читателя, а воздействовать на его систему восприятия, на сам ментальный аппарат, конструирующий индивидуальную версию мироздания.

Достигнув этого, Стивенс обрывает текст. Вместо «морали», вместо финального афоризма, раскрывающего смысл предыдущего, нам достается лишь ироническое молчание автора, который ждет ответа на поставленный его спектаклем вопрос.

Ответа на него, конечно, нет. Во-первых, потому, что все, о чем можно сказать, лучше писать прозой. Во-вторых, потому, что процесс в стихах Стивенса заменяет результат. Но, в-третьих, ответ все-таки есть, ибо, задавая неразрешимые загадки своему сознанию, мы изменяем его даже тогда, когда не догадываемся об этом. «Правильным» решением стихотворения будет то микроскопическое изменение нашей внутренней картины мира, которое оборачивается созданием новой, не существовавшей прежде реальности. Прочитав стихотворение Стивенса, мы не узнаем о мире больше, чем знали о нем раньше. Но если мы шаг за шагом, с доверчивой неторопливостью и педантичной дотошностью, затаив от волнения дыхание и прикусив от усердия губу, повторим пройденный автором путь, то выйдем из стихотворения не такими, какими в него вошли.

---

# БЕЗ ЯЗЫКА

---

*Эзра Паунд*

## 1

С конца XIX века Запад бредил Ренессансом. Западная мысль металась в поисках нового религиозного основания для цивилизации. В это полное трагических предчувствий время родился культ Возрождения. Его понимали как эпоху, сумевшую — впервые! — объединить рациональный расчет со сверхчувственным порывом, перспективу с мистикой, картину с иконой, науку с верой, Афины с Иерусалимом. Художник Возрождения пробивался к Богу не в обход разума, а вместе с ним. Ренессанс вместил цветущее разнообразие своей жизни в христианский миф, дававший всякой частности универсальное, космическое содержание. Оградив мир одной рамой, Ренессанс создал ту органическую целостность, по которой тосковал XX век. Найти новый миф, способный одухотворить прогресс (по Бердяеву, трагедия нашего времени — судьба человека, победившего природу лишь для того, чтобы стать рабом машины), и срастить распавшийся мир в новое единство — генеральный проект модернистов, ради реализации которого они были готовы на многое.

Эзру Паунда ренессансный мираж завел в сумасшедший дом, спасший его от электрического стула. Паунд поверил Муссолини, который любил повторять, что «в Италии мы практикуем рождение трагедии». Американский поэт увидел в фашистском диктаторе того просвещенного тирана, о котором писал кумир модернистской эпохи, учитель Ницше и герой Гессе Якоб Буркхардт. В прославленной книге «Культура Италии в эпоху Возрождения» Буркхардт писал: «Монументально настроенный, жаждущий славы итальянский тиран нуждался в таланте как таковом». Государство у Буркхардта называлось «произведением искусства», и судить его следовало по законам эстетики, а не международного права. Так критерий истины отбирался у толпы и становился достоянием элиты, экспертов, знатоков, ценителей.

Для художника искушение всякого тоталитаризма в том, что, обещая синтез политической жизни с духовной, режим удовлет-

воряет тягу искусства к целостной картине мира. Непонятые и непринятые демократией модернисты тянулись либо к фашизму, либо к коммунизму в надежде, что сильная власть позволит им осуществить их собственную эстетическую программу.

Во время войны Паунд выступал по вещавшему на Америку римскому радио. В передачах он часто читал свои «Cantos». В этих случаях и итальянские цензоры, и американские контрразведчики подозревали в непонятных текстах шифрованные сообщения. Когда в 1978 году американцы наконец выпустили записи всех программ Паунда, то среди них нашлись и выступления на более актуальные темы. Паунд объяснял войну происками еврейских ростовщиков, которыми руководил главный «жидо-янки» Франклин Делано Рузвельт. Судя по скриптам, эти передачи были невразумительными. Патологический антисемитизм, который Паунд согласился в старости признать своей главной ошибкой, делал его аргументацию невнятной.

В мае 1945 года Паунда арестовали и обвинили в предательстве. Врачи признали его неизлечимым, и Паунда поместили в вашингтонскую психиатрическую клинику св. Елизаветы, где он провел тринадцать лет. Это не помешало ему в 1948 году получить высшую в англоязычном мире Болингенскую премию (в жюри входили У. Оден, Т.С. Элиот, Р. Лоуэлл, Р.П. Уоррен и другие)<sup>1</sup>. Приз достался Паунду за «Пизанские Cantos», написанные летом и осенью 1945 года в лагере для преступников возле Пизы, где соотечественники держали Паунда в клетке без крыши. В 1958 году благодаря усилиям известных американских поэтов и писателей Паунда вызволили из больницы. После чего он немедленно и навсегда уехал в Венецию. Прощаясь с родиной, Паунд отдал ей на глазах фотографа из «Нью-Йорк таймс» фашистский салют.

## 2

Эзра Паунд, оставивший 300 тысяч писем, был самым энергичным из апостолов Нового Ренессанса. Он верил, что в нашем веке Афины вновь встретятся с Иерусалимом, если в эту реакцию вступит катализатор — Восток. Полезное ископаемое Запада, Восток, сохранивший архаическую ментальность, служил источником метафизических представлений. Здесь добывались образцы для реконструкции искусства и жизни. В походе на Восток поэзии выпадала задача исторического масштаба. Стихи — рычаг утопии. В них ключ к шифру, отмыкающему врата «земного рая», в который истово верил Паунд и который он

стремился не описать, а воплотить в эпосе нового человечества — в «Cantos». По Паунду, поэт — «антенна расы». Он первым принимает энергетические импульсы грядущего и передает их всем. Чтобы мы смогли принять судьбоносные послания, поэты должны «очистить диалект племени» (Т.С. Элиот). Выполнение теургического и потому созвучного XX веку плана следовало начать с перестройки «дома человека» (Хайдеггер) — с языка.

В этом Паунду помог труд его предшественника американского востоковеда Эрнеста Фенеллозы, чей архив вдова ученого в 1913 году передала молодому поэту. Страстный любитель восточного искусства, Фенеллоза сформулировал поэтическую и геополитическую концепцию единого мира, рожденного от «брака Запада с Востоком». Пафос этой по-американски прагматической и оптимистической идеи заключался в объединении западной научно-технической мощи с восточным «эстетическим инстинктом и опытом духовного созерцания». Этот союз обещал синтез прогресса и религии, тела и духа, богатства и красоты, агрессивного мужского и восприимчивого женского начал. Фенеллоза мечтал о Ренессансе, способном спасти Запад от упадка культуры, а Восток — от упадка цивилизации. Япония и Китай были для него новым Римом и Грецией. Он верил, что Запад сумеет, как это было в эпоху Возрождения, включить в себя забытые и неизвестные дары иной культуры, что приведет мир к новому Ренессансу<sup>2</sup>.

Паунд до смерти не расставался с бумагами Фенеллозы. Из них он извлек сборник пьес Но, собрание изречений Конфуция, сборник переложений китайской классической поэзии «Катай», а главное — трактат «Китайские иероглифы как поэтический источник», который Принстонская энциклопедия поэзии назвала «важнейшей Ars poetica XX века». В нем Фенеллоза утверждал, что китайский язык бессознательно делает то, к чему сознательно стремится всякий поэт: возвращает вещам их эстетическую природу — живую свежесть и красоту. Иероглифы делают китайский языком *видимой этимологии*. Облаченное в прозрачную графическую форму слово хранит наглядную память о своем происхождении. Каждый иероглиф — застывшая в веках метафора<sup>3</sup>.

Китайская легенда приписывает изобретение иероглифов ученому министру Желтого императора. Мудрец придумал их, глядя на следы зверей и отпечатки птичьих лапок. Предание подчеркивает: иероглиф — не знак вещи, а ее след; условность его не безгранична — ведь след нельзя изобрести. Иероглиф —

отпечаток природы в культуре, а значит — нечто принадлежащее им обеим. Сохраняя связь с породившей его вещью, он стоит ближе не к рисунку, а к фотоснимку.

Иероглиф — место встречи говорящего с немым, одушевленного с неодушевленным, сознательного с бессознательным. Соединяя нас с бессловесным окружающим, он дает высказаться тому, что лишено голоса<sup>4</sup>.

Составленные из иероглифов стихи лишены лирического произвола, который нагружает вещь нашим к ней отношением. Они могут показать вещь такой, какой она есть, в том числе и тогда, когда мы ее не видим. Не смешанная с нашим сознанием, вещь остается сама собой.

Стихотворение по-китайски — это череда не переведенных на наш язык «вещей в себе». Идя по оставленному ими следу, читатель становится следопытом. Узор отпечатков — сюжет стихотворения, который автор нам не рассказывает, а показывает, вернее — указывает на вехи, которые помогут его сложить. Чтобы понять, куда шел поэт, читатели должны следовать за ним, делая остановки там же, где и он. Каждая вещь, у которой задержался автор, требует к себе углубленного, созерцательного, медитативного внимания. Ведь мы должны понять, о чем она говорила автору, помня при этом, что он услышал лишь часть сказанного.

Стихи-иероглифы — ребус без отгадки. Ключ к шифру не у автора, а там, где он взял вещи для своего стихотворения: в мире, окружающем и нас, и его. Искусство поэта — в отборе, в умении так вычесть лишнее, чтобы вещи не заглушали друг друга. Предельная краткость, максимальная конденсация текста здесь не стилистический, а конструктивный прием. Это не лаконизм западного афоризма, сводящий к немногим словам то, что можно было бы сказать многими. Это — самодостаточность японских танка и хокку, которые не представляют мир, а составляют его заново. Максимально сужая перспективу, они делают реальность доступной обозрению и мгновенному вневербальному постижению. В сущности, это стихи, научившиеся обходиться без языка.

### 3

В 1910-е годы в Англии сложился кружок молодых поэтов, назвавших себя имажистами. Решающее влияние на них оказали японские трехстишия. Интерпретируя на западный лад поэтику хокку, они сформулировали собственные принципы: бескомпромиссная, исключаящая необязательные слова краткость, свобод-



ный, не связанный традиционной метрикой стих, кристальная точность образа. Главным в новой поэзии стало отношение к вещам. Примкнувший к имажистам Паунд требовал, чтобы современная поэзия перешла с концепций на предметные аналогии, сделала метафору вещью, чтобы поэт «не смешивал абстрактное с конкретным, ибо природный объект — всегда адекватный символ»<sup>5</sup>.

Стихи имажистов напоминали «вертикальный монтаж» Эйзенштейна, разработанный под тем же восточным влиянием. (Знавший около трехсот иероглифов Эйзенштейн часто обращался к их примеру в своих теоретических работах.) Паунд называл такой метод «super-pository», «сверхпозиционным»: точное, мгновенно схватывающее и раскрывающее ситуацию описание плюс автономный, внешне независимый образ, соединенный с темой стихотворения непрямой, ассоциативной связью:

Веер белого шелка,  
чистого, как на травинке иней, —  
тебя тоже забыли.

●  
Холодна, как бледного ландыша  
влажные листья, —

возле меня на рассвете лежала<sup>6</sup>.

Хрестоматийный пример этой восточно-западной техники — стихотворение о парижском метро 1913 года. Над ним Паунд работал много месяцев, последовательно вычеркивая все, без чего оно могло обойтись.

The apparition of these faces in the crowd:  
Petals on a wet bough.

Указывая редактору на правильное размещение стихов на странице, Паунд особо подчеркнул лишние пробелы между группами слов. Они отмечают пять фаз восприятия. В сущности, это стихотворение имитирует строку китайского классического стиха—ши, состоящую из пяти иероглифов.

The apparition	Видение
of these faces	этих лиц
in the crowd:	в толпе:
Petals	лепестки
on a wet bough.	на мокрой ветви.

Первая фаза описывает появление девушек, выходящих из метро. Русское «видение» недостаточно точно передает прису-

щий английскому слову оттенок чрезмерной, сверхъестественной отчетливости и яркости. «Apparition» — то, что бросилось в глаза, перейдя из невидимого (темноты подземки) в видимое (на парижскую улицу). Затем мы видим девичьи лица (остальное скрадывает одежда), которые белизной и свежестью резко выделяются в потоке людей, одетых в темную и мокрую (плащи?) одежду. Как и в китайском ши, третий элемент — «толпа» — служит цезурой, отделяющей и соединяющей две симметрические части стихотворения: «видение этих лиц» противостоит безликой массе, вытягивающейся из станции метро почерневшей от дождя веткой. Но эта же ветвь-толпа расцветает нежными лепестками юных лиц.

Через два года, углубившись в архив Фенеллозы, Паунд выпустил книгу переводов «Китай», которая по выражению Т.С. Элиота, изобрела «китайскую поэзию нашего времени»:

Не слышно шороха шелка,  
 Пыль кружит на дворе.  
 Не слышно шагов, и листья,  
 Снесенные в кучу, лежат себе тихо.  
 Она, радость сердца, под ними.

Влажный листок, прилипший к порогу.

Паунд быстро исчерпал имажизм, в котором ему не хватало энергии движения. На смену пришел — вортизм. Vortex, метафору, давшую название этому направлению, следует переводить и как водоворот, и как вихрь. Vortex — образ, насыщенный динамикой. Не имажистская картинка, а сила, втягивающая чувства и мысли в психологическую воронку. Образующееся при этом вихревое движение перемещает образы стихотворения не только поступательно — вдоль сюжета, но и вращает их вокруг собственной оси. Такими образами у Паунда стали слова-вещи. Он называл их «светящимися деталями, излучающими семантическую энергию во все стороны». Из них создавалась та новая поэзия, что опиралась и на практику восточного стихосложения, и на его эстетику.

В китайской поэзии одни вещи не сравниваются с другими, а стоят рядом — как в натюрморте. Их объединяет не причинно-следственная, а ассоциативная связь, позволяющая стихотворению «раскрыться веером» (Мандельштам). Слова вновь становятся вещами, из которых стихотворение составлялось, как декорация. Тут нет аллегорических предметов, указывающих на иную реальность. Материальность естественной, взятой из окружающего вещи не растворяется в иносказании.

Отбирая нужные стиху предметы, поэт использует опыт повседневной жизни, в которой мы создаем целостный образ

прожитого дня из сознательно и бессознательно выбранных впечатлений. В этом смысле китайская поэзия подражает восприятию как таковому. При этом она останавливается как раз перед тем, ради чего, казалось бы, существует, — перед процессом анализа, классификации и организации своего материала в завершённую картину мира.

На Западе поэт придает миру смысл и дарит хаосу форму. Его главное орудие — метафора, переводящая вещь в слово, а слово — в символ: одно значит другое. В восточной поэзии вещь остается «непереведенной». Она служит и идей, и метафорой, и символом, НЕ переставая быть собой.

Такие стихи меняют отношения читателя с автором. Поэзия метафор связывает мир воедино в воображении поэта. Поэзия вещей предлагает читателю набор предметов, из которых он сам должен составить целое. Только читатель может установить невыразимую словами связь между вещами и чувствами, которые они вызывают. На Востоке поэт не говорит о несказанном, а указывает на него, оставляя несказанным то, что не поддается речи. Такая поэзия позволяет нам услышать о непроизносимом и узнать о необъяснимом. Она стремится не обогатить сознание читателя, а изменить его.

Поэт строит мизансцену просветления, оставляя вакантным место главного героя. Его роль отдана читателю. Поэтому китайские стихи кажутся безличными. Тут надо говорить не о «смерти автора», а о растворении поэта в им же созданном, точнее все-таки — составленном пейзаже. Стихи создают условия для прыжка вглубь — и замолкают, доведя нас до входа туда, куда можно проникнуть лишь в одиночку. Каждая вещь стихотворения подталкивает нас в нужном направлении, но она лишена одномерности дорожного знака. Указывая путь, вещь не перестает существовать во всей полноте своего неисчерпаемого и непереводаемого бытия. Именно этот метафизический остаток позволяет поэту высказать мудрость мира не на своем, а на ЕГО, непонятном самому поэту языке.

#### 4

Чтобы понять, что может дать Западу Восток, достаточно одного китайского стихотворения. Конечно, если читать его с тем созерцательным вниманием, на которое оно было рассчитано. Механизм сочинения и чтения китайской поэзии станет наглядным, если разобрать текст на составные части, используя возможно точный перевод каждого иероглифа.

Вот короткое стихотворение «Размышляя о прошлых странствиях». Оно написано Ду Му в 830 году. Хотя поэт принадлежит к той же таньской эпохе, что дала миру самых знаменитых китайских поэтов, Ду Му жил на век позже великого Ли Бо, о котором он пишет.

**1 Ли Бо — написал — стихи — вода — запад — храм**

**2 древние — деревья — окружают — горные пики — высокие дома — крытые галереи — ветер**

**3 наполовину — трезвый — наполовину — пьяный — странствовал — три — дня**

**4 красные — белые — цветы — открылись — горы — дождь — посередине**

В китайской поэзии автор выстраивает иероглифы параллельными рядами: каждому слову в первой строке соответствует слово из второй. Это значит, что стихотворение читается сразу и по горизонтали, и по вертикали. Чтобы стоящие рядом слова сложились в стихотворение, нам придется вставить союзы, соединив ими верхние и нижние строки:

**Ли Бо [как] старые деревья. Он написал стихи, которые окружают храм, [как] деревья окружают горные пики. Стихи о Западной стороне Водяного храма [проникают, как] ветер сквозь крытые галереи. Полутрезвый-полупьяный, [как] красные и белые цветы, три дня странствовал, [пока] не открылись посреди дождя горы.**

Поэт создал в читательском воображении мизансцену, обставил ее декорациями, задал ситуацию и отошел в сторону. Китайские стихи — как детектив: читателю предлагают улики, из которых он выстраивает версию. (Правда, верного ответа тут быть не может, ибо одно прочтение не отменяет других.)

Распутывать этот ребус-коан можно с любого места, например с цветов. Красные и белые цветы представляют все цветы в мире. Упомянув разные цвета, поэт подчеркивает их тождественность: цветы и есть цветы, какой бы расцветки они ни были. Суть цветка, его эссенция — в цвете. Поэтому в монохромной живописи Китая только цветы и писали цветной тушью. В поисках параллельного цветам образа мы находим полупьяного автора. Пьянство и трезвость — две эссенции человеческого духа, как «красное» и «белое» — две «души» одного цветка. Дополняя друг друга, эти пары полностью описывают пейзаж и

души, и ландшафта. Он состоит из цветов и людей в противоположных, но равно необходимых состояниях. Так обвиняком автор дает свое определение поэта: тот, кто исчерпал душу.

Мы знаем, что автор бродил три дня, пока не увидел горы, открывшиеся посреди дождя. Это поразительное признание вынуждает задуматься. Ведь горы всегда стояли на своем месте, да и поэт знал о них. Однако дождь мешал ему увидеть и убедиться в том, что не нуждается в проверке. Поэт увидел то, что всегда было — до нас, и после нас, и вместо нас. Горы стоят на своих местах, мы — нет. Дождь может идти или нет, но горы от этого не меняются — меняемся мы, единственная переменная величина в пейзаже.

Именно этим и воспользовался сто лет назад Ли Бо. Он изменил пейзаж, вписав свои стихи о нем в сам пейзаж. Цепь ассоциаций удлиняется и обогащается: сперва был построен храм, который так органично вписался в ландшафт, что ветер принял его за своего. Потом пришел описавший храм Ли Бо. За ним явился Ду Му, вспоминающий стихи своего предшественника в том месте, где они были созданы, и тем равняющий их с природными феноменами<sup>7</sup>. Пространство, насыщенное временем, превращает природу в культуру, делая стихи вещью и природы, и культуры.

Размышляя об этом парадоксе, поэт сталкивает в одной строфе мимолетные явления — ветер, цветы и дождь — с постоянными элементами ландшафта — горами, деревьями и храмом. К какой категории отнести стихи Ли Бо? К обеим. Они укоренились в пейзаже, как деревья, но летучи, как ветер, ибо существуют только тогда, когда их вспоминают. Правда, их вспоминают всегда, когда попадают в эти места.

Ду Му отделяет от Ли Бо целый век, но эти годы исчезают в перспективе природы. Для цветов и ветра нет времени. Поэтому сто лет сопоставимы с тремя днями, ушедшими у поэта, чтобы понять то, о чем он рассказал. Сколько нужно цветку, чтобы распуститься, столько поэту, чтобы прийти к просветлению. Срок этот, однако, условный. Будут другие цветы, и другие поэты, и даже другой Ли Бо, потому что открывшаяся ему (как горы посреди дождя) истина не меняется от того, кто на нее смотрит.

Так в этом маленьком стихотворении последовательно исчезают — растворяются в природе — привычные нам категории пространства, времени, идентичности. Присутствие поэта в пейзаже не связано с местом, оно условно: горы есть всюду — мы не видим ничего специально указывающего нам на это место: цветы, дождь, горы. Место было отправной, а не конечной точкой и пути, и стихотворения. Время тоже стало бессмысленным: три дня как сто лет. Хронология отсутствует в вечности посто-

янно умирающего и рождающегося мира, как ее нет для распускающихся и отцветающих цветов. Размылась и самоидентичность поэта. Ли Бо и Ду Му — не авторы, а соавторы, которые открыли то, что нельзя не открыть, — горы.

Так в своих стихах Ду Му снял противоречия между автором и читателем: Ду Му читает Ли Бо, а мы читаем обоих — удвоение авторства упраздняет вопрос о нем; между подвижным и неподвижным: стихи, как деревья, окружают храм; между искусственным и естественным: стихи — часть пейзажа; между долгим и кратким: что живет дольше — ветер или горы, человек или дерево, стихи или цветы?

