

— НОВАЯ —  
РУССКАЯ  
КНИГА



ИЗДАТЕЛЬСТВО  
АКАДЕМИЧЕСКИЙ ПРОЕКТ  
ПЕТЕРБУРГ  
1999

# НОВАЯ РУССКАЯ КНИГА

КРИТИКО – БИБЛИОГРАФИЧЕСКИЙ ЖУРНАЛ  
ГУМАНИТАРНОГО АГЕНТСТВА  
"АКАДЕМИЧЕСКИЙ ПРОЕКТ"  
ВЫХОДИТ 6 РАЗ В ГОД

1999

№ 1

**Издатель**  
Игорь Немировский

**Ответственный редактор**  
Глеб Морев

**Редационный совет**  
Константин Азадовский (Петербург)  
Анатолий Барзах (Петербург)  
Андрей Зорин (Москва)  
Александр Лавров (Петербург)  
Роман Тименчик (Иерусалим)  
Иван Чечот (Петербург)

**Корректор**  
Ольга Абрамович

**Художник**  
Катерина А. Андреева

**Обложка**  
Александр Арнштам [1922]  
Юрий Александров [1999]

**Секретарь редакции**  
Лариса Воронова

**Отдел рекламы**  
Тел. (812) 164-27-48

**Почтовый адрес редакции**  
Абонентский ящик 35, Санкт-Петербург  
199002, Россия

Тел. /факс (812) 164-27-48  
E-mail aproject@sut.ru  
ЛР № 066191 от 27.11.98  
ISBN 5-7331-0167-9  
© Новая Русская Книга, 1999

## СОДЕРЖАНИЕ

От редакции 2

### АВТОР

*Леонид Гиршович:*  
«Второй план – он-то и есть первый» 3

### ТЕНДЕНЦИИ

*Екатерина Ларионова*  
Юбилейная пушкиниана 6

*Мария Маликова*  
Брюки Набокова 9

### КНИГИ

Русская литература 13  
Зарубежная литература 31  
Философия, искусство 45  
Мемуары, история литературы 55

### PULP FICTION

*Ольга Кушлина*  
Тубареты на книжном рынке 67

Список рецензируемых изданий 72

**Х**очется раскрыть свои намерения. Мы планируем выпускать журнал, где будут обозреваться и рецензироваться интересные и спорные издания. Нам хотелось бы, чтобы всякий отдельно взятый товарищ или господин получил бы в лице нашего журнала надежный компас в бурноватом море современной книги. Хочется, чтобы побольше людей узнало о как можно большем количестве хороших книг. Чтобы обозрение хороших книг вносило бы в наши души некоторое успокоение, в том хотя бы смысле, что если книги издаются, значит кто-нибудь, как минимум, их делает, а может быть даже и читает, значит, жизнь продолжается и побеждает не известным нам способом.

Хочется также найти что-нибудь, что бы нас всех объединило. И совершенно не хочется думать, зачем. Книга — это то небольшое, что может претендовать на эту роль. Ведь из всего нового русского, порожденного последним десятилетием нашей жизни, успехи книгоиздания наиболее бесспорны. И наиболее необратимы. Кто бы ни пришел завтра к власти, он уже не сможет «родить обратно» то, что дало нам русское книгоиздание последнего десятилетия. Произошло ли хоть частичное утоление того ужасного голода, который мы все переживали в предыдущей жизни — большой вопрос. Но давайте исходить из того, что некоторый минимальный предел насыщения книжного рынка пройден, и что опасность снова стать самой читающей в мире страной отступила от России навсегда.

Своим названием и отчасти оформлением наше издание обязано известному берлинскому журналу 1920-х годов. Мы постараемся соответствовать той благородной роли, которую играла «Новая Русская Книга», собиравшая и печатавшая сведения о русской литературе, разбросанной по миру революцией и Гражданской войной. Издатели «Новой Русской Книги», как немногие тогда, ощущали цельность русской литературы вне зависимости от того, к востоку или к западу от Берлина находились ее носители.

Но что я все о книгах, да о книгах. Давайте вспомним и о других сторонах жизни. Пожелаем друг другу, чтобы сборная России по футболу вошла в финал чемпионата Европы, чтобы фильм Алексея Германа «Хрусталев, машину!» пошел по стране широким экраном и чтобы все мы, наконец, зажили просторно и счастливо.