Чтобы восточная эстетика прижилась на Западе, ее следовало вырастить в европейскую традицию. Философские леса, которые модернизм подводил под свое понимание искусства, опирались, как все на Западе, на платоновские идеи. Поскольку эти идеальные образы мира располагались в недоступном искусству метафизическом пространстве, художники Ренессанса вынуждены были исправить Платона. Оправдывая свое искусство, они утверждали, что красота позволяет человеку проникнуть в царство идей. Она как солнечный луч: луч — не Солнце, но он передает нам представление о совершенстве солнечного света. Так и искусство изображает видимый мир лишь для того, чтобы привести нас к невидимому. Философия Просвещения вновь вывела зону идей за границу познания. Дорогу к «вещам в себе» преграждали кантианские категории, делающие невозможным увидеть мир таким, каков он на самом деле. Зато у Шопенгауэра, заложившего фундамент модернистской эстетики, искусство вновь проникает к идеям. Художник, и только он, способен отмежеваться от своей субъективности, чтобы смотреть на мир прямо — так, как будто его, художника, не было вовсе<sup>8</sup>.

На Востоке не было Платона и Аристотеля. Китайцы не знали ни концепции идей, располагавшихся в потустороннем метафизическом пространстве, ни мимесиса, теории подражания природе. Видимое и невидимое для них было двумя сторонами страницы, свернутой в ленту Мебиуса. Не зная западной пропасти между Богом и человеком, не веря в сотворение мира из ничего, китайцы доверили поэту иную, чем на Западе, роль. Платон называл творчеством все, что вызывает переход из небытия в бытие. Отсюда следует, что художник своим произведением создает вторую природу по образу и подобию Того, Кто создал первую. На Востоке художник участвует в природе, являя разлитую в ней гармонию, непременной частью которой он является.

Произведение искусства на Востоке обнаруживает резонанс внутренней природы художника с той, что его окружает. Это — опыт взаимодействия с миром, в котором царит дружественная солидарность субъекта с объектом. Очищая (прямо по Шопенгауэру) душу от воли, от страстей, от своей личности, наконец, поэт упраздняет преграду, мешающую ему слиться с природой, а ей отразиться в нем. Природа лечит нас своим несудящим, всеприемлющим и всему потворствующим безразличием.

Китайские стихи не создают новой реальности и не проникают в другую реальность. Они извлекают «впрыснутый» в мир смысл. Тем самым они не отвергают, не конкурируют, а завершают природу. Связывая ее с нами, они делают мир единым. Каждое произведение искусства — манифестация целостности бытия.

Для того чтобы увидеть восточные черты модернистской эстетики, совершенно не обязательно подыскивать восточные корни каждому шедевру XX века. Даже не следуя за Востоком, современный художник искал того же, что восточные мудрецы. Суть модернистского мироощущения — в осознании исчерпанности западного пути. Кризис «объективной реальности», оказавшейся лишь сконструированным языком и культурой артефактом, соединился с исчезновением самого субъекта познания — нашей личности. После Маркса и Фрейда человек стал игрой классовых сил или подсознательных вожделений. У заглянувшего в эту гносеологическую бездну художника остался один выход — начать все сначала, вернуться к исходному, еще не расчлененному концепциями и категориями состоянию мира. Модернизм был не развалом, а «свалкой» — опытом синтеза первой планетарной культуры.

## 5

Грандиозный по замыслу эпос Эзры Паунда — его поражающие своим размахом и раздражающие своей сложностью «Cantos» — самый амбициозный памятник Востоку на Западе.

Эта поэма должна была разрешить центральную проблему времени. Модернизм сформулировал ее так: беда Запада — отсутствие универсального мифа, без которого миру не избежать душевного одиночества и духовного одичания. Миф — это карта бытия, дающая каждому ответы на все вопросы. Мир, истолкованный мифом, можно охватить мысленным взглядом, его можно понять, в нем можно жить. Заменявшая миф наука лишила Вселенную общего знаменателя. Она дала нам фрагмент вме-

сто целого, превратив человека в специалиста, утешающего себя лишь тем, что невежество его не всесторонне.

Лишить культуру мифа означает оставить людей без общего языка и обречь на рознь и войны. Паунд считал, что спасение — в искусстве, которое он понимал как средство связи: «Коммуникация, — писал он, — цель всех искусств». Главное из них — эпос. Это — словарь языка, на котором говорит культура. Эпос — ее коллективный голос. Он создает скрепляющие человеческую расу ритуалы. Эпос защищает нас от страха перед неведомой судьбой. Превращая будущее в прошлое, он изживает время, заменяя темное грядущее светлой вечностью настоящего.

Непосредственной причиной возникновения «Cantos» послужила первая мировая война. Не только Паунд, но и его друзья, прежде всего Т.С. Элиот, считали войну симптомом еще более страшной болезни — распада единого культурного образования, которым на протяжении веков был Запад. Новое время родило новые народы. Лишенные общего языка, культуры и веры, они обречены воевать. Исторические катаклизмы вызваны не политическими причинами, а утратой внутренних ценностей: мир, забывший о красоте и благодати, становится жертвой лишеного духовного измерения технического прогресса.

Окончательный замысел «Cantos» сформировался у Паунда под влиянием «Улисса», оказавшего огромное воздействие на друзей Джойса. Вдохновленный им Т.С. Элиот писал, что, заменив нарративный метод мифологическим, Джойс сделал современный мир вновь пригодным для искусства. Для Паунда «Улисс» стал толчком к созданию произведения, которое заняло всю его долгую и мучительную жизнь.

Написав нового «Одиссея», Джойс создал демократический эпос повседневности, эпос заурядного обывателя — он рассказал историю Улисса, вернувшегося домой<sup>9</sup>. Джойс перенес эпос из героического прошлого в будничное настоящее. Паунд мечтал об эпосе, который упразднит пространство и время: он должен был соединить Восток с Западом («элевсинские мистерии с Конфуцием») и сделать прошедшее настоящим. С выдающей мегаломанию сдержанностью Паунд называл свои «Cantos» — «песней племени», «поэмой, включающей историю».

История — главная героиня «Cantos». Но прежде, чем отразиться в зеркале поэзии, ее следовало воскресить. Новаторство Паунда заключалось не в изобретении нового (характерно, что футуризм он считал поверхностным), а в оживлении старого, в реанимации омертвевшей под холодными руками филологов поэтической традиции. Орудием Паунда был перевод. За что бы ни брался Паунд — аллитерационную англосаксонскую поэзию,



звукоспись провансальских трубадуров, иероглифику китайской лирики, он преследовал одну цель — сделать старое новым — и, как он мечтал, — вечным.

Острая оригинальность Паунда была связана не столько с материалом его стихов, сколько с позицией их автора. Квази-переводы Паунда выявляли ментальность нашей «археологической цивилизации», пытающейся по «шелковым лохмотьям прошлого» восстановить историю как целое. Паунд работал над «разумом Запада». Он пытался отредактировать этот бесконечно запутанный палимпсест, в котором эпохи и культуры просвечивали друг сквозь друга. Паунд не стремился к еще большему накоплению знаний. Его переводы должны были перестроить, упорядочить и соединить бесчисленные фрагменты в общую нервную систему, паутиной окутывающую всю человеческую культуру. Это напоминало скорее нейрохирургическую операцию, чем литературное ремесло. Переводы Паунда были так необычны, что после публикации посвященной Проперцию поэмы, заново открывшей римского классика, профессор-латинист предложил переводчику покончить с собой.

Дело в том, что Паунд не верил языку. Его волновало не что говорил автор, а то, о чем он умалчивал или проговаривался. Слова были для него не истиной, а указанием. Выслеживая автора по его стихам, Паунд переселялся в чужие строчки, надевая маску другого поэта. Один из его лучших сборников так и называется — «Personae» («Личины»). Такие маски обладали сглаженной индивидуальностью — как в театре. Но они позволяли актеру забыть о себе ради того универсального, что выражала маска.

Переводя, Паунд вживлял прошлое в настоящее. Далекое и забытые строки, как черенки, прививались к общему дереву мировой поэзии. Переводы Паунда напоминали не гербарий, а сад. Паунд мечтал собрать свои «Santos» из живых ростков истории<sup>10</sup>.

Несмотря на необъятно огромный и разнообразный материал, вошедший в «Santos», все они устроены одинаково. Их сложную динамику образует вихревое движение стихов вокруг сюжетных стержней, связывающих ряд песен в циклы. Пронизывая пространство и время, эти архетипические оси рифмуются друг с другом, образуя и разворачивая тему «Santos». В тексте каждой песни кружатся отдельные строчки, цитаты, имена, фрагменты подлинных документов, намеки на старинные легенды — все те «светящиеся детали», которые Паунд черпал из «воздуха живой традиции». Каждое слово тут обладает своей исторической памятью, которую оно не утрачивает, становясь частью целого. Архетипические герои и понятия — Одиссей, Дионис, Данте, Солн-

це, Кристалл — служат иероглифическими знаками особого поэтического языка Паунда, важным элементом которого являются и настоящие китайские иероглифы, вставленные в текст в самых многозначительных и многозначущих местах.

Этот грандиозный по сложности механизм отдаленно напоминает приведенный в движение многомерный кубистический коллаж или сюрреалистический фильм. Паунд, однако, обращался не столько к подсознанию, сколько к сверхсознанию читателя, которое, собственно, и должно родиться при восприятии поэмы.

Лучше всего проект Паунда описывает не менее фантастический вымысел другого великого модерниста, также страстно увлеченного Востоком, — Германа Гессе. «Cantos» — не что иное, как знаменитая игра в бисер, цель которой — «магическое проникновение в отдаленные времена и состояния культуры». «Умелец Игры, — объяснял Гессе, — играет, как органист на органе, его клавиши и педали охватывают весь духовный космос, его регистры почти бесчисленны, теоретически на этом инструменте можно воспроизвести все духовное содержание мира». Паунд был виртуозом этой игры. Соединяя максимально далекое в безусловно близкое, он создавал целое из несопоставимого. При этом Паунд, как китайские поэты, оставлял синтез читателям. Стихи «Cantos» состоят «из несвязанных, плавающих в пустоте строк» (Т.С. Элиот). Чтобы вернуть языку первозданную аморфность иероглифической поэзии, Паунд убрал из разреженной атмосферы своей поэмы синтаксис. Здесь нет авторитарной грамматики — поэт оставляет нас с тем миром, что нам предстоит заново собрать.

«Cantos» — стихи о прошлом, но существуют они в будущем. Они должны инициировать процесс, результатом которого и станет «песня племени». Поэма Паунда — не законченный продукт, а утопический проект, осуществление которого возможно лишь в коллективном труде, объединившем усилия человечества. Этот труд — рождение мифа.

## 6

Метод «Cantos», в сущности, отрицает потребность в комментарии. Исторические и философские аллюзии должны не расшифровываться, а восприниматься напрямую, в обход анализирующего сознания. Ценность каждой детали зависит не от места в традиции, а от ее способности участвовать в строительстве мифа. Паунд для того и писал стихи, чтобы они заменили комментатора поэтом. Неудача «Cantos» в том, что часто они совер-

шенно непонятны без комментария. И все же «Cantos» нуждаются не столько в сносках, отсылающих читателя к источникам Паунда, сколько в вольной трактовке, проясняющей рисунок авторской мысли. Комментарий к «Cantos» неизбежно превращается в медитацию на предложенную поэтом тему.

«Конфуцианское» XIII Canto — квинтэссенция восточной темы у Паунда. С текстами «учителя Куна» Паунд никогда не расставался. Они были с ним даже в пизанском заключении, где он продолжал заниматься переводами. XIII Canto — свободная контаминация мотивов, взятых главным образом из главного конфуцианского источника — «Аналекты». Разорванные строки стихотворения соединены, как в Библии, лишь сочинительным союзом «и». Образы, цитаты, мысли и описания нанизываются друг на друга в видимом беспорядке.

В XIII Canto Паунд изображает Конфуция среди его учеников. Все эти бегло, но выпукло описанные характеры объединяет стремление к нравственному совершенству. К этой цели каждый идет своей дорогой. Ученики, как собеседники Сократа в платоновских диалогах, представляют определенный человеческий тип, особую модель поведения, свой способ отношения к обществу. Паунд специально заостряет различия между ними. Каждый ученик получает от учителя поучение — «по его природе». Конфуций не боится противоречий — он видит в них истину. Слово Конфуция соответствует человеку. Оно не давит, а указывает. Зная ограниченность речи, мудрец не пытается сказать главное. Его духовный урок — в примере, в терпимости, в доброжелательности. Совет учителя лишь помогает ученику вслушаться в себя, приблизиться к себе, стать тем, кем ты не можешь не быть.

Мудрость Конфуция не в заповедях, запретах и наставлениях, а в гибкой реакции на ситуацию и личность. Мир подвержен постоянным изменениям, и человеку надлежит быть свободным от тяжелой узды неменяющегося закона. Антитеза закона — ритуал. Участие в нем исключает насилие. Это — добровольная ноша. Она радует, а не тяготит. Прообраз связанного не законом, а ритуалом мира — семья. Поэтому Конфуций на стороне отца, спрятавшего от наказания сына-убийцу. Естественный закон человечности для него выше искусственного закона государства.

Архетипической осью XIII Canto служит высшее выражение ритуала — порядок. Так Паунд переводит бесконечно богатое смыслами слово, обозначаемое китайским иероглифом «ли». В отличие от аристотелевской традиции, ищущей порядка в ментальных конструкциях, китайский порядок связан с внутренней

структурой самих вещей. Он не привносится извне божественной волей или человеческим произволом, а изначально присутствует в мире. Наша задача — дать ему самораскрыться, не мешать порядку проявить себя сквозь нас. Упорядоченная жизнь естественна. Она не требует государственного насилия. Порядок вообще ничего не требует, он только дает — дает жизни сложиться так, как ей свойственно, позволяя каждому занять свое, предназначенное ему собственным естеством место.

Естественная жизнь не нуждается в сверхъестественном. Поэтому Конфуций у Паунда отвергает метафизику своим молчанием о «жизни после». В Китае не было той пропасти между Богом и человеком, что постоянно рождала бурю в западной душе. На Востоке, где всё парно, Небо существует только вместе с Землей. Они происходят из живородящей пустоты — Дао, к которому ведет познание любых вещей. Природа вещей так же необъяснима, таинственна и бесхитростна, как и природа Бога. Поэтому Конфуций учит не богословию, а религии — умению вместить свою малую жизнь в большую жизнь космоса. Следовать этому идеалу трудно, но лишь потому, что никто, кроме нас, не может проложить к нему дорогу. Только методом проб и ошибок мы учимся не отклоняться в сторону от пути: «Всякий может достичь излишка, легко стрелять мимо».

В отличие от традиционного Конфуция, Кун Паунда не спорит с другими течениями китайской мысли, а синтезирует их. Знаком примирения с даосами служат заключительные строки, в которых Конфуцию приписывается изречение о тщетности всякого поучения. На самом деле оно принадлежит Чжуан-цзы, в чьих притчах высмеивался Конфуций. Объединяя учителей Востока, Паунд воплощает мудрость не исторического Китая, а того утопического Востока, который он предлагал Западу в образцы.

7

Canto XIII

Кун шел  
 мимо династического храма  
 в кедровую рощу  
 и спустился к реке.  
 И с ним были Жань Цю  
 и Дянь, говорящий тихо.  
 И «Все мы незнатны», — сказал Кун.  
 «Может, вам заняться колесницами?»

Тогда вас узнают,  
 Или, может, мне заняться колесницами,  
 а может, стрельбой из лука?  
 Или произнесением публичных речей?»  
 И Цзылу сказал: «Я бы оборону привел в порядок».  
 И Жань сказал: «Если б провинцией правил,  
 То получше б навел в ней порядок».  
 И Чи сказал: «Я бы маленький храм  
 предпочел в горах,  
 с благочинным порядком,  
 и уместным ритуала свершением».  
 И Дянь сказал (пальцы на струнах лютни —  
 низкий звук всё звучал,  
 хоть рука и покинула струны —  
 и, как под листьями — дым, таял звук,  
 И он провожал его взглядом):  
 «Старая купальня,  
 И мальчики плюхаются с настила,  
 Или сидят на траве, играя на мандолине».  
 И Кун на всех разделил улыбку.  
 И Гунси Хуа пожелал узнать:  
 «Кто ж верно ответил?»  
 И Кун сказал: «Все, все ответили верно,  
 каждому по его природе».

И Кун указал тростью на Жун Янга.  
 (Жун Янг был его старшим.)  
 Жун Янг сидел на обочине, притворясь  
 собирателем мудрости.  
 И Кун сказал:  
 «Ты, старый дурень, ну-ка вставай,  
 Поднимись и найди себе дело».

И Кун сказал:  
 «Нужно уважать дар младенца,  
 как только вдохнет он чистый воздух,  
 но кто и в пятьдесят ничего не постиг,  
 уважения не стоит».

И еще: «Когда князь соберет вокруг себя  
 всех мудрецов и художников, не найти его  
 сокровищам применения достойней».

И Кун сказал, и даже написал на листьях дерева бо:  
 «Если внутри человека нет порядка,  
 порядку не выплеснуться наружу;  
 И если внутри человека нет порядка,  
 Не будет порядка в семействе его;

И если у князя нет порядка внутри,  
не навести порядка ему во владениях».

И Кун дал миру слова «порядок»  
и «братство»,  
И ничего не сказал о «жизни после».

И он сказал:  
«Всякий может достичь излишка,  
легко стрелять мимо.  
Трудно устоять посредине».

И они сказали: «Если кто совершит убийство,  
Должен отец его защитить и спрятать?»

И Кун сказал:  
«Должен».

И Кун отдал дочь Гунье Чану,  
Хоть в тюрьме бывал Гунье Чан.  
И он отдал племянницу Нань Жуну,  
Хоть от дел отставили Нань Жуна.

И Кун сказал: «Ван правил с умеренностью,  
И в его дни содержалась в порядке держава.

И даже я помню  
день, что оставил пробел летописцам.  
Потому, говорю, что не знали, о чем писать.  
Но прошло, боюсь, это время —  
день, что оставил пробел летописцам,  
Но прошло, боюсь, это время».

И Кун сказал: «Без характера вам  
не сыграть на инструменте этом,  
не исполнить музыки, годной для од.  
Ветер сдувает цветы абрикоса  
с востока на запад,  
И устал я удерживать их от паденья».

## 8

«Cantos» — провал, который Фолкнер назвал бы «блестящим». Трагедия Паунда в том, что мощные по мысли фрагменты, редкие по красоте отрывки, пронзительные по глубине чувства строки, незабываемые по яркости детали не сложились в целое. Эпос не получился. Текст «Cantos» остался в истории литературы, а не просто в истории.

Паунд мечтал создать универсальный язык символов-иероглифов, на котором можно выразить любую ситуацию или явле-

ние. Как Библия, «Одиссея» или конфуцианский канон, «Cantos» предлагали систему образов, вмещающую весь человеческий опыт. Способность «Cantos» описывать вечное и всеобщее должна была сделать поэму «песней племени».

Не вышло. Паунд не смог дать миру новый язык, а культуре — новый инструмент. Его Игра в бисер не состоялась. С ним произошло примерно то же, что с героем Гессе. Ганс Кнехт, решив проверить ценность Игры, потратил несколько лет на расшифровку каждого знака одной из ее партий. Переведя обобщающие «алгебраические» символы обратно — в конкретный «арифметический» мир, он распустил сотканное полотно на отдельные нити, уничтожив сокровенный смысл Игры.

Паунд верил, что мировая культура прозвучит в его поэме одним аккордом. Обращенная к интуитивному восприятию, поэма будет доступна каждому. Паунд рассчитывал, что его поймут все, — его поняли немногие. Разница сокрушительна, ибо она отменяет главное — идею эпоса.

В «Пизанских cantos», подводя итог труду своей жизни, Паунд назвал себя «одиноким муравьем из разрушенного муравейника»<sup>11</sup>. Речь тут не только о лежащей в руинах послевоенной Европе. Муравейник — образ самоотверженной целеустремленности, безусловного взаимопонимания и всеобъемлющей солидарности, ставших инстинктом. Не превратившись в «муравейник», «Cantos» утратили предназначавшийся им высокий смысл.

Культура XX века, как это всегда бывает, распорядилась наследством Паунда не так, как мечтал автор, — она взяла у него не цель, а метод. Маршалл Мак-Люэн, который навещал Паунда в сумасшедшем доме<sup>12</sup>, видел в нем первого поэта «всемирной деревни»: объединяя мир сетью своих «Cantos», Паунд, пытался создавать грибницу человечества.

Даже беглый взгляд, брошенный вслед уходящему веку, открывает то, чего нельзя не заметить: Востоку удалось *остранить* Запад, сделать его, как мечтал Паунд, новым. Препарированный Фенеллозой и Паундом миф Востока унаследовали битники. Трактат Фенеллозы стал их манифестом (он до сих пор выходит в издательстве сан-францисского книжного магазина «City Lights», где родилось это движение). «Cantos» помогли битникам срастить Уитмена с китайцами, чтобы создать не только новую поэзию, но и новую культуру — контркультуру. Когда Алек Гинсберг приехал к престарелому Паунду в Венецию, он привез с собой пластинки «Битлз».

Опыт «Cantos» не прошел бесследно для нашего времени. Брак Запада с Востоком все же состоялся, и плодом его стало

современное искусство, которое, чередуя напор с отчаянием, ищет новый способ коммуникации. Художник стремится сократить расстояние между умами. Он пытается вывести искусство на тот универсальный онтологический уровень, где нас объединяет не культура, а природа. Прорываясь сквозь язык, он общается с нами не словами, а с породившими слова импульсами. Поэтому в современном искусстве, как в набоковской формуле поэзии, «мало смысла и много значения».

Сегодняшнее искусство мечтает о внесловесном, непонятном контакте, который позволит одному сознанию перетекать в другое. Художник не говорит, а указывает на несказанное, он пытается передать то, что нельзя понять, он рассказывает о вещах на их языке, он учится не изображать мир, а сливаться с ним, забыв о себе. Ибо, лишь отказавшись от «сверхприродного статуса», дарованного ему западной традицией, человек вновь сможет стать не «господином сущего, а пастухом бытия» (Хайдеггер).

Когда великое искусство Запада, утончаясь и углубляясь, дошло до предела познания, оно остановилось в трагической немоте перед тем, что сказать нельзя. Обходя эту преграду, все настоящему новое в искусстве либо осознанно обращается к опыту Востока, либо неосознанно идет по его следам.

1999



---

# ЗАКОН И ПОРЯДОК

---

*Шерлок Холмс*

Развиваясь, эмбрион повторяет ходы эволюции. Поэтому всякое детство отчасти викторианское. Впрочем, ребенком я относился к Холмсу прохладно. Мне больше нравился Брэм. С ним хорошо болелось. Могучие фолианты цвета горького шоколада давили на грудь, стесняя восторгом дыхание. Траченный латынью текст был скучным, но казался взрослым. Зато он пестрел (как изюм в булочках, носивших злодейское по нынешним временам имя «калорийные») охотничьими рассказами. «С коровой в пасти лев перепрыгивает пятиметровую стену крааля». (О, это заикающееся эстонское «а», экзотический трофей — от щедрот. Так Аврам стал Авраамом и Сара — Саррой.) Но лучше всего были сочные, почти переводные, картинки. Они прикрывались доверчиво льнущей папиросной бумагой.

Холмса я полюбил вместе с Англией, скитаясь по следам собаки Баскервилей в холмах Девоншира. Болота мне там увидеть не довелось — мешал туман, плотный, как девонширские же двойные сливки, любимое лакомство эльфов. Несколько шагов от дороги, и уже все равно, куда идти. Чтобы вернуться к машине, мы придавливали камнями листы непривычно развязной газеты с грудастыми девицами. В сером воздухе они путеводно белели.

В глухом тумане слышен лишь звериный вой, в слепом тумане видна лишь фосфорическая пасть.

Трудно не заблудиться в девонширских пустошах. Особенно — овцам. Ими кормятся одичавшие собаки, небезопасные и для одинокого путника. В этих краях готическая драма превращается в полицейскую с той же естественностью, что и в рассказах Конан Дойля.

Его считали певцом Лондона, но путешествия Холмса покрывают всю Англию. Географические указания так назойливо точны, что ими не пренебречь.

Вычерчивая приключенческую карту своей страны, Конан Дойль исподтишка готовил возрождение мифа, устроенное следующим поколением английских писателей.

Как в исландских сагах, на страницы Холмса попадают только отмеченные преступлениями окрестности.

Преступление — мнемонический знак эпоса. Цепляясь за них, память становится зрячей. Ей есть что рассказать.

Срастаясь с судьбой, география образует историю. Топонимическая поэзия рождает эпическую.

Признание Холмса: «Я ничего не читаю, кроме уголовной хроники и объявлений о розыске пропавших родственников», — неплохо описывает «Илиаду» и «Одиссею».

Главное свойство гомеровского мира — фронтальная нагота изображенной жизни. У эпоса нет окраины. В его сплошной действительности всё равно важно: и щит, и Ахилл, и прялка.

В пронзительном свете эпоса еще нет тени, скрывающей детали. Мир лишен подробностей, ибо только из них он и состоит. Неописанного не существует. Всякая деталь — часть организма, субстанциальная, как сердце.

Гомер не умел отделять частное от общего, Холмс — не хотел. Подробности наделяли его гомеровским — пророческим — зрением: он видел изнанку вещей, знал прошлое и предвидел будущее.

Пристальность Холмса делает его беспристрастным. Ему все равно, что знать, — знание его нечленораздельно, зоркая мудрость безразлична к смыслу. Конан Дойль так и не объяснил, зачем его герой пересчитал ступеньки лестницы на Бейкер-стрит.

Холмс все знает на всякий случай. Как «Британская энциклопедия», которую переписывает владелец ссудной кассы Джабез Уилсон из рассказа «Союз рыжих».

Я люблю этот рассказ за красочную избыточность аферы. Убогую затею — подкоп к сейфу — маскирует ярмарочный балаган. Чтобы отвлечь рыжего владельца лавки, соседствующей с банком, злоумышленники устраивают цирковой парад: «Флит-стрит была забита рыжеволосым народом, Попс-корт напоминал тележку разносчика апельсинов... Здесь были рыжие всех оттенков — соломы, лимонов, апельсинов, кирпича, ирландского сеттера, желчи, глины...»

Расцветившая унылую лондонскую палитру, Конан Дойль приносит сюжетную логику в жертву эффекту. Длинный ряд вопиюще разнородных предметов — от сеттеров до лимонов — соединен фальшивым условием цвета. Это — энциклопедия рыжих Англии!

Собранная ради одного абзаца, она поражает бессмысленным размахом. Но так и должно быть, ибо полнота — пафос энциклопедии. В ней заперт дух работающего XIX века, который перечислял окружающее в надежде исчерпать тайны мира.

Просветительская мечта энциклопедии — упорядочить мир, связав его узлом перекрестных ссылок. Ее герой — рантье науки, эрудит-накопитель, каталогизатор, коллекционер, классификатор — одним словом, Паганель. Умеющий отличить пепел сорока табаков, Холмс приходится Паганелю умным братом. Он собирает факты, Холмс ими пользуется.

В сущности, Конан Дойль — изобретатель компьютера. Человек, по Холмсу, — это склад знаний. Его мозг — «чердак», чью ограниченную природой площадь нужно использовать с максимальной эффективностью. Повышая ее, Конан Дойль с простодушием IBM увеличивает объем памяти: чем умней персонаж, тем больше череп.

Мистер Уилсон — черновик Холмса. Он собирает знания, не умея их употребить. Холмсу информация служит, Уилсон сам служит информации. Он — раб энциклопедии, не смеющий от нее оторваться. Бесцельность навязанной ему эрудиции подчеркнута ее ложной системностью. Строя свою утопию, энциклопедия набрасывает на вселенную случайную узду алфавита. Поэтому, переписывая первый том Британской энциклопедии, Уилсон «приобрел глубокие познания о предметах, начинающихся на букву «А»: аббатах, артиллерии, архитектуре, Аттике».

Мне трудно представить автора, которого не соблазнит этот список. Беккет закончил бы им рассказ; у Байрона он бы стал батальным сюжетом: аббаты аттического монастыря отстреливаются от турок. Конан Дойль поступает иначе. Он забывает о несчастных аббатах. Союз рыжих распущен, и выстрелившая деталь валяется на полях пустой гильзой.

Жанров без подсознания не существует. У детективов оно разговорчивей других.

Детектив напоминает сон. Те, кто толкуют его по Фрейдю, успокаиваются, узнав убийцу. Приверженцам Юнга достается целина жизни — правдивые окраины текста.

Постороннее в детективе наливается уверенной ртутной тяжестью. Это — не наблюдения за жизнью, а ее следы. Как кляксы борща на страницах любимой книги, они — бесспорная улика действительности.

Велик удельный вес случайного на полях детективного сюжета. Самое интересное в детективе происходит за ойкуменой

сюжета. Вопрос в том, сколько постороннего способны удержать силовые линии преступления — радиация трупа.

Мы читаем рассказы о Холмсе, выживая не относящиеся к делу подробности. В них — вся соль, ради извлечения которой мы не устаем перечитывать Конан Дойля.

Обычные детективы, как туалетная бумага, рассчитаны на разовое употребление. Только Холмс не позволяет с собой так обходиться. У Конан Дойля помимо сюжета все бесценно, ибо бессознательно. В других книгах эпоха говорит, в этих — проговаривается. У XIX века не было свидетеля лучше Холмса — мы чуем, что за ним стоит время.

Холмс вобрал в себя столько повествовательной энергии, что стал белым карликом цивилизации, ее иероглифом, ее рецептом, формулой. Пытаясь расшифровать эту скоропись, мы следим за Холмсом с той пристальностью, которой он сам же нас и научил.

Самые истовые из его читателей — как новые масоны. Они назначили деталь реликвией, сюжет — ритуалом, чтение — обрядом, экскурсию — паломничеством. Так уже целый век идет игра в «священное писание», соединяющая экзегезу с клубным азартом.

В этой аналогии меньше вызова, чем смысла: «Шерлок Холмс» — библия позитивизма. Цивилизация, которая ненароком отразилась в сочинениях Конан Дойля, достигла зенита своего самоуверенного могущества. Ее сила, как всемирное тяготение, — велика, привычна и незаметна.

О совершенстве этой социальной машины свидетельствует ее бесперебойность. Здесь все работает так, как нам хотелось бы. Отправленное утром письмо к вечеру находит своего адресата с той же неизбежностью, с какой следствие настигает причину, Холмс — Мориарти, разгадка — загадку.

Эпоха Холмса — редкий триумф детерминизма, исторический антракт, счастливый эпизод, затерявшийся между романтической случайностью и хаосом абсурда.

Если преступление — перверсия порядка, то оно говорит о последнем не меньше, чем о первом. Читая Конан Дойля, мы подглядываем за жизнью в тот исключительный момент, который кажется нам нормой.

Криминальная проза — куриный бульон словесности.

Детектив — социальный румянец, признак цветущего здоровья. Он кормится следствием, но живет причиной. Он последователен, как сказка о репке. В его жизнерадостной системе коор-

динат жертва и преступник скованы каузальной цепью мотива: кому выгодно, тот и виноват.

Если есть злоумышленник, значит, зло умышленно. Что уже не зло, а добро, ибо всякий умысел приближает к Богу и укрывает от пустоты.

В мире, где жертву выбирает случай, детективу делать нечего. Когда преступление — норма, литературе больше удаются абсурдные, а не детективные романы.

Цивилизованный мир — главный, но тайный герой Конан Дойля, о котором он сам не догадывался. Да и мы узнаем о нем только тогда, когда, собрав рассыпанные по тексту приметы, поразимся настойчивости их намека.

Как Ленин, Конан Дойль торопится захватить все, что нас связывает: телеграф, почту, вокзалы, мосты, но прежде всего — железную дорогу: Холмс никогда не отходит далеко от станции; Уотсон не расстается с расписанием.

Возможно, в авторе говорил цеховой интерес. Рассказы о Холмсе — первая классика вагонной литературы. Они, мерные, как гири, рассчитаны на недолгие пригородные переходы. Единица текста — один перегон. Сочетая стремительность фабулы с уютом повествования, они идеально дополняют мебелировку купе.

Детектив — дом на колесах. Лучше всего читать его на ходу.

Всякая дорога потворствует приключениям. Нанизывая на себя авантюры, она выпускает случай на волю. У Конан Дойля, однако, железная дорога не нуждается в оправдании. Она помогает не сюжету, а героям: в купе они набираются сил.

Железная дорога — кровеносная система цивилизации. Делая перемещение бесперебойным, а остановки предсказуемыми, она покоряет пространство и время, укладывая стихию в колею прогресса. Здесь не может случиться ничего непредвиденного. Сюда запрещен вход случаю, ибо он угрожает главной ценности XIX века — размеренности движения.

Железная дорога — перенесенное из истории в географию наглядное пособие по эволюции, страстную любовь к которой Конан Дойль разделял со своим временем.

Холмс — живая цепь умозаключений. Его сила в последовательности рассуждения. Педантично прослеживая путь от мелкой подробности к судьбоносной улике, сыщик подражает природе, превратившей амебу в венец творения. Как Дарвин, Конан Дойль демонстрирует скрытые от непосвященных ходы эволю-

ции. Он устанавливает связь между низшим и высшим — фактом и выводом.

Самому Холмсу важен не результат, а метод: «Всякая жизнь, — пишет он, — это огромная цепь причин и следствий, и природу ее мы можем познать по одному звену».

Знаменитая «дедукция» — квинтэссенция XIX века, боготворившего постепенность. Секрет его завидного достоинства — в отсутствии квантовых скачков, экзистенциальных разрывов, с которыми уже примирился современный человек, выброшенный из лузы своей биографии.

Автор этой бильярдной метафоры толковал эволюцию не по Дарвину, а по Ламарку. Осваивая поэтику разрыва, Мандельштам мыслил «опущенными звеньями». Пафос Конан Дойля — в демонстрации *всех* ступеней эволюции. Для этого написан «Затерянный мир». В этом викторианском «Парке Юрского периода» Конан Дойль делает естественную историю частью обыкновенной.

Название этой повести напоминает Диснейленд, образы — «Искушение святого Антония», содержание — «Божественную комедию». Спускаясь по эволюционной лестнице, автор приводит нас в доисторическую преисподнюю: «Место было мрачное само по себе, но, глядя на его обитателей, мне невольно вспомнилась сцена из седьмого круга Дантова «Ада». Здесь гнездились птеродактили... Вся эта копошащаяся, бьющая крыльями масса ящеров сотрясала воздух криками и распространяла вокруг себя такое страшное зловоние, что у нас тошнота подступала к горлу».

Важнее, однако, что в затерянном мире герои находят (и истребляют) раздражающее науку недостающее звено — получеловека-полуобезьяну.

С помощью нижних ступеней эволюции Конан Дойль удлинил викторианскую цивилизацию. Спиритизм должен был сделать ее вечной. Конан Дойль верил, что избавиться от сверхъестественного можно, лишь превратив его в естественное. Поднимаясь от бездушной молекулы до бесплотной души, он не пропускал ступеней.

Спиритизм — оккультная истерика рационализма; детектив — его разминка.

Лучше других Холмс знает, что загадка — антитеза тайны: она отменяет непознаваемое. Поэтому Холмс не вступает в диалог со сверхъестественным — он отказывается с ним считаться. Холмс — последняя инстанция в споре рационального с необъяснимым.

Страж порядка, Холмс обладает профессией архангела и темпераментом антихриста — его скрытая цель заменить царство Божье. Тайное призвание Холмса — демистифицировать мир, разоблачив попытки судьбы выдать себя за высший промысел. Защищая честь своего разумного века, Холмс разоблачает чудеса, делает невозможное понятным и странное ясным.

Как всем богоборцам, Холмсу мешает случай. Песчинка в часовом механизме вселенной, случай угрожает ее отлаженному ходу. Срывая покров невозмутимости с высокомерного лица цивилизации, случайность выводит мир из себя.

Тут на охоту выходит Холмс. Он кормится неожиданностями, как мангусты кобрами. Отказывая провидению в праве на существование, Холмс признает случайность либо ложной, либо слепой. В первом случае она уступает преступному расчету, во втором — математическому.

«Четыре миллиона человек толкуются на площади в несколько квадратных миль. В таком колоссальном человеческом улье возможны любые комбинации событий и фактов». Так начинается построенный на чередности совпадений «Голубой карбункул».

В центре рассказа — стадо гусей. Их столько же, сколько букв английского алфавита, — 26. Незадачливый преступник спрятал похищенную драгоценность в зоб одной из двух белых птиц с полосатым хвостом. Опечатка зачинает сюжет: похититель зарезал не того гуся. Перепутанные гуси попадают к перепутанным людям — драгоценная птица оказывается у некоего Генри Бейкера. В Лондоне, где «живет несколько тысяч Бейкеров и несколько сот Генри Бейкеров», так же трудно найти нужного Бейкера, как нужную птицу в гусином стаде. В эту призрачную толпу однофамильцев затесались и Холмс с Уотсоном, живущие на *Бейкер-стрит*. Цепь случайностей завершает трапеца, на которой «опять-таки фигурирует птица: ведь к обеду у нас вальдшнеп».

Череды совпадений помогает Холмсу избавиться от намеков судьбы. «Случай, — добродушно резюмирует он, — столкнул нас со странной и забавной загадкой, и решить ее — сама по себе награда».

Т.С. Элиот предостерегал толковавших его темные стихи критиков от пагубной привычки придумывать загадки ради радости их отгадывать.

Критики, однако, неисправимы. Сторожа подробность, они заставляют ее выболтать секрет, в том числе неизвестный автору. Распуская ткань повествования на нити, критики превращают героя в подсудимого, чернила — в кровь, исписанную стра-

ницу — в чистую. Книга для них — не продукт, а сырье, *tabula rasa* искусственного мироздания. Им должно быть понятно то, что другим не видно, и видно, что другим не понятно.

Выступая в этом качестве, даже презиравший детективы Набоков подражал Холмсу: «Мой курс — своего рода детективное расследование с целью раскрыть тайну литературных структур».

Литература, как и преступление, — частный случай. Она — исключение из правил, потому что учитывает их. (Чего не скажешь о *наших* буднях.) Художественный замысел равноценен преступному уже потому, что он есть.

Профессиональный читатель — следопыт. С сыщиком его объединяет уверенность в том, что у следов есть автор — писатель или преступник. Мы идем за ним, пока не поймем его, как себя. Повторяя — как нитка за иглой — его ходы, мы сближаемся с каждым стежком, чтобы, настигнув, обогнать. Предвидя, куда свернет сюжет или убийца, мы заглядываем в будущее. Пределы этой власти ставит лишь невозможность исправить чужие ошибки.

Представляя Холмса, Конан Дойль выдает его за критика: мы знакомимся с ним как с автором статьи «Книга жизни». То, что в ней написано, Лотман, Барт и Эко назвали бы семиотикой повседневности.

Окружающее для Холмса — текст, который он предлагает читать «по ногтям человека, по его рукавам, обуви и сгибе брюк на коленях, по утолщениям на большом и указательных пальцах, по выражению лица и обшлагам рубашки...»

Прочсть вселенную — старый соблазн. Новым его делает то, что Холмс читает мир не как книгу, а как газету.

Газета — волшебное зеркало детектива. Склеенное из мириад осколков, оно отражает мир с угловатой достоверностью снимков.

Газета — любимица Конан Дойля. Соединяя его с Холмсом и Уотсоном, она предлагает каждому упомянутому свои услуги.

Конан Дойль на газетах экономит — они заменяют ему рассказчика. Излагая обстоятельства преступления, газета дает всегда подробную, обычно ясную и неизбежно ложную версию событий. Газета отличается поверхностным взглядом, самоуверенным голосом и нездравым смыслом. Принимая очевидное за действительное, она предлагает вульгарное и единственно правдоподобное объяснение происшедшего.



Газета — шарж на Уотсона. На ее фоне и он блестит. Как слюда.

Холмса газеты окружают, как воздух, и нужны ему не меньше. Он умеет пользоваться газетами с толком: Холмс «достал свой огромный альбом, куда изо дня в день клеивал вырезанные из лондонских газет объявления о розыске пропавших, о месте встреч и тому подобное. — Боже мой! — воскликнул он, листая страницы. — Какая разноголосица стонов, криков, нытья! Какой короб необычайных происшествий!»

Оказавшись в тупике, Холмс часто обращается к газете, чтобы найти там разгадку. Печатаемая ее черным по белому, Конан Дойль открывает секрет своего мастерства: ключ к преступлению у всех на виду и никому не виден. Кроме Холмса, назвавшего своей профессией «видеть то, что другие не замечают».

Прошломu веку газеты заменяли Интернет — они были средством публичной связи. Газетные объявления позволяли вести интимную переписку тем, кто не мог воспользоваться почтой. От чужого глаза приватный диалог укрывала ссылка на понятные только своим обстоятельства.

Разбирая птичий язык объявлений, Холмс замыкает преступную цепь на себе. Дальний отпрыск Фауста, он унаследовал от предка дар чернокнижника: Холмс читает газету, как каббалист Тору.

Если Холмс — критик гениальный, то Уотсон — добросовестный, как Белинский. Вглядываясь в окружающее, первый отмечает, что видит, второй — что знает.

Уотсон отнюдь не лишен наблюдательности, но он следит не за фактами, а за их культурными отражениями. Холмс подглядывает за голой действительностью, Уотсон приукрашивает ее литературной традицией.

Их разделяет поэтика. Холмс поклоняется богу деталей. Его правда кормится сырой эмпирикой. Аскет по призванию, он охватывает мир глазом акмеиста: «Для того чтобы добиться подлинно реалистического эффекта, необходим тщательный отбор, известная сдержанность». В окружающем Холмс ценит вещное, штучное, конкретное.

Для Уотсона частное — полуфабрикат общего. Все увиденное он подгоняет под образец. Холмс сражается с неведомым, Уотсон защищается от него штампами: «Вошел джентльмен с приятными тонкими чертами лица, бледный, с крупным носом, с чуть надменным ртом и твердым, открытым взглядом — взглядом человека, которому выпал счастливый жребий повелевать и встречать повиновение».

Уотсон — жертва психологической школы, которая думала, что читает в душе, как в открытой книге. Холмс, как мы знаем, предпочитал газету.

Отдав повествование в руки не слишком к тому способного рассказчика, Конан Дойль обеспечил себе алиби. Холмс не помещается в видеоискатель Уотсона. Он крупнее той фигуры, которую может изобразить Уотсон, но мы вынуждены довольствоваться единственно доступным нам свидетельством. О величии оригинала нам приходится догадываться по старательному, но неискусному рисунку.

В манере Уотсона Холмсу не нравились сантименты: «Это все равно что в рассуждение о пятом постулате Эвклида включить пикантную любовную историю».

Уотсон, однако, делит любовь к мелодраме не только со своим веком, но и со своим другом. Театральные эффекты, которыми злоупотребляет Холмс, компенсируют ту экономию усилий, что Шопенгауэр называл грацией.

Сворачивая веером свои рассуждения, Холмс страдает от того, что некому оценить алгебру его мысли — цепь уравнений, ставших бесполезными ввиду вывода-ареста.

В Уотсоне Холмс ценит не биографа, а болельщика, который охотно признается, что «не знал большего наслаждения, как следовать за Холмсом во время его профессиональных занятий и любоваться его стремительной мыслью».

Спортивные достижения Уотсона важнее литературных. Чтобы мы об этом не забыли, Конан Дойль не устает напоминать, что Уотсон играл в регби. Для англичанина этим все сказано.

Спорт — кровная родня закону. У них общий предок — общественный договор. Смысл всяких ограничений в их общепринятости. Спортивный дух учит радостно подчиняться своду чужих правил, не задавая лишних вопросов. Именно так Уотсон относится к Холмсу.

Спортивность Уотсона противостоит артистизму Холмса.

Шерлок Холмс обладает ренессансным темпераментом. Он сам себе устанавливает правила, по которым играет. Даже на скрипке: «Когда он оставался один, редко можно было услышать пьесу или вообще что-либо похожее на мелодию».

Уотсон живет на краю мира, не задавая ему тех вопросов, на которые Холмс отвечает. Призвание Холмса — истребить хаос, о существовании которого Уотсон не догадывается.

Холмс норовит проникнуть в тайны мироздания — и разоблачить их. Ему нужна правда — Уотсон удовлетворяется истиной: одному надо знать, как было, — другому хватает того, что есть.

Беда Холмса в том, что сквозь хаос внешних обстоятельств он различает внутренний порядок, делающий жизнь разумной и скучной.