**Игорь Немировский**

**P.S.** Поэт Виктор Кривулин, зайдя в редакцию за гонораром, спросил меня, каковы перспективы издания нашего журнала. И я ответил ему, что перспективы самые радужные. Не хотелось бы подводить человека.

## Леонид Гиршович: «Второй план – он-то и есть первый».

Леонид Гиршович – скрипач оркестра Ганноверской оперы (ФРГ) и писатель. В 1973 году эмигрировал из Ленинграда в Израиль, в 1979 году поселился в Германии. Печатался в эмигрантских журналах – «22», «Время и мы», «Континент», «Эхо», в альманахе «Саламандра». В России основные тексты Гиршовича опубликованы петербургским «Издательством Ивана Лимбаха», выпустившим сборник «Чародеи со скрипками» (1997), куда вошло эссе о музыкальном исполнительстве, давшее название всей книге, а также романы «Бременские музыканты» и «Обмененные головы»; и роман «Прайс» (1998), номинированный в этом году на литературную премию Smirnoff-Букер.

**Вы начали писать еще до эмиграции, то есть до 1973 года. Каково было Ваше отношение к делавшемуся в русской литературе тогда, в 60-х? Какую роль для Вас играли в то время произведения европейских литератур? Как это повлияло на Вашу писательскую судьбу?**

Я был очень молод. Мое отношение к делавшемуся в русской литературе тогда, в 60-х годах, обуславливалось моей политической позицией. Поскольку русская литература не только именовалась «русская советская литература», но и являлась таковою, то я ее знать не желал. Прикажете считать это упущением, или напротив – это мой актив? То есть единственная литература, которая на меня в те годы влияла, была литература переводная (я бы поостерегся называть ее литературой европейской, американской или японской). Одним словом, книги, написанные в соавторстве с Аптом, Натальей Ман и т.д. Печально. Как повлияло это на мою судьбу? Вопрос, ответить на который значило бы дать оценку собственной судьбе. Я от этого воздержусь.

**Иногда кажется ясным, что для Вас скрипка, что литература: оркестр – ремесло, профессия, хлеб; писательство – главное, дело жизни. И тем не менее, Ваше ремесло властно вторгается в святая святых. Многие Ваши тексты посвящены музыкантам: «Обмененные головы», «Бременские музыканты», «Чародеи со скрипками», «Ишаягу». Формально не имеющий отношение к музыке «Прайс» связан с фигурой Дмитрия Дмитриевича Шостаковича. Каковы на самом деле для Вас взаимоотношения музыки и литературы, жизни и творчества, хлеба и славы?**

Я — профессиональный исполнитель, который тем не менее слушает музыку, а не исполнение. Другими

словами, в тот момент, когда я закрываю футляр, я становлюсь дилетантом. Музыкальное переживание у меня острее прочих эстетических переживаний. Музыка для меня самоценна, тогда как восприятие иных искусств происходит в большей или меньшей степени опосредствованно, в контексте некоей культурно-исторической ностальгии. Коль скоро вы упомянули Шостаковича, в связи с «Прайсом», то я скажу о своем видении – «слышании», точнее, его музыки. В ней я ощущаю своеобразное «триединство» советского, русского и еврейского – орбиты одного, другого и третьего на мгновение пересеклись (нет, нет, конечно, Дмитрий Дмитриевич не был евреем!). Это мгновение, возможно, в реальности и не бывшее, существует только в воображении – моем ли, т.е. субъективно, советско-культур-трегерском ли, наоборот, антисемитском ли – но так или иначе, мой антисоветизм, в который я ушел с головой, музыкально окармливался Шостаковичем (и смею вас уверить, что я не был большим оригиналом). Насчет же «взаимоотношений – как вы говорите – музыки и литературы, жизни и творчества, хлеба и славы», каковы же они в моем случае, я не берусь ответить. Я ведь не нахожусь за пределами самого себя: чтобы вытряхнуть себя из себя, нужна точка опоры – та же, что и для переворачивания мира.