Восхищаясь Холмсом, Конан Дойль не заблуждается относительно его мотивов. Они своекорыстны и эгоцентричны. Мораль Холмсу заменяет ментальная гигиена: «Вся моя жизнь — сплошное усилие избежать тоскливого однообразия будней».

Играя на стороне добра, Холмс не слишком уверен в правильности своего выбора. «Счастье лондонцев, что я не преступник», — зловеще цедит Холмс, и ему трудно не верить. Лишенный нравственного основания, он парит в воздухе логических абстракций, меняющих знаки, как перчатки.

Холмс — отвязавшаяся пушка на корабле. Он — незаконная комета. Ему закон не писан.

Уотсон — дело другое: он — источник закона.

Уотсону свойственна основательность дуба. Он никогда не меняется. Надежная ограниченность его здравого смысла ничуть не пострадала от соседства с Холмсом. За все проведенные с ним годы Уотсон блеснул, кажется, однажды, обнаружив уличающую опечатку в рекламе артезианских колодцев.

Уотсон сам похож на закон: не слишком проницателен, слегка нелеп, часто неповоротлив и всегда отстает от хода времени.

Холмс стоит выше закона, Уотсон — вровень с ним. Ценя это, Холмс, постоянно впутывающийся в нелегальные эскапады, благоразумно обеспечил себя «лучшим присяжным Англии». Уотсон — посредственный литератор, хороший врач и честный свидетель. Само его присутствие — гарантия законности.

Холмс — отмычка правосудия. Уотсон — его армия: он годится на все роли — вплоть до палача.

Холмсу Конан Дойль не доверяет огнестрельного оружия — тот обходится палкой, хлыстом, кулаками. Зато Уотсон не выходит из дома без зубной щетки и револьвера.

Впрочем, у Конан Дойля стреляют редко и только американцы.

Не описанные Уотсоном дела Холмса — блеф Конан Дойля. Они должны нас убедить в том, что Холмс может обойтись без Уотсона. Не может.

Трагедия сверхчеловека Холмса в том, что он во всем превосходит заурядного Уотсона. Безошибочность делает его уязвимым. Оторвавшись от нормы, он тоскует по ней. Уйдя вглубь, он завидует тому, кто остался на поверхности.

«Кроме вас у меня друзей нет», — говорит Холмс, понимая, что без Уотсона он — ноль без палочки.

Холмс — пророческий символ науки, которая может решить любую задачу, не умея поставить ни одной.

Прислонившись к пропущенному вперед Уотсону, Холмс, как и положено нулю, удесятеряет его силы. Оставшись один, он годится лишь на то, чтобы пародировать цивилизацию, выращивая пчел в Суссексе.

Дон Кихот не изменится, уверял Борхес, если станет героем другого романа. С легкостью преодолев эту планку, Холмс и Уотсон выходят из своего сюжета в мир, чтобы воплотить в нем две стороны справедливости.

Иерусалимский дворец правосудия построен на одном архитектурном мотиве — прямой коридор закона замыкает полукруглую арку справедливости.

Это — тот природный дуализм, что сталкивает и объединяет милосердие с разумом, истину с правдой, настоящее с должным, гуманное с абстрактным, искусство с наукой, Уотсона с Холмсом и закон с порядком.

Закон — это порядок, навязанный миру. Порядок — это закон, открытый в нем.

Условность одного и безусловность другого образуют цивилизацию, которая кажется себе единственно возможной. Растворяя искусственное в естественном, она выдает культуру за природу, полезное за необходимое, случайное за неизбежное.

Парные, как конечности, устойчивые, как пирамиды, и долговечные, как мумии, Шерлок Холмс и доктор Уотсон караулят могилу того прекрасного мира, что опирался на Закон и Порядок, думая, что это одно и то же.

---

# МАРГИНАЛИИ

---





*... are symbols of sex  
ver, status, strength.*

*She is*

*... Matrix*

*body*  
*... my pleasure*

---

## ОБЕД НАПРОКАТ

---

Каждый, кто побывал на кухне американского дома, мог бы встретиться с одним из загадочных парадоксов Нового Света: чем проще обед, тем сложнее машины, которые его готовят. Более того — чем меньше едят одержимые диетой американцы, тем больше они вкладывают сил и денег в устройство этого наиболее технизированного помещения в доме.

Секрет американской кухни в том, что она хочет избавиться от своего аграрного прошлого. Давно замечено, что выходцы из деревни презирают природу, вот и кухня не перестает мечтать о том светлом будущем, в котором она окончательно превратится в фабрику-кухню. В результате она так стремительно бежит за прогрессом, что обгоняет хозяев. Многие ли без опаски включают похожую на паровоз кофеварку? Или микроволновую печь, вооруженную теми же тепловыми лучами, что и марсиане Уэллса? Что уж говорить про жутких отпрысков честной мясорубки, способных превратить в фарш все живое. С таким арсеналом это уже не кухня, а «кабинет доктора Каллигари». Даже когда постиндустриальная мода вынуждает кухню прикидываться пасторальной овечкой, скажем, печь хлеб по бабушкиным рецептам, из-под капора, как в «Красной шапочке», торчат волчьи зубы технологии: все здесь не шкворчит и булькает, а жужжит и тикает.

Вторгшаяся на кухню машина пытается лишить кулинарию ее таинства — превращения исходного сырья в готовое блюдо. Тут оно, как автомобиль на фордовском конвейере, может «собираться» и неопытными руками.

Американскую кухню и правда легко обвинить в том, что она составляет трапезу не органически, а механически, иногда включая в нее и несъедобные элементы. Лучший пример — классический нью-йоркский завтрак: горячий кофе, теплый бублик и свежая «Нью-Йорк таймс».

Увлеченная анализом вместо положенного ей синтеза, кухня может низвести кулинарию до медицины, уверяя, что для человека, как для таблицы Менделеева, главное — химические элементы. Не зря каждый продукт в Америке сопровождается такой

подробный перечень ингредиентов, будто это анализ мочи, а не мороженого.

В крайних случаях кухня, «впадая в неслыханную простоту», вообще умывает руки. Предлагая питаться сырыми фруктами и овощами, она отправляет американца в зеленую лавку, чей торговый прејскурант отменяет календарь. Здесь одновременно торгуют весенней картошкой и осенними грибами, апрельской спаржей и сентябрьскими арбузами, пахучей летней ягодой и ядреной зимней редькой. Такой немислимый натюрморт сокрушил бы кулинарную гармонию Старого Света. Ведь он, веками культивируя сады и огороды, приучил их к дружному сотрудничеству с природой. Но Новый Свет, как «беззаконная комета», вмешался в естественное течение жизни, смешав карты Натюры. Бунтуя против астрономического и географического насилия, американская зеленая лавка живет в особом хронотопе — и время и пространство у нее свое.

Плод в Америке — всегда космополит, эмигрант, перекати-поле. Оторванный от родных корней, он кочует весь свой недолгий век. Любой скромный фруктовый магазинчик стоит на перекрестке новых караванных путей. По ним в Америку везут последнюю экзотику нашего века — самые причудливые из даров природы, как-то: игрушечные кумкваты, неожиданно отдающие хвоей манго, плоды хлебного дерева, соединившие достоинства и недостатки лапши и картофеля, и — наконец! — короля тропиков: тяжелый, колючий дуриан, напоминающий небольшую морскую мину. Авторы старых приключенческих романов писали про него невероятное, но, как оказалось, вполне правдиво: вкусом дуриан похож на сливочное мороженое пополам с чесноком. Впрочем, что может быть экзотичней обычной черники, если, конечно, знать, что к рождественскому столу ее доставляют из Тасмании.

Эта, как и любая другая, география, не волнует американцев еще со времен «банановых» республик. Как недоросль на извозчика, американцы привыкли полагаться на «невидимую руку» рынка. Это она стремительно сокращает расстояния, обеспечивая каждый прилавок круглогодичной клубникой.

Впрочем, сегодня в съедобной части ботаники американцев волнует не происхождение, но то, что она флора, а не фауна. Дело в том, что и на американском столе отразился разлад американской души, которую разрывает на части врожденная любовь к прогрессу и благоприобретенный страх перед его последствиями. На язык кулинарии этот экологический конфликт переводится как спор между вегетарианским и мясным направлениями жизни.



Поклонники салатов составляют шумное меньшинство. Травяные знатоки витаминов, они пытаются помыкать молчаливым — рты заняты стейками — большинством. За кем останется поле боя — обеденный стол, сказать трудно. Тем более что вегетарианское направление чуждо американской армии, чей девиз «green is sheet» является малоприличной идиомой, которую очень приблизительно можно передать словами: «лучший овощ — гамбургер».

Для тех, кого «сыроедение» пугает не меньше, чем оснащенная, как авианосец, американская кухня, остается не самый дешевый, но самый популярный выход: общепит.

Ресторан открыл Америку с другой стороны — в Сан-Франциско. «Золотая лихорадка», оставившая мужчин без женщин, а значит, и без обеда, вынудила этот город завести сеть закусочных, особенности которых предопределили гастрономическую судьбу страны. На фронтире еда была скорее необходимостью, чем развлечением. До сих пор американский ресторан все еще предпочитает деловой ланч приватному и легкомысленному ужину. Порок здесь не любят смешивать с хлебом насущным: едят, пьют и танцуют в Америке в разных местах. Нервная и торопливая золотая лихорадка, которая, в сущности, так и не кончилась, изобрела самообслуживание. По-детски восхитившая Хрущева, эта система умеет ценить время и самостоятельность клиента. Выросший на диком Западе американский ресторан культивирует свободу. Даже те заведения, что не обходятся без официанта, подражают демократическому кафетерию с его утрированной независимостью выбора. Заказ оборачивается долгим диалогом о нюансах салата, степени прожаренности мяса и составе гарнира. И на обеде американец хочет оставить отпечаток своей личности. Зато в Старом Свете ресторан уважает вкус повара больше, чем клиента, — поэтому тут даже соль не всегда ставят на стол.

Еще одна особенность американских ресторанов — их любовь к экзотике. Американец часто отправляется в ресторан, как в путешествие: заморская еда — заграничный отпуск скряги. От ресторана здесь ждут скорее приключений духа, чем тела, удовлетворения не столько гастрономического, сколько этнографического любопытства. В Старом Свете ресторан создается под повара, в Новом — вокруг национальной кухни. Повара же может не быть вовсе — его роль играет анонимный, принадлежащий сразу целому народу рецепт, этот емкий иероглиф чужой культуры.

При всей показной чужеродности американского ресторана, есть в нем что-то от гоголевского «иностранца Федорова».

Слишком часто его напористая экзотичность оказывается липовой. По-настоящему успешно акклиматизируется тут та кухня, что, убирая лишнее и добавляя необходимое, готова подлогом оплатить билет в Новый Свет. Индийские рестораны уменьшают количество пряностей, японские — увеличивают порции, китайские прячут от впечатлительных клиентов змей, корейские — собак, украинские — сало, французские — цены.

Только в результате таких бесчисленных компромиссов получается настоящий американский ресторан — свой и чужой сразу.

После этого не стоит удивляться, что даже готовые к рискованным приключениям американцы всегда готовы вернуться от чужеземных соблазнов к радостям родного очага, расположенного в соседнем «Макдональдсе». Пусть еда здесь не готовится, а составляется из готовых элементов-кубиков, пусть обед тут — не плод элитарного искусства повара, а итог доступной каждому игры, вроде детского конструктора, пусть гамбургер — более или менее произвольная комбинация мяса, хлеба, овощей и салфеток, мало отличающихся по вкусу друг от друга, Америка не может устоять перед соблазном, который она же и обозвала «кулинарным сором» — «junk food».

Разгадка этого секрета — не в сомнительных гастрономических, а в несомненных психологических достоинствах. Знаменитые гамбургеры, действительно придуманные, но и забытые в Гамбурге, в Америке стали безгрешной пищей — ею можно кормить и ангелов. Продукт высокой технологии, а не сельского хозяйства, они теряют земное, плотское, животное происхождение: мясо берется из холодильника, соус — из банки, булки растут на деревьях. Такой игрушечный обед можно и нужно есть по-детски — руками. Да и сама стерильная, нежная, как бы уже и прожеванная пища напоминает о сытной и безмятежной жизни в материнском чреве.

«Макдональдс» вместе с его бесконечными родственниками-конкурентами служит Америке запасной семьей. Погружаясь в его знакомую утробу, американец, изначально оторванный от корней, в том числе и кулинарных, находит убежище от бешеного разнообразия своей страны. Прелесть таких заведений — в их неотличимости: стоит только под любым градусом долготы и широты зайти в их двери, чтобы оказаться в безопасности — дома. Это и есть та национальная кухня, что объединяет Америку наравне с Конституцией.

---

## ТРЕТИЙ РИМ ЖЕНИ ШЕФА

---

Миниатюрный Женя Шеф в непременном малиновом сюртуке и изумрудном галстуке чрезвычайно похож на эльфа. Причем это сходство усугубляется по мере знакомства с его работами. Женя напоминает самых симпатичных из собственных персонажей и уютнее всего ему было бы жить в своих полотнах.

Живопись Шефа напоминает «шведский стол»: художник бродит среди знаменитых образов знаменитых людей, собирая на свою тарелку сюрреалистическое блюдо — сапоги и яйца всмятку. На полотнах старательно перепутаны страны и эпохи, чтобы получился тщательно продуманный, но от этого ничуть не менее абсурдный анахронизм — Психея, Ленин, Горький, динозавр, Людвиг Баварский, Лев Толстой, красные стрелки.

Шеф вгоняет историю в чуждое ей сослагательное наклонение. Здесь все возможно, потому что художник остановил мгновение и упразднил время. На его картинах история обернулась свалкой — этакий склад бывших в употреблении кумиров. Здесь, заманенные художником в вечность, все они стали не современниками, а соседями. Под тяжестью веков история спрессовалась в белого карлика — загадочный объект, меняющий параметры нашей реальности. Впрочем, с этим фокусом знаком и посетитель любого музея восковых фигур.

Впервые увидев работы Шефа, трудно отделаться от ощущения некоторой вторичности: сразу приходят на память Комар и Меламид. Там «Сталин с музами» — здесь Ленин с амурами. Похоже? Бесспорно. Но тут еще нет криминала. Шеф подхватил начатую мэтрами игру с историей и повел ее дальше. При этом он демонстрирует достаточно вкуса и выдумки, чтобы спасти метод от смерти, сменив вектор и масштаб в соцартовском искусстве.

Обаяние соцарта держалось на лирической иронии и ностальгическом сарказме. С крахом коммунизма на смену тонкой художественной рефлексии пришли грубые эффекты в экспортном варианте — политпросветские матрешки для самых довер-

чивых из американских туристов. Предвидя кризис жанра, Комар и Меламид первыми свернули в сторону. А Женя Шеф пошел дальше, причем не трудно заметить, в каком направлении: в соцарте вожди были на переднем плане, у Шефа — на заднем.

Невелика разница? На самом деле — огромна. На это перемещение и ушла, как утверждает прославленная теория Фукуямы, вся история.

Секрет Шефа, его прием заключается в том, что исторических героев он помещает в постисторическое пространство. Интересными их делает точка, с которой художник смотрит на изображаемый им мир.

Постисторическое пространство, в котором разворачивается эсхатологическая драма Шефа, постепенно эволюционирует: от пустыни к символическому средиземноморскому пейзажу. Этот любимый классицистами всех стран и времен ландшафт в нашем сознании намертво привязан к безгрешному золотому веку, к античности, или — как говорил Маркс — к счастливому детству человечества.

Как бы разнообразны, затейливы, загадочны или, напротив, банальны ни были персонажи Жени Шефа, на его полотнах только два героя — Прошлое и Настоящее. К прошлому относятся те, кого мы слишком хорошо знаем, — соцартовские вожди и кумиры. Все эти выходцы из серии «Жизнь замечательных людей» во главе с ее основателем Максимом Горьким есть сама история, воплощенная в своих любимцах — исторических деятелях. Полуразвалившиеся, покрытые трещинами истуканы — иллюстрация к мрачному парадоксу: время так поработало над историей, что оставило от нее одни руины.

Зато молодость — а может быть, нетленность — сопутствует тому вечному настоящему, выражением которого и служит этот самый античный, постисторический ландшафт. Море, скалы, кипарисы и прочая эллинистическая буколика являет собой природное, внеисторическое время, напрочь лишенное и прошлого, и будущего. Это — сплошное, застывшее, как муха в янтаре, «сейчас».

Лучше всего это мироощущение вечного настоящего выражает одна картина Шефа, которую я бы повесил над кроватью — чтобы снилась. Называется она «Третий Рим». Все в тех же античных декорациях тут изображены гармонические пастухи, спорхнувшие сюда то ли из лирики александрийцев, то ли с полотен маньеристов. Эти дети лугов и полей в изумлении разглядывают стоящий вдали монумент. Каменный Ленин загадочен, как глыбы Стоунхеджа, как пирамиды майя, как истуканы острова Пасхи, как любые величественные и непонятные следы ис-













чезнувшей цивилизации. Но лучше всего в этой работе — название: «Третий Рим».

Давайте пересчитаем Римы. С первым все понятно. Второй — это, видимо, советская Москва, где ставили памятники загадочному кумиру с протянутой рукой. Ну а третий — это та самая идиллическая Аркадия, беззаботные обитатели которой напрочь забыли о всех своих предшественниках. По Шефу, выходит, что Третий Рим — это мы, современники и свидетели прекращенной истории. Третий Рим — это то будущее, в которое можно попасть только из доисторического прошлого. Получается, что с концом истории мы вступили в безвременье вечного города — Третьего Рима. Причем вступили, чтоб остаться тут навсегда — четвертому Риму, как известно, «не бывать».

В этой работе Женя Шеф сводит счеты не только с историей, но и со своей живописью. Начинается нечто новое: постисторическое пространство создано, пришла пора его обживать.

Первые плоды этой деятельности — проекты предметов обихода и приборов бытовой техники, выполненные в стиле, который Женя Шеф обозначил термином «регрессивный дизайн». Я бы предпочел тут говорить об анимизме или мифологии в действии — ведь речь идет о проектах одушевленных вещей. Делается это так. Сперва автор выбирает из повседневного быта такие предметы, которые теснее других срослись с человеком. У Шефа это обувь, часы, но прежде всего — телефон. Что такое телефон? Это — верный посредник, тайный наперсник, свидетель таких интимностей, о которых и не догадываются окружающие. Форма, как известно, должна соответствовать назначению, поэтому телефоны Жени Шефа принимают антропоморфные, более того — пикантно антропоморфные черты. У телефона появляется женская грудь, с сосками вместо рычажков, на которые кладется трубка.

Эту анимистическую технику Шеф не оставляет без теоретического обоснования: «Античным статуям патина придает благородство, наши машины просто ржавеют. Значит, прогресс надо заменить регрессом. Дизайнер должен изготавливать вещь-фетиш, ценность которой будет с каждым днем расти, а не теряться. Спускаясь по эволюционной лестнице, такие вещи будут постепенно возвращаться из технологии в биологию».

Тут можно увидеть еще один рецепт укрощения технологической цивилизации: эстетизация быта и одушевление техники попутно решают экологическую проблему перепроизводства и отходов — чем вещь дороже, тем реже ее выбрасывают. Но главное в этой обратной метаморфозе — превращения безличных конвейерных вещей в «теплую» домашнюю утварь — отнюдь

не утилитарные соображения. Регрессивный, а лучше сказать — мифологический дизайн — следующий шаг на нашем пути обратно. Искусство здесь вплотную подходит к самой архаической из своих ипостасей — к магии. Ведь, в сущности, только художник способен заполнить пропасть между живым и неживым, лишь он, если, конечно, не вмешивать в разговор вышестоящие инстанции, способен наделять тело духом, а дух — телом.

1995

---

# ИСКУССТВО ПАМЯТИ

---

*Из путевого дневника*

Я специально ездил по Восточной Европе, как когда-то по России, — на поезде. Поезд потворствует вуаеризму: на встречных, стремительно исчезающих из поля зрения, не смотришь — за ними подглядываешь.

Встречные ловят рыбу или купаются. Иногда — работают. Но тогда видишь только женщин. О присутствии мужчин догадываешься по лошадям — в этой части Европы они то ли пережили, то ли заменили тракторы.

Но особенно хорошо железной дороге удаются пейзажи. Они не мелькают, как люди, а степенно удаляются. В итоге ты успеваешь рассмотреть ровно столько, чтобы захотеть выйти, даже ночью. Пейзаж напоминает о родине:

В лесу колючек меньше  
и кислее клюква.  
Славянская расплывчатость в лице.

Как все, я твердо помню, где начинается Европа на Западе, и понятия не имею, где она кончается на Востоке.

Так или иначе, в здешних краях Восточную Европу называют Центральной. К Западу от нее располагают Западную Европу, к Востоку — тоже Западную, но уже Азию. В здешней тесноте и скученности, да еще вблизи от аномалии, занимавшей одну шестую суши, компас всегда был ненадежным инструментом. Когда Моцарт отправлялся из Вены в Прагу, он ехал не на Восток, он ехал в Прагу.

Куда вернее политики Европу делит религия. Впрочем, во времена Тридцатилетней войны, когда все началось, религия и была политикой.

Католические города от реформаторских прежде всего отличаются цветом: протестантский кирпичный кармин и мягкая католическая охра. Теплая гамма даже холодной, в общем-то, Варшаве придает южный оттенок. Север берет свое меланхолией. Парадные варшавские улицы напоминают Петербург, уменьшенный до Винницы.

Как всегда в Европе, лучшая часть Варшавы — старая. Только здесь она — новая: чем древнее дом, тем свежее штукатурка.

Невольно задаешь себе (стесняясь окружающих) вопрос: чем это отстроенное после войны и коммунистов средневековое отличается от Диснейленда? Более того, раз уж все равно приходилось строить на пустом месте, не стоило ли перенести стройку в Чикаго: стабильности больше, а поляков не меньше. К счастью, это чушь. На пустом месте ничего не растет. Только на унавоженной историей почве архитектура может подняться заново.

Настоящее всегда или хуже, или лучше будущего, оно не бывает адекватным ни нашим страхам, ни нашим надеждам. Зато с прошлым настоящее умеет управляться по своему произволу — второй раз лучше первого. Поэтому самое ценное полезное ископаемое каждого государства — память. Переводя прошлое в настоящее, она всем позволяет нажиться на обмене.

Память, как одежда, делает и страны, и людей разными (в бане — по крайней мере, те, кто без татуировок, — больше похожи друг на друга, чем в трамвае).

Память — это искусство кройки и шитья. Она учит как избавляться от необходимого и добавлять лишнее. С помощью портняжных ножниц истории каждая страна обзаводится мемуарами по фигуре.

Греки знали, что делали, когда назвали Мнемозину матерью муз. Память — это искусство, и облагороженная им реальность ярче, интереснее и элегантнее вульгарного оригинала. Как любое искусство, память немислима без условности. Когда речь заходит о национальной памяти, таковой становится история.

Через одну точку настоящего можно провести сколько угодно прямых в прошлое. Этим сейчас и занята Восточная Европа — тут осуществляется грандиозный постмодернистский проект — массивированная реконструкция действительности. От Тиссы до Шпрее сплошняком стоят краны, которые не строят, а отстраивают измученный амнезией регион.

Один из залов Дрезденской галереи отдан ведутам XVIII века. Тогдашний муниципалитет, гордый своим богатством и щедростью, нанял художника, чтобы тот средствами живописи вел репортаж — запечатлел стройку того самого Цвингера, где сейчас висят его полотна. Фокус в том, что, выглянув в окно, посетитель и сегодня видит точно тот же пейзаж, что и на картине, — дворец в лесах. Подчистую разрушенный в войну Дрезден только после коммунистов начал спасать из руин свое чудное прошлое.

Настоящее стерло века, разделяющие две стройки. Это торжество тождества рождает острое чувство вневременности происходящего. Как будто несколько столетий ничуть не приблизили нас к завершению строительства. Это не долгострой, а условие существования истории: питаюсь сама собой, история не может застыть в том окончательном виде, в котором ее преподносят учебники и музеи.

Прошлое — объект экспансии настоящего, и туристы — авангард его армии. Их взыскательная любовь просеивает века, в поисках того, что лучше получается на фотографиях. «Кодак» меняет облик окружающего не меньше танков. В отличие от них он делает мир более живописным, умея при этом не только строить, но и разрушать.

На Галапагосских островах существует уникальная нетронутая человеком фауна. Чтобы сохранить ее в таком виде, биологи приняли обширную и дорогостоящую международную экологическую программу. Я видел ее результаты — гору дымящихся трупов. Гекатомба состояла из убитых учеными коз, которые угрожали местным видам животных.

Экология культуры тоже умеет быть кровожадной. Вспоминая свое прошлое, Восточная Европа с азартом вычеркивает то, которое она не без оснований считает чужим. Погружаясь в счастливый исторический сон, ее города испуганно, как от кошмара, отряхиваются от внешних примет недавней социалистической действительности.

Впрочем, в Польше один из сталинских даров еще уцелел: готический небоскреб Дома ученых. Панораму Варшавы можно снимать только с его крыши: это — единственная точка, откуда его не видно.

Карловым Варам свойственно скромное обаяние буржуазии. Среди не слишком высоких гор на обеих сторонах умеренно глубокого ущелья, вдоль берегов не горячей, а Теплой речки раскинулся городок, главной архитектурной достопримечательностью которого можно считать 13-метровый минеральный гейзер «Вридло». Когда-то в Карлсбаде лечились короли и банкиры, потом, уже в Карловых Варах, здесь набирались сил генсеки и космонавты, сейчас — жены новых русских. Всю эту публику обслуживает добрая сотня больших и малых отелей. Построены они в том затейливом стиле, который я считал дачным, пока не узнал, что он зовется «викторианской готикой». С настоящей ее сближает стрельчатость и орнамент, а отличает — явная курортная легкомысленность: не Бах, но Штраус. Карловым Варам

этот стиль к лицу — горный вид будто вставлен в выпиленную лобзиком рамку.

Раньше об этом курорте я знал только благодаря кинофестивалю, премии которого в наше время ценились меньше Ленинских. Но теперь мне уже не забыть этого симпатичного городка, потому что именно тут до меня, как и до писавшего здесь «Капитал» Карла Маркса, дошла сущность социализма.

Не то чтобы я раньше о ней не знал, но ум позволяет лишь познакомиться с истиной. Понять ее можно, только увидев истину внутренним взором. На эту, впрочем, можно было смотреть и снаружи — в любом случае не заметить ее было нельзя. Среди слегка слащавого, игрушечного, а значит, по-немецки уютного пейзажа она стояла, как гвоздь, вбитый в фарфоровое блюдо. Это была двадцатипятиэтажная гостиница «Термал».

Хотел бы я знать, что имел в виду неизвестный советский архитектор Владимир Махонин, вырубая в целебном карловарском небе свой бетонный замок. Не мог же он, перечеркивая не им созданный пейзаж, игнорировать опыт своих более талантливых, а главное, более скромных предшественников.

У меня есть только одно объяснение — автор этого серого монстра никогда не бывал в оскверненном им краю. Окрестности были ненужной деталью, мешающей величию замысла — построить такую гостиницу, которую можно было бы поставить где угодно. Другими словами — нигде.

Универсализм — врожденный эстетический порок социализма. Он глух к диалогу с местностью — земля для него всюду одинаковая. Ему, как Чернышевскому у Набокова, свойственно презрение к деталям. Мир без подробностей, который он пытается построить, уродлив, как лицо без глаз. Свято веря в придуманную им иерархию главного и неглавного, он радостно приносит второе в жертву первому. Самая скорбная из них — «нынешнее поколение». Им социализм всегда жертвует ради грядущей смены, которой поручено исправлять его огрехи.

Живя в долг у будущего, социализм обречен строить временки. Ничто его так не изобличает, как удивительное архитектурное убожество. Любимые цвета социализма — все оттенки цемента. На старых улицах его дома выделяются, как стальные зубы в дамской челюсти. Поразительно, но за достаточно долгий срок, в который, скажем, с запасом укладываются Перикловы Афины, социализм не построил ничего, достойного его пережить.

Говорят, что, рассматривая архитектурные проекты, Гитлер интересовался тем, как они будут выглядеть в руинах. Выясни-

лось, что никак. Тоталитарная монументальность оказалась картонной. Это лишает социализм тщеславной надежды — оставить после себя величественные развалины, последнее утешение, в котором история не отказывала не менее кровавым эпохам. Если в термах Каракаллы устроили театр, то театры социалистической постройки сами напоминают бани. В Ростове, правда, есть театр в виде трактора.

Приговор социализму — преждевременная старость его архитектуры, которую ждет беспросветное будущее — смерть без всякой надежды на возрождение.

В эстетике атеизм опаснее, чем в этике. Он лишает искусство неразъясненного остатка. Художественных произведений без тайны не бывает, как людей без подсознания. Пятясь в прошлое, память передвигается на ощупь. Поэтому она и не задерживается на лишенном душевного рельефа социалистическом пейзаже — тут ей не за что зацепиться. Вряд ли берлинцам, пражанам, варшавянам, да и москвичам придет в голову когда-нибудь выуживать из Леты социалистическую архитектуру, которая так и не смогла оставить на берегу ни одного своего следа.

Нет, один, пожалуй, есть. Это — Мавзолей. Впервые я побывал в нем в конце 93-го. Напуганные красным мятежом власти, не решившись совсем закрыть Мавзолей, перегородили Красную площадь так, что подойти к вождю можно было только по одному. Один я и был. Никто не мешал мне провести полчаса наедине с Лениным. До тех пор я видел только прикрытого одеялом Мао Цзэ-дуна. Но тот лежал в буднично просторной комнате, из окон которой открывался вид на неоновую рекламу «кентуккских цыплят». Ленин был страшнее — непонятно чистая сорочка, шерстистые волосы, мелкие, будто обгрызенные ногти, крепко зажмуренные глаза. И дом его был ему под стать. Внутренность Мавзолея не повторяет его внешнюю форму — ее тут, в сущности, нет вовсе. Полумрак скрадывает размеры склепа. О присутствии стен догадываешься только по змеистым всполохам рубиновой породы — финского гранита, сохранившего глухое языческое величие своей дикой родины. Капище Мавзолея удалось социализму как раз потому, что у него была своя сокровенная тайна — живой труп.

Геометрическое простодушие функционализма, который так пришелся по душе социализму, опирается на глубокомысленную теорию: «орнамент — преступление», «меньше значит больше», «кто не видит разницы между ночной вазой и обыкновенной, обречены их путать».

Однако вникать в тонкости этой архитектурной премудрости — то же самое, что изучать советскую жизнь по сталинской Конституции. Результаты, к сожалению, видны невооруженным взглядом — как сказал Бродский, «Баухаус» поработал над Европой не хуже «Люфтваффе».

Архитектура органична и потому избыточна, как природа, которая всегда работает с запасом. Минимализм чужд всему живому. Поэтому и рационализм вредит архитектуре. Став машиной для жилья, она стареет так же молниеносно, как и все остальные машины.

Между тем призвание архитектуры — жить во времени, а не перечить ему. Как все живое, она стареет, умирает, возрождается. Открытая стихиям, она должна с ними сотрудничать. Ни одно сооружение не остается таким, каким было, — годы меняют его цвет, эпохи — контекст, погода — фон.

Архитектура похожа на флору — она пускает корни в землю, становясь частью пейзажа. Таким веселым содружеством элементов отмечен знаменитый Сан-Суси, гордость пригородной берлинской резиденции Потсдама. Название пышного, но миниатюрного дворца — «Без забот» — тонко оправдывает ландшафт. Подножием Сан-Суси служит холм с виноградниками, которые так близко подступают к зданию, что живые лозы почти вплетаются в кариатиды, изображающие пьяных фавнов. Причудливая метаморфоза рококо смешивает живое с неживым в карнавальной пропорции: настоящее вино пьянит изваянных из камня сатиров.

Бешено отстраивающаяся Восточная Европа дает наглядные уроки метафизики: архитектуру нельзя стереть с лица земли, ее смерть обратима, дома, как рукописи у Булгакова, не горят. Если они, конечно, того стоят. Про человека я не знаю, но архитектуре для возрождения нужна душа, в которую социализм не верил.



---

## ДУША НАИЗНАНКУ

---

Увидев бассейн, молодой человек с неопрятными локонами стал радостно раздеваться. Его плечо украшала огромная пороховая запятая. «Инь-Ян» — с ложной скромностью объяснил купальщик, указывая на татуировку. Другие гости застенчиво молчали. Только один заметил одобрительно: «Незаменимая вещь для опознания трупа».

Автор «Портрета Дориана Грея», классической притчи о татуировке, писал: «Надо либо быть произведением искусства, либо носить его». Татуировка — единственный способ выполнить оба совета Уайльда сразу. Но в мое время татуировку не уважали. Считалось, что она идет только к крепким папиросам и Высоцкому. Знак изгоев и избранных, наколка надежно помогала им не смешиваться с остальными.

Татуировка, впрочем, замыкала социальную иерархию не только снизу, но и сверху. Так, начавшая первую мировую войну пуля прошла сквозь голову синей змеи, изображенной на теле эрцгерцога Фердинанда. Убитый не был в семье уродом. Татуировки носили его родственники — и император Вильгельм, и Георг Пятый, и Николай Второй.

И все-таки, если не считать моряков, уголовников и монархов, до самых недавних времен татуировки были редкостью. Сейчас все изменилось. Еще недавно в Америке была сотня-другая татуировщиков, теперь — 10 тысяч. В результате их бурной деятельности человек с татуировкой может оказаться вашим врачом, адвокатом, конгрессменом или парикмахером.

Это отнюдь не значит, что татуировка утратила свой маргинальный статус. Напротив, именно он и придает ей пряность соблазна: татуировка позволяет перебраться на социальную обочину, не покидая безопасного центра. Сегодня татуировка не столько мешает успеху, сколько оттеняет его. Поэтому ее можно увидеть в бассейне первоклассного отеля, на дорогом курорте и, конечно, в кино: среди татуированных звезд — Мики Рурк, Шер, Упи Гольдберг и Шон Коннори.

Но все же сказать, что татуировка в моде, — нельзя. Скорее это — вызов ей: мода — меняется, а татуировка — всегда остается одной и той же. Игла с пигментом выгораживает на нашем теле деланку вечности, где останавливаются физиологические ходики. Тут татуировка вступает с нами в игру: мы стареем — она нет. Контраст между долговечностью ее весны и неизбежностью нашей осени рождает монументальную художественную форму. От брака с Хроносом выигрывает даже та мудрость, что выражает афоризм «Я раб судьбы, но не лакей закона».

Увековеченная пошлость придает себе значительность искусства. Как всякое искусство, татуировка орудует извлеченными из подсознания образами.

Интересно, что на Западе подсознание чаще говорит картинками, на Востоке — словами. Наверное, и здесь сказалась литературоцентричность отечественного сознания. Вербальная накладка — чистая каббала: слово становится плотью, оставляя при этом простор для интерпретаций. Многие блатные татуировки — хитроумные криптограммы. «ЯХТА», например, расшифровывается «Я Хочу Тебя, Ангелочек», «СНЕГ» — «Сильно Нравятся Единственные Глаза», «ГУСИ» — «Где Увижу, Сразу Изнасилую».

Соотношение между российскими и американскими татуировками примерно такое же, как между концептуализмом и поп-артом: Илья Кабаков и Энди Уорхол. Но что на логоцентрическом Востоке, что на видеократическом Западе татуировку, как и всякое искусство, занимают одни и те же темы: кровь, любовь, Бог и политика.

Впрочем, в татуировке важно не *что* изображено на нашем теле, а то, что изображение переживает нас. Татуировка — это резьба по времени. Ее материал — не кожа, а время. При этом татуировка — искусство живое, а значит — смертное. Срок ее жизни лишь на несколько дней превышает нашу. Плоть, обращенная в полотно, оживляет произведение художника, но — и убивает его: как бы странно это ни звучало, татуировка — единственное, что мы берем с собой в могилу.

Memento mori, присущее любой татуировке, напоминает о ее мистическом происхождении. Кровавое искусство, превращающее дух в тело, слишком близко подходит к религии, чтобы оставаться в сфере эстетики.

Сакральная природа татуировки поссорила ее с христианством. Церковь ссылалась на 19-ю главу книги Левита: «Не делайте нарезов на теле вашем, и не накальвайте на себе письмен. Я Господь». В русском тексте внутренний смысл отрывка мешает понять точка. В английском переводе перед словами: «I am the Lord» — стоит двоеточие. Оно-то и раскрывает подлин-

ный мотив запрета. Нанося на кожу неизгладимые следы, человек нарушает прерогативу Бога, ибо лишь он имеет право расписываться на созданных по его образу и подобию телах. Другими словами, мы — не хозяева своему телу, оно дано напрокат нашей душе. Свобода выбора дарована ей, но не ему. Мы не выбираем тело, оно — наш рок, наша судьба, наше наказание. Тело — фатально безвыходно. Оно — брэнная темница, в которой обречен томиться дожидающийся вечной разлуки дух.

Но, как говорил все тот же Уайльд, «у тех, кто отличает душу от тела, нет ни того, ни другого». Татуировка — кожаная версия этого декадентского парадокса. Трещина в тюремной стене богословия, она поднимает стихийный бунт против картезианской антитезы души и тела. Не зря в лоно изгнавшей ее западной цивилизации татуировка возвращается с архаических окраин, не знавших этого разделения.

Реабилитация телесности вновь приучает нас к мысли, что дом человека — его тело. Татуировка — попытка обжить этот дом, обставив его по своему вкусу. И как бы наивны ни были те изменения, которые игла и тушь вносят в «типовой проект», они знак важных перемен. Выворачивая душу наизнанку, татуировка пытается вернуть нам свободу — право распоряжаться собой.

---

## ДАРЫ ВОЛХВОВ

---

Первыми Христа признали животные — делившие с ним ясли осел и вол, которые согрели младенца своим дыханием, и иностранцы — пришедшие поклониться Христу волхвы. Обладавший, как писал Бродский, «способностью дальнего смешивать с ближним», Христос начал свою жизнь с того, что упразднил границу между своими и чужими. Волхвы представляли человечество в его географической и этнографической совокупности: Каспар — Азию, Бальтазар — Африку, Мельхиор — Европу.

Впрочем, имена, мученические биографии и мощи, до сих пор хранящиеся в Кельнском соборе, — плоды позднейших разысканий. Матфей, единственный евангелист, упомянувший волхвов, даже не говорит, сколько их было. Волхвов подсчитали по числу даров: «и, открывши сокровища свои, принесли Ему дары: золото, ладан и смирну». Три самых дорогих товара древнего мира обладали символическими значениями: дань царю — золото, извечный знак власти; дань Богу — ладан, аромат которого обладает способностью отрывать помыслы человека от всего земного; дань человеку — смирна, предвестие жертвенной смерти (смирна, иначе мирра, применялась в погребальных обрядах).

Дары волхвов выстраиваются в сюжет, составляя своего рода пророческий ребус, аббревиатурный пересказ Евангелия на язык вещей-символов. Так уже первые в истории рождественские подарки явились в мир в узорной обертке толкований.

Сегодня выбранные волхвами дары по-прежнему популярны. Конечно, время внесло свои коррективы, но они касаются не столько сути, сколько интерпретации трех сокровищ древности.

Проще всего с первым и самым безошибочным подарком — **золотом**. Оно осталось тем же, чем было всегда. Прогресс не смог заменить первобытную цену золота утилитарным политэкономическим уравнением. Золото — вовсе не универсальное средство обмена. Чтобы ни говорил Маркс, оно не столько эквивалент, сколько антитеза денег.

«Свинец с крыльями», тяжелый металл, который алхимики называли легким, оно кажется овеществленным оксумороном. Золото ценно не потому, что дорого, а дорого, потому что ценно. Главное в нем — не покупательная, а магическая сила. Викинги, например, не пускали награбленное золото в ход, а просто зарывали его в землю в виде кладов, которые обеспечивали владельцу удачу. Об этом же говорит пушкинский «Скупой рыцарь»: «Мне все послушно, я же — ничему, я выше всех желаний, я спокоен, я знаю мощь мою, с меня довольно сего сознанья».

Золото — не условие товарообмена, а его результат, конечный продукт. В отличие от денег, которые становятся собой, лишь когда мы с ними расстаемся, золото предназначено для вечно-го «предварительного накопления». Единственный товар, который можно купить за золото, — уверенность в себе. Поэтому грамотнее всех с золотом обращаются те, кому оно нужнее, — торговцы наркотиками. Грубые, массивные до абсурда золотые изображения Богоматери, Нефертити или кобры служат им амулетами, охраняющими от пуль конкурентов.

Еще недавно нам трудно было понять, отчего в древности так дорого ценился **ладан**, другими словами — аромат. Обоняние — забытое чувство. Наши нетренированные носы почти утратили способность наслаждаться запахами. Отчасти в этом виновата пуританская мораль, справедливо считавшая запах голосом плоти, отчасти — химия, заменившая резкими синтетическими запахами мягкие органические ароматы. В результате мы оставили без внимания чувство, которое, как считают ученые, в 10 тысяч раз острее других.

Обоняние работает акварельными эмоциями. Огибая интеллект, оно вторгается прямо в подсознание. Поэтому запахи способны вкрадчиво манипулировать настроением. Конечно, слух и зрение работают на большей дистанции. Обоняние же — локальный, почти тактильный опыт. Чтобы понюхать цветок, надо к нему нагнуться. Зато такое знакомство труднее забыть, чем любое другое. Запах воздействует на ту часть мозга, где рождаются эмоции и создается память. Объединяя их, запах творит неперебиваемое на язык других чувств переживание.

Эта неопишечность делает власть аромата необъяснимой — что не мешает ей пользоваться. Во Франции — родине современной ароматерапии — 1500 докторов лечат больных запахами. Японцы используют их для борьбы со служебными стрессами, англичане ими лечат бессонницу, немцы — повышают эффективность труда. Помимо обычной парфюмерии, на Западе сегодня уже растет целая индустрия запахов: масла и бальзамы, аро-

матические свечи и ванны, цветочные эссенции и благовонные курения. Как во времена волхвов, запах вновь стал товаром, дорогим подарком, ценность которого определяется тем, что аромат — не вещь, а состояние духа.

Третий дар волхвов тоже связан с запахом, но — это запах смерти. **Мирра** — благовонная смола, застывающая гроздевидными, как бы составленными из слезинок кусками, применялась при бальзамировании. Возможно, поднося ее Христу, Мельхиор, как самый мудрый из волхвов, намекал на чудо воскресения. Но, быть может, он, как самый старый из них, просто пытался приукрасить неизбежное: продлевая жизнь трупа, мирра облагораживает смерть. Ее сладковатый запах приводит нас и к современному аналогу последнего дара волхвов. Это — дым тех семи миллиардов сигар, которые в этом году выкурили десять миллионов американцев и несколько сот тысяч американок (среди них — Шарон Стоун, Деми Мур, Джуди Фостер и, конечно, Мадонна).

Америка, и не она одна, переживает невиданный сигарный бум. В стране в два раза вырос экспорт — место недоступного из-за эмбарго кубинского товара заняла доминиканская и гондурасская продукция. Повсюду открылись сигарные салоны. Тираж скромного журнала «Cigar Aficianado» с 40 тысяч подскочил до четверти миллиона, сделав этот весьма специальный печатный орган самым успешным изданием десятилетия.

Почему же Америка, уже привыкшая относиться к курильщику, как к колорадскому жуку, вдруг вернула престижный статус сигаре?

Психологический механизм этого неожиданного переворота не так уж сложен. Это — постникотиновый синдром, наглая, как всегда у проигравших, реакция на объявленную курильщикам войну. Сигара — наглядный до вызова символ свободы, которая позволяет каждому выбрать себе свою дорогу к кладбищу. Табак, конечно, остается смертоносным зельем. По-прежнему курить — здоровью вредить, но уже — с максимальным удовольствием.

Сартр, писавший в «Бытии и ничто» и о сигаретах, выделял в них пролетарскую одинаковость: взаимозаменяемые и безличные, они неузнаваемы в пачке. Безличное дитя конвейера, дешевая, невзрачная и непритязательная сигарета не требует к себе уважения. Отношения с ней строятся не на любви, а на необходимости — не с ней хорошо, а без нее плохо.

Сигарета похожа на шлюху, сигара — на гейшу. Она — штучная, экзотична и достаточно дорога (от полутора до двадцати долларов), чтобы диктовать место и время свидания.

Сигарета сопровождает другие дела, сигара их исключает. Она требует безраздельного внимания. Правильно курить сигару, то есть делать две затяжки в минуту, вдыхая, но не глотая, как вино — дегустаторы, дым, — искусное времяпрепровождение, отнимающее от тридцати минут до полутора часов.

Другими словами, сигара — бунт против спешки. Соблазн ее не столько в табаке, сколько в антракте, изымающем курильщика из обычного течения жизни и обрекающем его на медитативное безделье. Сигара — Обломов в мире Штольцев; как и он, она хороша своей абсолютной бесцельностью.

1996

---

## ДЕКОРАТИВНЫЙ ПОЛ

---

С тех пор, как на свет явилась непорочно зачатая овца Долли, отношения между полами то ли обострились, то ли упростились. Отныне мужчины женщинам, как стигматы святой Терезе, не нужны, но желанны. Желанны, но не нужны.

Долли родилась на свет без помощи самца — мама у нее есть, даже две, а папы нет и, что главное, никогда не было! Не случайно ее вывели в Шотландии, где даже мужчины ходят в юбках.

В некотором смысле Долли оказалась хуже атомной бомбы, ибо самым своим появлением это смиренное животное способно упразднить уже не определенную часть человечества, а сразу его половину, причем ту, что мы привыкли называть «сильной».

Долли подтвердила мои худшие опасения, связанные с мужским полом. Я и раньше не был уверен в такой уж необходимости нашего существования, но теперь сомнения рассеялись: нужда в нас отпала.

Наученная шотландской овцой женщина скоро сможет выбрать себе способ размножения. И я не удивлюсь, если она предпочтет почковаться или класть яйца.

Что же Долли оставит на нашу долю?

Рождение первой овцы-клона вызвало столь повсеместную тревогу, что мне даже неловко описывать то чувство облегчения, которое я испытал, услышав о новой победе науки.

У Найпола сказано: женщина создана, чтобы работать. Мужчина создан для другого. Если и раньше никто не мог обнаружить значение этого самого «другого», то теперь, когда овца Долли грозит — или обещает — избавить нас от обязанности продолжать человеческий род, нам и подавно не узнать, в чем состоит предназначение мужчин на земле.

По-моему, это лучшее, что могло произойти с нашим полом. Благодаря нам природа — уравнение с иксом, под который можно подставить все, что мужчинам удастся, а женщинам захочется.

Овца Долли превратила нас в декоративный пол. Отныне наша цель не создавать жизнь, а украшать ее.



Я даже не уверен, что мы — все еще люди. Скорее — ангелы или животные.

Например — бабочки. Именно так:

— не трудовая пчела, а нарядная бабочка;

— не рожь, а икебана;

— не вишня, а сакура;

— не пес, а кот, который к тому же не ловит мышей.

Женщина — историческая необходимость, мужчина — истерическая случайность, праздный каприз разгоряченного воображения природы, забывшей, зачем она нас создала.

Витгенштейн говорил: если какая-то деталь машины не работает, значит, она не деталь машины. Вот мы и не работаем. С тех пор, как Долли уволила нас из природы, мы стали лишними в мироздании.

Свобода от долга — это бегство от необходимости.

Оказавшись ненужными, мы стали распоряжаться аксиологической пустотой, которую можно заполнить не нуждой, а прихотью.

Став капризом природы, мы рождены для того, чтобы не делать сказку былью, а жить в ней без пользы для окружающих.

Мы — искусство для искусства. Вред от нас очевиден, польза сомнительна. Но отказаться от лишнего труднее, чем от необходимого.

Бесцельны, как все прекрасное, мы делимся без остатка. Идя по жизни, не оставляем следа.

Всякое рассуждение хорошо лишь тогда, когда из него можно сделать достаточно практические выводы.

Разделив людей на необходимых и лишних, или — переходя на вопиюще уместную здесь сельскохозяйственную терминологию — на агнцев и козлиц, Долли подала нам пример, которым глупо не воспользоваться.

Мужчина должен торжественно объявить: раз природа во мне больше не нуждается, я не нуждаюсь в ней. Отныне я умываю руки и снимаю с себя ответственность за суровые будни, которую историческое недоразумение возлагало на мужчин. Отныне мы отвечаем лишь за праздники.

Пусть женщина выбирает между жизнью и смертью, мужчина — между мясом и рыбой;

женщина выбирает мужа, мужчина — позу;

женщина выбирает работу, мужчина — правительство;

женщина выбирает Бога, мужчина — религию;

женщина выбирает дом, мужчина — удочку.

Увы, стоит взглянуть в этот список повнимательней, как из него испарится повелительное наклонение.

Новое разделение полов так мало отличается от старого, что приходится признать: мы не стали декоративным полом, а всегда им были.

И все же я благодарен овце Долли. Не за то, что она изменила нашу жизнь, а за то, что ее обосновала.

1997

---

## ФЕТИШИ ОКШТЕЙНА

---

С тех пор, как я впервые увидел женщин Окштейна, прошло лет пятнадцать. Но за прошедшие годы они, в отличие от всех остальных, нисколько не изменились. Те же хищные красавицы.

У них все длинное — ноги, пальцы, сигареты. Даже взгляд их долгий и жуткий, как у Горгоны. Они нагло смотрят прямо в глаза, зная, что они нам нужнее, чем мы им. От них не уйдешь, их не забудешь. На холстах Окштейна изображены не сами женщины, а их власть над нами. Это — яростный триумф эроса над человеком, чувства над мыслью, иррационального влечения над умом и расчетом.

Главное в живописи Окштейна — отношения одушевленного с неодушевленным. Мы привыкли считать неизблемой границу между ними. Как было сказано в «Буратино», пациент либо жив, либо мертв. Категория одушевленности не знает сравнительной степени. Грамматика не позволяет нам прибавлять к живому или неживому туманное «более или менее». Но стоит оторваться от условной грамматической необходимости ради честной физиологической действительности, как обнаружится, что вещь не равна вещи — одна бывает мертвее другой. Неодушевленность может служить маской, прикрывающей жизнь, полную страстей. В самом деле, разве одинаково безжизненны верхняя одежда и нижняя? пальто и чулки? купальник и бюстгальтер?

На картинах Окштейна вещи *частично* одушевлены, ибо все они снабжены половыми признаками. Это не натюрморт, но и не портрет. Это — собрание фетишей, таинственных предметов, заменяющих женщину.

При этом главный фетиш Окштейна — сама женщина. В ней нет ничего естественного, ничего голого, она вся прикрыта — румянами и помадой, пунцовым лаком ногтей, ажурными кружевами перчаток, черным нейлоном чулок.

Мы не видим обнаженного тела. Оно спрятано от нас, как золотой запас в сейфе банка. Вместо него в ход идет разменная монета сексуальной параферналии. Провокационные наря-

ды заряжаются от той тайны, которую они скрывают. Их извращенность — в недоговоренности.

Избегая наготы, художник умышленно переносит эротический заряд из природы в культуру. Именно одежда делает непристойными окштейновских красавиц. Она же превращает половой вопрос в теологический.

Фетишизм, в сущности, — разновидность религии. Страсть обращена не на безжизненный предмет, а на тайну. Дразня наше воображение, фетиш намекает на нее, но никогда не раскрывает. В мире, где все явно, как на нудистском пляже, не бывает фетишей. Они — обитатели той сумрачной зоны дерзких догадок и несмелых надежд, что равно чужда и верующему, и атеисту, но хорошо знакома агностику.

В этой сфере разворачивается драма окштейновской живописи. С годами менялись ее сюжеты, но неизменными оставались действующие лица: вещь и тайна.

Это постоянство позволило картинам Окштейна сохранить эротическую энергию и тогда, когда с его полотен исчез ее источник — женщина. Вместо нее поздние работы Окштейна изображают галантерейный набор: шляпа, туфля, сумка, гребешок, пуговица, наперсток. Но при всей кажущейся безобидности этого преискуранта, вещи Окштейна по-прежнему эротичны. Напротив, чем дальше растягивается страсть, чем большее расстояние отделяет ее источник от изображенного предмета, тем выше искусство художника. Это-то и отличает наивную порнографию от восточного сексуального символизма с его поэзией «пустого кимоно», с которой так много общего у Окштейна.

В сущности, он художник одной темы, и тема эта — эрос. Что бы ни изображалось на его картинах, все они «про это». Как солдат в известном анекдоте, который думает о женщинах, глядя на кирпич, потому что он всегда о них думает, Окштейн занят исключительно сексуальными переживаниями. Но искусство его не эротическое, а магическое. Как злой волшебник, Окштейн превращает каждую женщину в вещь; как добрый — он превращает каждую вещь в женщину.











---

## БЕССМЕРТИЕ МЫЛЬНОЙ ОПЕРЫ

---

Однажды поздней осенью и поздним вечером я проезжал по пустынной окраине Вермонта. Жилье там, как, впрочем, и во всей Америке, стоит довольно редко, вокруг унылые поля, перелески, пустоши какие-то — одним словом, «дрожащие огни печальных деревень». Но Лермонтов смотрел на них глазом то ли хозяина, то ли дачника, да еще и по пути из столиц на Кавказ и обратно. А вермонтским ездить некуда и незачем — они и так дома: каждый навечно укрылся в своей индивидуальной американской мечте. И вот тут, в унылой пустоте, я вдруг почувствовал, что этот одинокий, разобщенный ранними сумерками мир пронизывает объединяющее и умиротворяющее электромагнитное излучение. Как мусульмане в намаз, все обитатели этих домов глядят в свой голубой угол — десятки миллионов американцев, которые в одну и ту же минуту смотрят один и тот же телесериал. Мирное, ненасильственное, добровольное объединение, дающее всем равный статус, сливающее все голоса в один хор, вкрадчиво берущее индивидуальность напрокат ради общего блага. По-моему, это соборность массового искусства, которую нам мешает распознать гордыня и презрение к сегодняшнему дню. Уж больно трудно вписать современность в контекст истории. Как оценить нашу культуру на фоне остальных? Куда отнести комикс, рекламу, боевик, Шварценеггера и Мадонну, а в первую очередь этот самый популярный жанр массового искусства — телесериал?

Новая эстетика, как утверждали теоретики ОПОЯЗа, прорастает в низких жанрах. (Пушкин пришел из альбомной поэзии, Блок — из городского романа, Чехов — из Чехонте.) Соответственно и азбуку нового художественного языка следует искать на обочине искусства. Самая очевидная из них — сериал, одиозная мыльная опера. Свое дурацкое имя она получила от спонсоров — производителей мыла и стирального порошка. Для рекламы этого товара им нужна была подходящая «рама» — передача, обращенная исключительно к тем, кто занимается стиркой, то есть к женщинам.

Так в начале 30-х на американском радио родились первые мыльные оперы — драматические сценки, описывающие семейные неурядицы. Сперва 15-минутные, а потом и получасовые радиопостановки были рассчитаны исключительно на женскую аудиторию, поэтому и транслировались они в дневное время, когда дети в школе, а мужа на работе.

Авторы этих программ создали стандартный набор приемов: постоянный состав актеров, интимная манера, установка на диалог, замедленный темп.

Телевидение мгновенно распознало потенциал мыльных опер. Уже с начала 50-х они перешли на голубой экран и с тех пор распространились по всему миру, включая теперь и Россию.

Несмотря на фантастическую популярность, с которой вряд ли может сравниться любой другой тележанр, эстетический авторитет сериала предельно низок. Всегда считалось, что это низкопробное зрелище, обслуживающее невзыскательные вкусы домашних хозяек.

Однако в последние годы в США вышло более 90 серьезных монографий, посвященных поэтике мыльной оперы. В этих академических штудиях выделяется своей глубиной и радикализмом дерзкая концепция феминисток. Мыльная опера, говорят они, первый в истории вид ЖЕНСКОГО массового искусства. В качестве такового оно разительно отличается от искусства мужского, примером которого может служить кино, обычная голливудская продукция.

В самом деле, мужское искусство — линейно, то есть рассказ здесь выстроен с начала до конца. Кульминация всегда перенесена в финал, это окончательная точка, торжество однозначности. Красота кадра в кино — чисто зрительная, она предназначена для глаза, которому камера жестко диктует позицию — точку зрения.

Женское искусство, явленное в мыльной опере, подчиняется совершенно иным законам. В центре внимания тут не действие, а сложная вязь интимных отношений. Доминирует здесь уже не зрение, а слух, поэтому ведущее драматическое средство — диалог.

Если правда мужского искусства окончательна и обжалованию не подлежит, то мыльная опера исповедует нечто вроде бахтинской полифонии: у каждого из героев — своя точка зрения, своя правда. Но главное, ни одна из этих правд не может быть последней, окончательной. Тут некому подвести черту и сделать выводы. Каждая новая серия, как каждый новый день приносит новые сюжетные повороты. Все это делает мыльную оперу в эстетическом отношении бессмертной.

Необычные темпоральные координаты придают, казалось бы, сверхъестественный характер сериалу. Однако он лишь возвращает нас к естественному переживанию времени.

Дело в том, что линейное время и порожденная им идея прогресса — сравнительно недавнее изобретение индустриальной цивилизации. Развитие производства, фабрика, конвейер требовали синхронизации всей жизни. Машина приучала всех к своему расписанию: люди привыкли жить «по гудку». Но механическое время чуждо человеческой природе. Оно противоречит и нашей психологии (каждый знает, что в очереди и постели минуты текут по-разному), и нашей истории. В доиндустриальных обществах не существовало универсального времени — оно дробилось на резко отличные друг от друга отрезки. Деление календаря на праздники и будни подразумевало качественно различное восприятие времени. Мы до сих пор подсудно ощущаем важность этого деления. Скажем, в Америке исторические праздники могут для удобства «переезжать» на другой день, поближе к выходным. Но все религиозные праздники — от христианского Рождества до языческого Хэллуина — никогда не переносятся: на них по-прежнему лежит сакральная печать.

В сегодняшнем мире универсальное время еще доминирует, но оно уже плохо работает. Развитие технологии расщепляет массовое общество и освобождает человека от власти машинного времени. В децентрализованном мире синхронность потеряла свое былое значение. Механическое время постепенно заменяется более удобным биологическим. Каждый живет в своей временной капсуле, по своим часам, со своим ощущением длительности.

«Темпоральная приватизация» — распад коллективного времени — приводит к грандиозным переменам во всех сферах, включая, разумеется, и эстетическую. В основе более привычного нам искусства лежит линейное время. Оно автоматически выстраивает текст вдоль хронологической прямой, которая задает причинно-следственную схему событий. Как бы ни запутывал писатель читателя, книгу надо читать с первой страницы. Повествование тут навязывает читателю неподвижную точку зрения. В определенном смысле классический роман — пережиток промышленной эпохи, который своими средствами приучал читателя жить «по гудку».

В постиндустриальную эпоху такое построение — с началом, серединой и концом — уже плохо вяжется с новыми темпоральными структурами.

Между тем бывают и другие книги — такие, которые можно читать с любого места. Простым примером может служить лю-

бой словарь, сложным — «Хазарский словарь» Милорада Павича. Еще сложнее темпоральная структура компьютерной книги — гипертекста, где от читателя зависит, в какой последовательности и насколько глубоко он знакомится с текстом.

Однако по-настоящему массовым, общедоступным примером такого искусства служит сериал, счастливо разгадавший секрет своей аудитории. Концепция механического времени меньше повлияла на женщин, поскольку они не были так тесно связаны с «машиной», с промышленной эпохой в целом. (Не случайно, женщины реже бывают пунктуальными, чем мужчины.) Поэтому и предназначенный для женщин телесериал построен на архаическом, циклическом, свойственном природе восприятию времени. Хотя каждый эпизод тут развернут во времени, в целом растянутая иногда на десятилетия серийность работает на конфликтах, которые не могут разрешиться окончательной победой одной из противоборствующих сторон. Герои попадают во временное кольцо — их схватка обречена длиться вечно. В отличие от обычного сюжета, где побеждает либо Добро, либо Зло, тут антагонисты намертво связаны — как ян и инь, зима и лето, день и ночь.

1998

---

## МУЗЕЙ БАХЧАНЯНА

---

Синявский совершенно справедливо считал Бахчаняна последним футуристом. Вагрич — живое ископаемое. По нему можно изучать дух той революционной эпохи, любить которую его не отучила даже Америка. Мне кажется, что Бахчаняну все еще хочется, чтобы мир был справедливым, а люди — честными. Ему нравится Маяковский, неприятны буржуи, и сам он напоминает героев Платонова. Вагрич, конечно, не признается, но я думаю, ему понравилось бы все взять и поделить. Как чаще всего и бывает, советская власть не признала в нем своего — ей казалось, что он над ней глумится.

Впрочем, все началось не с коммунистов, а с фашистов. Когда немцы вошли в Харьков, Вагричу было четыре. Офицер посадил смуглого мальчишку на танк. На шею ему повесили круг копченой колбасы. Бесценный в голодном Харькове подарок Вагрич поменял на цветные карандаши. Отцу Вагрича повезло меньше. В гестапо его покалечили, и он умер после войны, не дожив до пятидесяти. Вагрич пошел работать на завод, не закончив даже восьмого класса. Мы хотели ему купить на Брайтон-Бич аттестат зрелости, но Вагрич заявил, что решил умереть недоучкой — «как Бродский».

Я не знаю, что Вагрич делал в Харькове, но, зная его 20 лет в Нью-Йорке, догадываюсь, что ничего хорошего. Достаточно сказать, что Лимонова, которому Вагрич придумал псевдоним, Бахчанян считал маменькиным сынком. Поклонник Хлебникова и Крученых, лауреат международных конкурсов карикатуристов, знаток западного авангарда, оформитель красного уголка на заводе «Поршень» — только в нашем прошлом все это не мешало друг другу. Вернее — мешало, но не Бахчаняну. Как только Вагрич стал заметной в городе фигурой, про него написали фельетон и выгнали с работы.

Так Бахчанян уехал из Харькова — пока в Москву. Там он быстро попал на свое место — на последнюю полосу «Литературной газеты». Это была яркая заплатка на культурном ландшафте 60-х.

Эта эпоха удачнее всего реализовалась в хождении над пропастью с незавязанными глазами. Правду тогда считали двусмысленностью и искали в клубе веселых и находчивых. За анекдоты уже не сажали, но еще могли. Публика, вспоминал Жванецкий, за свой рубль желала посмотреть на человека, произносящего вслух то, что все говорят про себя. Как гладиаторы в Риме, сатирики стали народными любимцами.

Хотя Бахчанян оказался в центре этой эзоповой вакханалии, он, в сущности, не имел к ней отношения. Вагрич был не диссидентом, а формалистом. Только выяснилось это намного позже.

Бахчанян поставил перед собой задачу художественного оформления режима на адекватном ему языке. Орудием Вагрича стал минимализм. Бахчанян искал тот минимальный сдвиг, который отделял норму от безумия, банальность от нелепости, штамп от кощунства.

Иногда этот жест можно было измерить — в том числе и миллиметрами. Стоило чуть сдвинуть на лоб знаменитую кепку, как вождь превращался в урку. В одной пьесе Бахчанян вывел на изображающую Красную площадь сцену толпу, застывшую в тревожном молчании. После долгого ожидания из Мавзолея выходит актер в белом халате. Устало стягивая резиновые перчатки, он тихо, но радостно произносит: «Будет жить!»

Если в этом случае Вагрич обошелся двумя словами, то в другом хватило одного. Он предложил переименовать город Владимир во Владимир Ильич. Более сложным проектом стала предпринятая им буквализация метафоры «Ленин — это Сталин сегодня». Накладывая портреты, Вагрич добился преобразования одного вождя в другого.

В Москве Вагрич быстро стал любимцем. С ним привыкли обращаться как с фольклорным персонажем. Одни пересказывали его шутки, другие присваивали. Широкий, хоть и негласный успех бахчаняновских акций помешал разобраться в их сути. Его искусство приняли за анекдот, тогда как оно было чистым экспериментом.

Анекдот начинен смехом, как граната шрапнелью. Взорвавшись, он теряет ставшую ненужной форму. У Вагрича только форма и важна. Юмор тут почти случайный, чуть ли не побочный продукт основного производства, цель которого — исчерпать все предоставленные художнику возможности, заняв непредназначенные для искусства вакантные места.

Собственно, это — футуристская стратегия. Хлебников, например, расширил русскую речь за счет не используемых в ней грамматических форм. Переводя потенциальное в реальное, он не столько писал стихи, сколько столбил территорию, которой наша

поэзия до сих пор не умеет распорядиться. Вот так же и Вагрич заполняет пустые клеточки возможных, но неосуществленных жанров.

Единицей своего творчества Бахчанян сделал книгу. Большая часть их осталась неизданной, но те, что все-таки появились на свет, удивят любого библиофила. Например, выпущенная Синявскими в 86-м году трилогия «Ни дня без строчки», «Синьяк под глазом» и «Стихи разных лет». Последняя книга — моя любимая. В ней собраны самые известные стихотворения русской поэзии — от крыловской басни до Маяковского. Все это издано под фамилией Бахчанян. Смысл концептуальной акции в том, чтобы читатель составил в своем воображении автора, который смог — в одиночку! — сочинить всю русскую поэзию.

Другая книга Вагрича — «Совершенно секретно» — вышла в очень твердом переплете, снабженном к тому же амбарным замком. Это издание Бахчанян подарил мне на день рождения. Познакомиться с содержанием я смог только через год, когда получил в подарок ключ от замка.

Все, что делает Вагрич, остроумно, но далеко не все смешно. Вот, скажем, как выглядит его опус, названный «Приказом № 3»:

«Запретить: смотреть в будущее, варить стекло, пребывать в полном составе, рождаться, попадать под категорию, случайно встречаться, набрасываться на еду, бежать быстрее лани...»

Эти поставленные задолго до Сорокина литературные опыты можно назвать семиотической абстракцией. Грамматические монстры будто имитируют машинный язык. Лишенные смысловой связи идиомы соединяются не смыслом, а повелительным наклонением приказа.

Ценность этих лабораторных образцов — в исследовании приема. В чистом виде они малопригодны для широкого употребления, зато в разбавленном оказываются весьма полезны. Разорвав привычные узы, отняв устойчивое сочетание у его контекста, Бахчанян распоряжается добычей с произволом завоевателя. Вот несколько отрывков из пьесы «Крылатые слова», в которой каждый из ста четырех действующих лиц произносит по одной реплике:

«Чапаев: — А Васька слушает да ест!

Наполеон: — В Москву, в Москву, в Москву!

Всадник без головы: — Горе от ума.

Сизиф: — Кто не работает, тот не ест.

Крупская: — С милым рай в шалаше.

Павлик Морозов: — Чти отца своего...

Эдип: — И мать свою.

VAGRICH BAKHCHANYAN

President Reagan's Adviser On  
Mail Art

219 East 84th Street, apt. 1D,  
New York, N.Y. 10028  
USA

MOMA DISCO



POST CARD by VAGRICH BAKHCHANYAN

BUREAU DE LA POESIE

00 - 950 WARSZAWA

P.O. BOX 126

ANDRZEJ PARTUM

P O L A N D

TO:

Daniel Linn  
CA





Митрофан: — Я знаю только то, что ничего не знаю.

Иуда: — Язык родных осин».

Разработка этого приема привела к «Трофейной выставке достижений народного хозяйства СССР», которую мы 15 лет назад устроили на развороте «Нового американца». На ней экспонировались бахчаняновские лозунги, каждый из которых просится в заглавие статьи. Фельетонист мог бы взять «Бей баклуши — спасай Россию», эстет — «Вся власть — сонетам», постмодернист — «Всеми правдами и неправдами жить не по лжи», «Наш современник» — «Бейлис умер, но дело его живет».

Лапидарность бахчаняновского остроумия делает его лучшим изобретателем названий. Скажем, чем плох титул русской гомосексуальной газеты «Гэй славяне»?

В основе бахчаняновского юмора лежат каламбуры, которыми Вагрич больше всего известен, или — неизвестен, ибо они мгновенно растворяются в фольклорной стихии, теряя по пути автора, как это произошло с эпохальным «Мы рождены, чтоб Кафку сделать былью».

Каламбуры принято относить к низшему разряду юмора: две несвязанные мысли соединяются узлом случайного созвучия. Примерно то же можно сказать о стихах. Если поэзия, заметил однажды Бродский, одинаково близка троглодиту и профессору, то в этом виновата ее акустическая природа. Каламбур, как рифма, говорит больше, чем намеревался — или надеялся — автор. В хорошем каламбуре так мало от нашего умысла, что следовало бы признать его высказыванием самого языка. Каламбур — счастливый брак случайности с необходимостью. В хаосе бездумного совпадения деформация обнаруживает незаметный невооруженному глазу порядок.

Своей простотой и общедоступностью каламбуры близки к наивному искусству, которым Вагрич не устает восхищаться. Заведомо лишённые претензии, малограмотные произведения самоучки отличает всепоглощающее внимание к объекту, безграничное, доходящее до самоликвидации автора доверие к способности мира высказаться и без нашей помощи.

Без усталости вслушиваясь и вглядываясь в мир, Бахчанян выживает из окружающего лишь то, что кажется в нем нелепым. Но правда ведь и не бывает логичной. Искажая действительность, мы часто не удаляемся, а углубляемся в нее. Об этом напоминают изобразительные каламбуры Бахчаняна — его бесчисленные коллажи. Лучшие из них производят впечатление короткого замыкания, которое гасит свет чистого разума. В наступившей

темноте на задворках здравого смысла появляются иррациональные тени, ведущие свою, всегда смешную, но иногда и зловещую игру.

Так, к олимпийским играм 84-го года Вагрич изготовил плакат: прыгун с трамплина, а снизу — целящийся в него, как в утку, охотник. Прошло немало лет, пока не выяснилось, что забавный каламбур предсказывал будущее. Напомню, что в том году Олимпиада проходила в Сараево.

Другой, ужаснувший эмигрантских фарисеев коллаж, на котором в крестики-нолики играют распятием, сегодня неплохо бы смотрелся у входа в церковь, где собираются члены ЦК.

В Америку Вагрич уехал из-за квартирного вопроса. Его дожимали не коммунистические, а коммунальные порядки — жить было негде. В Нью-Йорке с этим проще. Увы, только с этим.

Для Америки Бахчанян оказался слишком самобытным и независимым. Сочетание малоприспособленное для большого успеха.

Даже когда в моду вошел соцарт, Вагричу, который раньше других распознал возможности этого стиля, не хватило монументальности Комара и Меламида.

Америка тут, конечно, ни при чем. От нас она ждет примерно того, что она о нас знает, — плюс-минус 15 процентов. Бахчанян не попадает в эту, как и в любую другую, квоту. Он органически не способен к компромиссу между своими возможностями и чужим вкусом. На собственном опыте я убедился, что Вагрича нельзя заставить работать на себя. Можно либо работать на него, либо оставить в покое.

Наверное, поэтому эмиграция изменила Бахчаняна меньше всех моих знакомых. Даже в нью-йоркском пейзаже Бахчанян умудряется выделяться. Глядя, как он на веревочку с крючком ловит карасей в пруду Централ-парка, я всегда думаю, что в Америке Вагричу не хватает России. Перебирая экспонаты «музея Бахчаняна», я думаю, что еще больше России не хватает Вагрича.

---

## ДУХ, ДУШ, ДУШЕВНОСТЬ

---

Двадцать лет назад он появился на свет в роддоме на 13-й стрит. Все эмигрантские дети того призыва были Давидиками или уж сразу Аленушками. Мы своего назвали Даниилом, выбрав среднее между фольклорным Данилой и туземным Дэном.

Впрочем, до последнего дело дошло не скоро. На второй день своей жизни он стал Данькой и до трех лет счастливо не догадывался о существовании английского, что позволило даже мне поразить его своими лингвистическими талантами: я ему объяснил, что глупый хищник Том кричит наглому грызуну Джерри. Услышав мой перевод мультфильма, Данька решил, что я говорю по-кошачьи.

С английским он столкнулся только в детском саду. В первый день чужая речь его смешила, на второй раздражала, на третий стала родной. Тут уже стал вопрос о русском. Чтобы он его не забыл, мы принялись учить Даньку читать. На помощь шли детские книжки из России, чаще всего — «Ленин и Жучка». Первым он одолел «Буратино», потом «Чипполино», но после «Трех толстяков» сказал, что если русские книги только о богатых и бедных, то их читать не стоит. Решив, что нравственное воспитание можно считать завершенным, я дал ему «Мюнхгаузена».

Как всем детям в Америке, в школе Даньке не нравилось выделяться. Особенно если шли бои в Афганистане или сбивали пассажирский самолет. Я даже не знал, что его интересует русский, пока он не спросил, как ругаться матом. «Во дворе научись», — легкомысленно бросил я, забыв, что никаких дворов в Америке нету.

И все-таки нормального американца из Даньки не вышло: он дочитал «Войну и мир», полюбил «Мертвые души» и оценил Веничку. Вот с таким запасом мой сын отправился в страну, чуть не ставшую ему родиной.

Данька попал в Петербург, зная о России несравненно больше своих американских друзей и несравненно меньше своих русских сверстников. Россия располагалась на задворках его эрудиции. Лучше, чем русских, он знал византийских императоров.

С передвижниками он не был знаком даже по фантикам. Кирова путал с Лениным, Ленина с броневиком, броневик с «Авророй».

Не свой и не чужой, Данька оказался в стране, которую представлял себе как очень большой Брайтон-Бич. Тут-то на него и обрушилась империя, величественность которой меня впервые поразила только тогда, когда я ее увидел его глазами. Как Колумб, Данька открыл для себя Новый Свет. Мир для него удвоился за счет приращения непомерной державы двенадцати языков, где все, как в Британской империи, говорят на понятном ему наречии.

Придя с базара, Данька с восторгом Миклухо-Маклая перечислял встреченные народности: «грузины в кепках, азербайджанцы в мохнатых шапках, узбеки в тубетейках, афганцы в тельняшках». Апофеозом этнического дивертисмента стала цыганка с золотыми, как в сказке, зубами, подарившая ему головку маринованного чеснока.

Жителей этой новой для него ойкумены объединяли язык и культура, о которой он знал слишком мало, чтоб в ней разочароваться. Тем более что мелкие мерзости русского быта — безвольно повисшая головка гостиничного душа, от которой горячей воды ждешь, как лета, пустая бакалея, в которой, совершая в три приема покупку кефира, знакомишься с холодной, теплой и яростной продавщицей, таксист, которому оживленная болтовня о рыбалке не мешает забыть о сдаче, невнятные санитарные дни, тупо молчащий телефон, почерневший от невзгод автобус, матерок под окном на тусклом рассвете — были для Даньки не испытанием, а аттракционом.

Жадно впитывая его впечатления, я с такой гордостью разворачивал прославленные панорамы, как будто сам их соорудил: парадные перпендикуляры проспектов, гигантомания царско-сельского рококо, острые ракурсы Васильевского острова, монументальная легкость Александрийского столпа, ни с чем не сравнимый размах Зимнего. Даньке больше всего понравилась пельменная.

Сыроватый подвал, липкие вилки, серое тесто — пельменная! подруга дней моих суровых, я сам ее любил. Но Данька там был впервые, поэтому удивился, когда двое небритых, разлив принесенное, протянули ему стакан. Данька даже не знал, что это называется «на троих». Выплеснув в разговор всю свою недлинную жизнь, он не переставал поражаться тому, что и незнакомым она интересна.

Рыба не догадывается о воде, пока ее оттуда не вытащат. Только вернувшись в родную прорубь, вспоминаешь про основ-

ной ингредиент русской жизни — душевность. Обратная сторона произвола, только она умеет делать существование возможным и невыносимым сразу. Объясняя вечный парадокс русского духа — «хорошие люди в плохой стране», — она окружает каждого, кто здесь живет, горестным ореолом. Мы, притерпевшись, его не замечаем, зато другие не могут отвести глаз.

Однажды я спросил свою японскую переводчицу, почему она выбрала эту не самую обычную профессию. «Из жалости, — не задумываясь ответила она, — русского нельзя не узнать — над ним аура страдания».

Я не знаю, что тут хорошего. Вернее, знаю, что ничего: народ, читающий Петрушевскую, улыбается реже, чем того стоит мироздание. Однако, глядя, как жадно Данька впитывает токи отзывчивости, я понимаю, что в этой стране есть нечто такое, что нельзя взять — только отдать. Энергия непреходящей драмы, неутолимый эмоциональный голод, жгучий интерес к другому, неспособность повернуться к гостю спиной. Зыбкая, бесформенная, неуловимая и неосознанная эманация, как ватой, окутывает здешнюю жизнь, делая ее единственной и самодостаточной, безжалостной для своих и неотразимой для чужих.

Не зря американские слависты продали Мамону за московскую кухню, где чай слаб, водка зла, дружба нерушима и дышать нечем.

Может быть, и прав Парамонов, не устающий повторять: «Мы вернемся в Россию своими детьми». Данька, во всяком случае, только ждет случая. Он тут все хорошо запомнил: дух, душ, душевность.

---

# ПРИМЕЧАНИЯ

---

## ШВЫ ВРЕМЕНИ

### Треугольник

1. *Solzhenitsyn A.* The Relentless Cult of Novelty and How It Wrecked the Century//The New York Times Book Review. 1993. 7 February, русский оригинал речи см.: Новый мир. 1993. № 4.

2. *Aksyonov V.* Dystrophy of the «Thick» and *Bespredel* of the «Thin»//(World Literary Today. 1993. Winter. P. 20. (Здесь и далее термины «авангард» и «модернизм» для удобства аргументации максимально сближаются на том основании, что они в равной степени противостоят традиции).

3. *Ibid.* P. 23.

4. *Яркевич И.* Литература, эстетика, свобода и другие интересные вещи //Огонек. 1993. 2 янв.

5. *Ерофеев Вик.* Русские цветы зла //Панорама. 1993. 19—25 мая. № 632.

6. *Смирнов И.* Бытие и творчество. Марбург, 1990. С. 28.

7. *Курицын В.* Книга о постмодернизме. Екатеринбург, 1992. С. 25.

8. *Epstein M.* The Origins and the Meaning of Russian Post-modernism (рукопись).

9. Цит. по: *Хабермас Ю.* Модерн — незавершенный продукт// Вопросы философии. 1993. № 2. С. 42.

10. *Huyssen A.* The Search for Tradition: Avant-garde and Postmodernism in the 1970 s //Postmodernism/Ed. by T. Docherty. New-York: Columbia University Press. 1993. P. 225.

11. Цит. по: *Вельш Вольфганг.* «Постмодерн». Генеалогия и значение одного спорного понятия//Путь. 1992. № 1. С. 131.

12. *Huyssen A.* Op. cit. P. 231.

13. *Fiedler L.* Cross the Border — Close the Gap //The Collected Essays of Leslie Fiedler. New-York: Stein and Day, 1971. Vol. 2. P. 461—485.

14. *Banes S.* Terpsichore in Sneakers: Postmodern dance. Wesleyan: Wesleyan University Press. CT, 1987.
15. *Дженкс Ч.* Язык архитектуры постмодернизма. М., 1985. С. 12.
16. *Лем С.* Лолита, или Ставрогин и Беатриче//Литературное обозрение. 1991. № 9. С. 85.
17. *Вельш Вольфганг.* Указ. соч. С. 133.
18. *Jameson J.* Postmodernism, or The Cultural Logic of Late Capitalism//New Left Review. 1984. № 146.
19. *Шкловский В.* Гамбургский счет. М., 1990. С. 371.
20. *Шкловский В.* Сентиментальное путешествие. М., 1990. С. 235.
21. Там же. С. 242.
22. *Терц Абрам.* Что такое социалистический реализм//Фантастический мир Абрама Терца. Лондон: Inter-Language Literary Associates, 1967.
23. *Кавелин И.* Имя несвободы //Вестник новой литературы. М., 1990. С. 176—198.
24. *Solzhenitsyn A.* Op. cit.
25. *Clark K.* The Soviet Novel. History as Ritual. Chicago; London: The University of Chicago Press. 2d ed. 1985. P. XI—XIII.
26. Ibid. P. 15.
27. *Хлебников В.* Собр. произв.: В 5 т. Л., 1930. Т. 4. С. 289.
28. Там же. С. 280.
29. *Клейман Н.* Неосуществленные замыслы Эйзенштейна//Искусство кино. 1992. № 6. С. 11.
30. См.: *Паперный В.* Культура Два. Анн-Арбор: Ардис, 1985.

### Лук и капуста

1. *Юнг К.-Г.* Проблемы души современного человека //Юнг К.-Г.: Архетип и символ. М.: Renaissance, 1991. С. 212.
2. *Ле Гоф Ж.* Цивилизация средневекового Запада. М.: Прогресс-Академия, 1922. С. 157.
3. *Дичев Ив.* Шесть раз-мыслений о постмодернизме//Сознание в социокультурном измерении. М., 1990. С. 36.
4. *Дичев. Ив.* Указ. соч. С. 37.
5. См., например, статью Г. Померанца «Из чаши стыда», в которой автор предлагает интеллигенции заняться моделированием нового универсального означаемого для постсоветского общества. Один из вариантов — «русская культура» (Сегодня. 1994. 15 января).
6. *Сорокин В.* Норма (цит. по рукописи). С. 347.



7. *Baudrillard J.* Simulations. New York: Columbia University Press, 1983. P. 11.

8. Ср.: «Природа есть создаваемая культурой идеальная модель своего антипода» (*Лотман Ю.* Избранные статьи: В 3 т. Таллинн: Александра, 1993. Т 1. С. 9.

9. *Hayles N.E.* Complex Dynamics in Literature and Science// Chaos and order. Chicago: The University of Chicago Press, 1991. P. 14.

10. *Платонов А.* Пролетарская поэзия//Платонов А. Собр. соч.: В 3 т. М., 1985. Т. 3. С. 523.

11. *Пригожин И.* Переоткрытие времени//Вопросы философии. 1989. № 8. С. 9.

12. *Porush D.* «Fictions as Dissipative Structures». Prigogine's Theory and Postmodernism's Roadshow//Chaos and order. P. 54—85.

13. Термин предложен *Istvan Csicsery-Ronay Jr.*

14. *Фаулз Д.* Волхв //Иностранная литература. 1993. № 8. С. 139.

15. *Лотман Ю.* Культура и взрыв. М.: Гнозис, 1992. С. 189.

16. «Прогноз». Беседа А. Боссарт с братьями Стругацкими //Огонек. 1989. № 52.

17. *Стругацкие А. и Б.* Улитка на склоне. Франкфурт: Посев, 1972. С. 21.

18. *Юнг К.* Об архетипах коллективного бессознательного// Юнг К. Архетип и символ. С. 99.

19. *Стругацкие А. и Б.* Сценарии. М.: Текст, 1993. С. 345.

20. Мир и фильмы Андрея Тарковского. Размышления и исследования //Искусство. М., 1991. С. 200.

21. *Иванов Вяч.* Время и вещи //Там же. С. 233.

22. *Толстой Л.* Собр. соч.: В 14 т. М., 1952. С. 302.

23. Лао-цзы. Даодэцин (Книга пути и благодати). Гл. 11. Цит. по: Из книг мудрецов. Проза Древнего Китая. М., 1987. С. 73.

24. «Сталкер». Лит. запись кинофильма. Цит. по: *Стругацкие А. и Б.* Указ. соч. С. 361.

25. Ян Чжу. Лецзы. Цит. по: Атеисты, материалисты, диалектики Древнего Китая. М., 1967. С. 54—55.

26. См.: *Hoff V.* Dao of Pooh. L.: Penguin books, 1983.

27. *Пелевин В.* Омон Ра //Знамя 1992. № 5. С. 62.

28. *Пелевин В.* Джон Фаулз и трагедия русского либерализма //Независимая газета. 1993. 20 января.

29. *Успенский П.* Tertium Organum. СПб., 1992 (репринт). С. 4.

30. Ср.: «Неожиданно (для позитивистской мысли) выяснилось, что наблюдаемые свойства Вселенной ограничены условиями, подозрительно необходимыми для нашего существования как наблюдателей этой Вселенной...» (*Троицкий В.* Античный

космос и современная наука//Лосев А. Бытие. Имя. Космос. М., 1993. С. 903).

31. Вспомним еще раз кинематографическую «матрицу времени» А. Тарковского или «органическую живопись» П. Филонова, которая мыслилась как «феномен, живущий собственной жизнью, находясь в постоянном взаимодействии со всеми аспектами окружающей среды» (Боулт Д. Павел Филонов и русский модернизм//Филонов. М., 1990. С. 72.

32. Лотман Ю. Избранные статьи. Т. 1. С. 16.

### Красный хлеб

1. *Levi-Strauss C.* The Origins of Table Manners. New York: Harper & Row, 1978. P. 495.

2. *Aymard M.* Toward the History of Nutrition: some methodological Remarks//Food and Drink in History (Selections from the «Annales: Economies, Societes, Civilications»). Vol. 5 /Ed. by Robert Foster and Orest Ranum. The John Hopkins University Press, 1979. P. 1—2.

3. *Barth R.* A psychosociology of contemporary food consumption//Food and Drink in History. P. 167.

4. Цит. по: *Smith R.E.F. & Christian D.* Bread and Salt. A Social and Economic History of Food and Drink in Russia. New York: Cambridge University Press, 1984. P. 10.

5. *Энгельгардт А.* Из деревни//Письма из деревни. Очерки о крестьянстве в России первой половины XIX века. М., 1987. С. 156—159.

6. *Wood R.K.* The Tourist's Russia. London, 1912. P. 29—35.

7. *Levine I.R.* Travel Guide to Russia. New York: Doubleday & Co. 1960. P. 230—237.

8. *Noble J., King J.* USSR. A Travel survival kit. Berkeley, 1991. P. 121—128.

9. *Кир Лев.* Чрево Москвы//Огонек. 1923. № 3.

10. *Moscoff W.* The Bread of Affliction. The food supply in the USSR during World War II. New York: Cambridge University Press, 1990. P. 9.

11. *Paarlberg R.* Food, Trader and Foreign Policy: India, The Soviet Union and the United States. Ithaca: Cornel University Press, 1985. P. 79, 95, 72.

12. См.: *Bonnet J.-C.* The culinarysystem in the Encyclopedie//Food and Drink.

13. *Кожаный П.* Долой частную кухню!//Нарпит. М., 1923.

14. Огонек. 1923. № 2.

15. *Moscoff W.* Op. cit. P. 146.
16. Московская правда. 1994. 5 июня.
17. *Алилуева С.* 20 писем к другу. Лондон, 1967. С. 194.
18. *Восленский М.* Номенклатура, Лондон, 1984. С. 538.
19. *Кожаный П.* Указ. соч. С. 9.
20. *Moscoff W.* Op. cit. P. 175.
21. *Кожаный П.* Указ. соч. С. 7.
22. *Паперный В.* Культура Два. Анн-Арбор: Ардис, 1985. С. 122.
23. *The Open Road in Soviet Russia.* 1932.
24. Цит. по: *Топорков А.* Происхождение элементов застольного этикета у славян//Этнические стереотипы поведения. Л., 1985. С. 224.
25. *Лобанов Д.* Технология приготовления пищи. М., 1951.
26. *Кремнев Ив. (Чаянов).* Путешествие моего брата Алексея в страну крестьянской утопии. Нью-Йорк, 1981. С. 62—63.
27. *Рыбаков Вяч.* Гравилет «Цесаревич»//Нева. 1993. № 7. С. 175.
28. *Marinetti F.T.* The futurist cookbook. Bedford Arts Publ., 1989.
29. Все ссылки по: Книга о вкусной и здоровой пище. М., 1955.
30. *Паперный В.* Указ. соч. С. 123.
31. *Поспелов Г.* Бубновый валет. М., 1990. С. 130.
32. *Ковтун Е.* Михаил Ларионов и живописная вывеска //Авангард и его русские источники. Баден-Баден, 1993. С. 39.
33. Там же. С. 44.
34. *Levine I.R.* Op. cit. P. 230.
35. *Фаррар Ф.* Жизнь Иисуса Христа. СПб., 1895. С. 339.

### Метаболизм поэзии

1. *Белый А.* Символизм //Белый А. Символизм как миропонимание. М., 1934. С. 244.
2. *Гройс Б.* Утопия и обмен. М., 1993. С. 6.
3. *Capra F.* The Tao of Physics. 3-d ed., Boston: Shambhala, 1991. P. 328—334. См. также: *Capra F.* The Turning Point. Bantam books, 1982. Chap. «The two paradigms». P. 51—99.
4. *Мандельштам О.* Собр. соч.: В 2 т. М., 1990. Т. 2. С. 310. (Все ссылки, кроме оговоренных, по этому изданию с указанием страницы в тексте).
5. *Белый А.* Указ. соч. С. 257.
6. *Шкловский В.* Путь к сетке//Литературный критик. 1933. № 5. С. 113.

7. Бухштаб Б. Поэзия Мандельштама // Вопросы литературы. 1989. № 1. С. 129.
8. Там же. С. 148.
9. Лотман Ю. Избранные статьи: В 3 т. Таллинн: Александра, 1992. Т. 1. С. 457.
10. *Pribram K.* Consciousness and the Brain. Plenum, 1976.  
*Bohm D.* Quantum Theory and Beyond/Ed. by T. Bastin. New York: Cambridge University Press, 1971. Всестороннему обсуждению теорий К. Прибрама и Д. Бома посвящен сборник «The Holographic Paradigm and other Paradoxes» (Boston & London, 1985).

## Урок Серапиона

1. Эссе И. Бродского «Надежда Мандельштам».
2. *Замятин Е.* Новая русская проза. 1923. Перепечатано в: Литературное обозрение. 1988. № 2. С. 103, 107.
3. *Stevenson R.L.* A Note on Realism. 1883.
4. *McFarlane M.* The Mind of Modernism // Modernism. 1890—1930. London: Penguin books, 1991. P. 71—93.
5. *Hauser A.* The social history of art. New York: Vintage books, 1985. (reprint). Vol. IV. P. 236.
6. *Ницше Ф.* Рождение трагедии из духа музыки // Ницше Ф. Собр. соч.: В 2 т. М., 1990. Т. 1. С. 144.
7. *Moor M.* Poetry // A new anthology of modern poetry. New York: Modern library, 1946. С. 2.
8. *Замятин Е.* Психология творчества (из цикла лекций по технике художественной прозы). Публикация в журнале «Грани»: 1958. № 32. С. 102—106.
9. *Лунц Л.* Почему мы Серапионовы братья // Серапионовы братья. М., 1994. С. 688. (В дальнейшем это издание обозначается аббревиатурой СБ с указанием страницы).
10. Об этом говорит, например, высокая оценка Гумилева и Мандельштама в рецензии Л. Лунца на «Цех поэтов».
11. Киносценарий впервые опубликован немецким славистом В. Шриком в 1983 году в сборнике произведений Л. Лунца (München: Verlag otto Sagner in Kommission, 1983. P. 67).
12. *Замятин Е.* Серапионовы братья [Рецензия на альманах]. Перепечатана в: Литературное обозрение. 1988. № 2. С. 102.
13. *Шкловский В.* Письменный стол // Шкловский В. Гамбургский счет. М., 1990. С. 180.
14. *Мандельштам О.* О природе слова // Мандельштам О. Собр. соч.: В 2 т. М., 1990. Т. 2. С. 186.
15. СБ, 702.

16. СБ, 61.
17. СБ, 107.
18. СБ, 90.
19. Цит. по: СБ, 26.
20. СБ, 685.
21. СБ, 594.
22. СБ, 690.
23. См. предисловие к кн: *The Serapion Brothers: a critical anthology*/ Ed. by G. Kern and C. Collins. Ann-Arbor: Ardis, 1975.
24. СБ, 610—611.
25. СБ, 52.
26. СБ, 64.
27. СБ, 67.
28. СБ, 597.
29. СБ, 605.
30. СБ, 600.
31. Не случайно Замятину, в целом не одобрявшему аморфную, «женскую» литературу Москвы, импонировал тот способ обращения с ирреальным («фантастика, врастающая в быт»), который молодой Булгаков продемонстрировал в «Дьяволиаде».
32. *Набоков В. Николай Гоголь*//Набоков В. Романы. Рассказы. Эссе. СПб., 1993. С. 338.

## ЧАСТНЫЙ СЛУЧАЙ

### Без языка

1. «Держать поэта, каких бы убеждений он ни был, в сумасшедшем доме — это ни в какие ворота не лезет. Оден говорил, что, если великий поэт совершил преступление, поступать, видимо, следует так: сначала дать ему премию, потом — повесить» (*Волков С. Разговоры с Иосифом Бродским. Нью-Йорк, 1997. С. 210*).
2. Вторя Фенеллозе, Паунд пишет в статье «Ренессанс»: «Наш век найдет себе новую Грецию в старом Китае» (*Pound E. The Renaissance//Literary Essays of Ezra Pound. New York, 1968. P. 215*).
3. «Структуры языка и мышления созданы нашими предками из собрания метафор. Но сегодня ради быстроты и точности мы определили каждому слову максимально узкое значение. Вот почему природа все меньше напоминает рай и все больше фабрику <...> Язык, достигший последней стадии упадка, забальзамирован в словаре» (*Фенеллоза Э. Китайские иероглифы как*

поэтический источник [*Fenellosa E. The Chinese written Character as a Medium for Poetry*] San Francisco, 1991. P. 24).

4. М. Фуко замечает, что на Западе письмо относится не к вещи, а к речи, поэтому язык путается в бесконечной череде собственных отражений. Иероглиф же определяет саму вещь в ее видимой форме. Описывая мир без посредства речи, он сокращает дистанцию, устраняя среднее звено в цепочке «вещь — слово — письменный знак».

5. Примером «природного символа» можно считать бабочку. В начале XX века она почти автоматически вызывала в западном воображении искусство японских гравюр. В самой Японии, однако, бабочка часто украшала шлемы самураев — быстротечность жизни бабочки связывала красоту со смертью. Любопытно, что такую роль «природного символа» бабочка играет в романе Ремарка «На Западном фронте без перемен»: «Однажды перед нашим окопом все утро резвились две бабочки. Это капустницы — на их желтых крылышках сидят красные точки <...> Бабочки отдыхают на зубах черепа».

6. Все переводы Э. Паунда в тексте выполнены автором.

7. В Японии до сих пор ставят камни с вырезанными на них знаменитыми хокку в тех местах, где они были написаны.

8. «Когда возвышенные силой духа, мы покидаем обычный способ познания вещей <...> мы рассматриваем в вещах уже не где, когда, почему и для чего, а только *что* <...> Мы полностью теряемся в этом предмете, то есть забываем о своей индивидуальности, о своей воле, остаемся лишь в качестве чистого субъекта, прозрачного зеркала объекта». (*Шопенгауэр А. Мир как воля и представление. III. 34*).

9. Трудно удержаться от соблазна процитировать то место из платоновской «Республики», которое могло подсказать Джойсу замысел «Улисса»: «Стоило взглянуть, рассказывал Эр, как разные души выбирали себе ту или иную жизнь... Последней из всех выпал жребий идти выбирать душе Одиссея. Она помнила прежние тяготы и, отбросив всякое честолюбие, долго бродила, разыскивая жизнь обыкновенного человека, далекого от дел; наконец она насилу нашла ее, где-то валявшуюся, все ею пренебрегали, но душа Одиссея, чуть увидела ее, с радостью взяла себе». (*Платон. Республика//Платон. Собр. соч.: В 4 т. М., 1994. Т. 3. С. 419*).

10. «Настоящее мгновение может выдержать напор столетий и сохранить свою целость, остаться тем же «сейчас». Нужно только уметь вырвать его из почвы времени, не повредив его корней — иначе оно завянет (*Мандельштам О. Франсуа Виллон//Мандельштам О. Собр. соч.: В 2 т. М., 1990. Т. 2. С. 150*).

11. «As a lone ant from a broken ant-hill/from the wreckage of Europe, ego scriptor» (Canto LXXVI).

12. «Идея Мак-Люэна о поэзии Паунда как одном бесконечном предложении предвосхищает те изменения в структуре восприятия и моделях познания, которые вызывает в нашем обществе развитие электронной масс-медиа <...> «Cantos» с их открытой композицией и асимметрическим ритмом выводят поэтику Паунда за пределы литературы, сближая ее <...> с кинематографом, новой музыкой и другими дионисийскими тенденциями сегодняшней культуры» (*Froula Ch. A Guide to Ezra Pound's Selected Poems. New York, 1983. P. 16*).

---

# БИБЛИОГРАФИЯ

---

## Книги

1. Американская азбука. США: Эрмитаж, 1994.
2. Вавилонская башня. Эссе. М.: Независимая газета, 1997.
3. Вавилонская башня. Эссе. Таллинн: Александра, 1997.
4. 10 бесед о новой словесности. СПб.: Звезда, 1997.
5. Темнота и тишина. С илл. А. Захарова. СПб.: Пушкинский фонд, 1998.
6. Портрет поэта: Иосиф Бродский. (Текст в фотоальбоме. На рус. и англ. яз.). Нью-Йорк: Russian House, 1998.
7. Russian Postmodernism. New Perspectives on Post-Soviet Culture. By A. Genis, M. Epstein, S. Vladiv-Glover. New York; Oxford: Berghahn Books, 1999.
8. Довлатов и окрестности. Филологическая проза. М.: Вagrius, 1999.
9. Американская азбука. С илл. Жени Шефа (альбом). Екатеринбург: Уральское университетское издательство.

Готовится к выходу

10. *Сум grano salis*. Белград. (На сербском яз.)
11. Любовь к географии. Таллинн.

## Журналы и альманахи

12. Вид из окна //Новый мир. 1992. № 8.
13. Мерзкая плоть. В. Сорокин // Синтаксис. Париж, 1992. № 32
14. Первый юбилей Довлатова // Звезда. СПб., 1994. № 3.
15. Кожа времени // Бунгей. Токио, 1994. Весна (по японски).
16. Гипертекст — машина реальности // Иностранная литература. М., 1994. № 5.
17. Хоровод. На полях массовой культуры // Иностранная литература. М., 1994. № 7.
18. Лук и капуста // Знамя. М., 1994. № 8. А также: Russian Studies in Literature, 1996. Summer.



19. Треугольник. Авангард, соцреализм, постмодернизм// Иностранная литература. М., 1994. № 10.
20. Синявский: опыт архаического постмодернизма//Новое литературное обозрение. М., 1994. № 7.
21. Русский Борхес//Новый мир. М., 1994. № 12.
22. Довлатов и Бродский//Петрополь. СПб., 1994. № 5.
23. К истории времени//Иностранная литература. М., 1995. № 3.
24. Глаз и буква//Иностранная литература. М., 1995. № 4.
25. Уроки пламенного равнодушия. (Чарльз Буковски)//Иностранная литература. М., 1995. № 8.
26. Красный хлеб. Очерк кулинарной истории советской власти// Знамя. М., 1995. № 10.
27. Русская смерть // Синтаксис. Париж, 1995. № 35.
28. Границы и метаморфозы. (В. Пелевин в контексте постсоветской литературы)//Знамя. М., 1995. № 12.
29. Эфирная соборность // Матадор. М., 1995. № 2.
30. Гончаров о Японии и Япония о Гончарове//Новое литературное обозрение. М., 1995. № 12.
31. Американская азбука. Главы из книги//Звезда. СПб., 1995. № 2.
32. История времени//Звезда. СПб., 1995. № 8.
33. Зеленая правда//Новое время. М., 1995. Сентябрь.
34. Искусство настоящего времени//«22». Тель-Авив, 1996. № 100.
35. Органическая поэтика и экологическая парадигма//Новое литературное обозрение. М., 1996. № 20.
36. Частный случай. Последние стихи Бродского//Знамя. М., 1996. № 3.
37. «Серapiоны»: Опыт модернизации русской прозы//Звезда. СПб., 1996. № 10.
38. Вавилонская башня. Искусство настоящего времени// Иностранная литература. М., 1996. № 9.
39. Бродский в Нью-Йорке//Иностранная литература. М., 1997. № 5.
40. Темнота и тишина//Знамя. М., 1997. № 8.
41. Обживая хаос. Русская литература в конце XX века// Континент. Париж—Москва, 1997. № 4.
42. Письма русского путешественника из Нью-Йорка. (Глава из книги «Новые письма русского путешественника»)//Таллинн. Таллинн, 1997. № 8—9.
43. Предпоследняя пятилетка//Бунгей. Токио, 1997. Весна (по-японски).
44. Петербургские школьники о Сергее Довлатове//Звезда. СПб., 1998. № 5.

45. Довлатов и окрестности. Главы из книги//Иностранная литература. М., 1998. № 6.  
 46. Довлатов и окрестности. Главы из книги//Новый мир. М., 1998. № 7.  
 47. Играя в Бога. (Поэзия Уоллеса Стивенса)//Иностранная литература. М., 1998. № 10.

### Еженедельники

48. Письма с родины//Огонек. М., 1990. № 40.  
 49. Взгляд из тупика//Огонек. М., 1990. № 52.  
 50. XXI век: возвращение в девятнадцатый//Литературная газета. М., 1991. 14 августа.  
 51. Социалистический «Улисс», или Как читать постмодернистские книги. («Бесконечный тупик» Дм. Галковского)//Литературная газета. М., 1993. 3 ноября.  
 52. Мы, по крайней мере, выбирали не Жириновского//Общая газета. М., 1994. 21—27 января.  
 53. Миф о Довлатове//Общая газета. М., 1994. 15—21 июля.  
 54. Вдогонку Вудстоку//Общая газета. М., 1994. 2—8 сентября.  
 55. Люди и звери. Памяти Дж. Даррелла//Общая газета. М., 1995. 9—15 февраля. А также: Собр. соч. Дж. Даррелл, (том «Рози — моя родня»). М., 1995. (Исправл. и доп.).  
 56. Американский Кандид//Общая газета. М., 1995. 23—29 марта.  
 57. Пляска смерти на костях соцреализма//Литературная газета. М., 1995. 23 февраля.  
 58. Лестница, приставленная не к той стенке. («Трепанация черепа» С. Гандлевского)//Литературная газета. М., 1995. 15 февраля.  
 59. Пятая графа Америки//Литературная газета. М., 1995. 20 сентября.  
 60. Корова без вымени, или Метафизика ошибки. (Глава из книги «Довлатов и окрестности»)//Литературная газета. М., 1997. 25 декабря.  
 61. Родина там, где дом?//Общая газета. М., 1997. 6—12 февраля.  
 62. Грибы и семечки. Солоухин и Гинсберг//Общая газета. М., 1997. 10—16 апреля.  
 63. На жизнь интересно смотреть в упор. (Глава из книги «Довлатов и окрестности»)//Общая газета. М., 1997. 16—22 октября.

64. Фетиши Окштейна//Общая газета. М., 1998. 29 января — 4 февраля.
65. Смех и трепет. (Глава из книги «Довлатов и окрестности») // Огонек. М., 1998. № 15.
66. Музей Бахчаняна//Огонек. М., 1998. № 25. А также: Новое русское слово. Нью-Йорк, 1998. 18 мая. (Исправл. и доп.).

## Интервью

1. Границы в современной литературе. Беседа с А. Генисом //Вестник новой литературы. СПб., 1994. № 7.
2. Панн Л. Мы уже не живем в эпоху героев и гениев. Александр Генис в беседе с Лилей Панн об искусстве настоящего времени//Литературная газета. М., 1996. 30 октября.
3. Панн Л. «Всегда человек пытался выйти за пределы себя...» //Новое русское слово. Нью-Йорк, 1996. 12—13 ноября.
4. Тимофеева О. В зеркалах//Общая газета. М., 1997. 8—14 мая.
5. Белый карлик словесности//Общая газета. М., 1997. 31 дек.
6. Анкета под рубрикой «Лучшие авторы»//Новое русское слово. Нью-Йорк, 1997. 11—12 января.
7. Донин К. Глядя из «Боинга». Интервью, данное Александром Генисом Константину Донину на пути из Москвы в Нью-Йорк //Бостонское время. Бостон, 1997. 18 апреля. А также: Зоил. Киев. 1998. № 3. (Сокр.)
8. Вольтская Т. Молоко, конечно, скисло, но... Александр Генис о современной словесности//Литературная газета. М., 1998. 10 апреля.
9. Генис А. Ответы на вопросы анкеты «Мировая литература: круг мнений»//Иностранная литература, М., 1998. № 7.

## Работы, не учтенные в «Избранной библиографии»

1. Тексты, опубликованные в ежедневных газетах.
2. Статьи и эссе под рубрикой «Манхэттенские записки». Публиковались ежемесячно с апреля 1993 по декабрь 1994 в еженедельнике «Панорама». Лос-Анджелес.
3. Различные статьи и эссе под рубрикой «Письма с берегов Гудзона». Публиковались ежемесячно с января 1995 по январь 1996 в еженедельнике «Панорама». Лос-Анджелес.

4. Колонки под рубрикой «Пятый угол». (100 текстов). Публиковались с января 1994 по август 1996 в еженедельнике «Панорама». Лос-Анджелес.

5. Цикл «Прогулки по Нью-Йорку»//Новое русское слово. Нью-Йорк. Публиковались периодически на протяжении 1996.

6. Тексты авторских радиопрограмм, еженедельно транслировавшихся по радио «Свобода» в программе «Поверх барьеров», начиная с августа 1990. (Около четырехсот передач).

## ТЕКСТЫ, НАПИСАННЫЕ С П. ВАЙЛЕМ

### Книги

1. Современная русская проза. США: Эрмитаж, 1978.

2. Потерянный рай. Израиль. Москва — Иерусалим, 1983.

3. Русская кухня в изгнании. США: Альманах «Панорама», 1987; М.: Пик, 1991; М.: Независимая газета, 1995; Токио, 1996 (по японски); М.: Независимая газета, 1997.

4. 60-е. Мир советского человека. США: Ардис, 1988; М.: Новое литературное обозрение, 1996. (Исправл. и переработ. изд.); М.: Новое литературное обозрение, 1998.

5. Родная речь. США.: Эрмитаж, 1990; М.: Независимая газета, 1991; М.: Независимая газета, 1995. (Исправл. изд.).

6. Американа. М.: Слово, 1992.

### Избранные журнальные публикации

7. По течению реки. Генри Миллер//Иностранная литература. М., 1990. № 8.

8. Принцип матрешки//Новый мир. М., 1989. № 10.

9. Страна слов. Отрывки из «60-х»//Новый мир. М., 1991. № 4.

10. Потерянный рай. Отрывки//Новый мир. М., 1992. № 9.

11. Кванты прозы. Валерий Попов // Звезда. СПб., 1989. № 9.

12. Городок в табакерке. Татьяна Толстая//Звезда. СПб., 1990. № 8.

13. Искусство автопортрета. Сергей Довлатов//Звезда. СПб., 1994. № 3.

14. Поэзия банального и поэтика непонятного. Владимир Сорокин//Звезда. СПб., 1994. № 4.

15. В окрестностях Бродского//Литературное обозрение. М., 1990. № 8.

16. Уроки школы для дураков//Литературное обозрение. М., 1993. № 1—2.
17. Книга о вкусной и здоровой жизни//Искусство кино. М., 1990. № 6.
18. Хэппи-энд. Стивен Спилберг // Искусство кино. М., 1990. № 10.
19. «В Москву! В Москву!» Эдуард Лимонов//Искусство кино. М., 1992. № 7.
20. Класс: насекомые, вид: человек. М. Барышников//Театр. М., 1990. № 8.
21. Грустные похождения веселой комедии. Питер Брук// Театральная жизнь. М., 1992. Июль.
22. Опыт отражений. Театр Васильева//Театральная жизнь. М., 1991. Июль.
23. Двуликий эрос//Театральная жизнь. М., 1992. Апрель.
24. Отражение в самоваре. Алексей Герман//Театральная жизнь. М., 1992.
25. Вальпургиева ночь//Московский наблюдатель. М., 1992. № 2.
26. Путешествие на Брайтон-Бич//Русская виза. М., 1992. № 1.
27. От мира к Риму. Иосиф Бродский//Искусство Ленинграда. СПб., 1990. № 8.
28. Сказки о Германии//Родник. Рига, 1989. № 11—12.
29. Лабардан! Андрей Синявский//Урал. Свердловск, 1990. № 11.
30. Миф о застое//Огонек. М., 1990. № 7.
31. «Я» и «Мы»//Огонек. М., 1991. № 14.

*Нью-Йорк, май 1999 г.*

*Александр Генис*

**ИВАН ПЕТРОВИЧ УМЕР**

Статьи и расследования

Редактор

*Е. Шкловский*

Корректор

*Е. Чеплакова*

Компьютерная верстка

*С. Пчелинцев*

ООО «Новое литературное обозрение»

Адрес редакции:

129626, Москва, И-626, а/я 55

Тел.: (095) 976-47-88

факс: 977-08-28

e-mail: nlo.ltd@g23.relcom.ru

ЛР № 061083 от 6 мая 1997 г.

Формат 60х90/16

Бумага офсетная № 1

Усл. печ. л. 21. Заказ № 1209

Отпечатано с оригинал-макета в ППП «Типография «Наука»

121099, Москва, Шубинский пер., 6

ISBN 5-86793-077-7



9 785867 930776

На протяжении всей своей блестящей истории русская литература стремилась конкурировать с реальностью. Впрочем, эта задача и любой другой литературы. Разница в том, что русским писателям везло больше - им всегда подыгрывали власти. Цензура. Гонения. Трибуна. Ум. Честь. Совесть. И так далее, вплоть до перестроечного времени, когда писатель еще совершал последние героические усилия удержаться на наклонной плоскости, по которой Россия скатывается к остальному миру. Август наступил писателю на пальцы - руки разжались, и отечественная словесность упала в пропасть.



НОВОЕ ЛИТЕРАТУРНОЕ ОБОЗРЕНИЕ