**Особый вопрос о Набокове. В вашем рассказе «Рождество» герой, чьи имя и фамилия до странности напоминают набоковские, публикует известный текст из набоковского сборника «Возвращение Чорба» как свое собственное произведение, устанавливая своего рода литературное родство с великим предшественником поверх родства биологического. Смерть сына в «Рождестве» Набокова зеркально отражается – с переменной левого на правое, так сказать – в «Рождестве» Гиршовича, где умирает отец. Кто**

**для вас Набоков: идеальное воплощение вашего собственного «мифа» о писателе, художнике, далеком от политических баталий, пишущим некую «чистую» литературу из «ниоткуда»?**

Набоков... Воспользуюсь фразой одного писателя о своем родном городе, разрушенном и погубленном, городе, от которого осталось лишь великое имя: «Гамбург — это наша воля быть». Так вот, Набоков — это наша воля быть. Набоков — та самая звезда в непогоду, или протянутая рука, о которой в своем советском неведении я и молить не смел. Чудо свершилось нежданно-негаданно. Это было в феврале семидесятого, один ленинградский оркестрант, человек наружно очень даже правильный и праведный (что не помешало ему позднее влипнуть в эксгибиционистскую историю), привез из гастрольной поездки нашумевший порнографический роман какого-то там белоэмигранта. Жена отважного музыканта была сослуживицей моей тетки — моей бедной тете суждено было умереть почти что в один день с Набоковым, когда в Тель-Авиве у нее под ногами взорвалась бомба... Итак, «Лолита» пошла по рукам, и в какой-то момент на какие-нибудь сутки я ею завладел. Я сижу на Большой Московской на скамейке, с книгой, сдавленный со всех сторон ненавистным советским миром, удерживающим меня в своем плену. В руках волшебный метеорит, чудом залетевший сюда... Следующим романом Набокова был «Дар», это произошло уже спустя два года, в Иерусалиме — стоило эмигрировать, чтобы открыть для себя русскую литературу. С переводной литературой было покончено на многие годы. Насколько я знаю, вы предпочитаете «Дару» другие вещи Набокова, чего я решительно не могу сказать о себе. В общем, я из того пионерского отряда, где не Пушкин, а Набоков — это наше все. Но если на первых порах кажется, что Набоков несет тайную свободу, то вскоре с удивлением понимаешь: тайная свобода после великой набоковской революции оборачивается явным рабством. Набоков растаптывает своих подражателей, это Клеопатра: ночь творческого блаженства — и как писатель ты мертв. Эпигонам Чехова ничего подобного не грозит (как, вероятно, ничего подобного не грозит эпигонам Кузмина, в отличие от эпигонов Бродского — прошу прощения за то, что вторгаюсь в чужую епархию, действительно чужую). Что до меня, то противоядием послужило чтение прозы Пастернака, не «Доктора Живаго» — эту великую книгу я всерьез прочел лишь в позапрошлом году — а каких-то фрагментов; ведь много и не надо. Работая над «Прайсом», я часто открывал сборник пастернаковской прозы — заставлял себя это делать, за что, как дрессированный медведь, получал в награду сахарок: Филдинга, Смоллетта и, конечно же, Стерна, Пруста. Но даже прикоснуться к корешкам набоковских книжек не смел.

**Основной, видимо, obsессией писателя является язык. Русские литераторы отнюдь не свободны от этой одержимости: тут и Андрей Белый с его «преодолеваемым косноязычием», и Мандельштам с его порывами прочь «от родной речи», и Бродский с его экзистенциалистской «языкоманией», и молодые авторы,**

**бредящие постмодернистской рефлексией над словом. Непростые отношения к языку тематизируются в «Прайсе»: затерянный в советской глухомани герой, живущий чужими воспоминаниями о неведомом ему Ленинграде, коверкает язык, неправильно употребляя идиомы. Параллелен искажению речи другой важный мотив романа — мертвый язык, латынь. Каковы ваши отношения, отношения пишущего с языком?**

Этот вопрос настолько меток и интересен, что до известной степени сам же на себя и отвечает. Вообще, по-моему, появлению вопроса предшествует знание ответа. Каковы отношения пишущего с языком... Вопрос, который врач задает пациенту. Потому что, в сущности, это медицинская тайна — я имею в виду ответ пациента. Больше того, ответ исторгается из недр подсознания. Так что и врач здесь психоаналитик, и тайна — известного рода. Нет, нет, так легко ответа вы здесь не добьетесь. Кушетка, доктор Адлер и бездны, о которых не подозреваешь сам. Вы же не случайно воспользовались медицинским термином «obsессия». Интересно, сознательно или бессознательно?

**Ваш «триллер» «Обмененные головы» первоначально имел подзаголовок «Памяти Хичкока». Ваш рассказ «7-го июля» пронизан кинореми- нисценциями. Русские писатели редко говорят о кино, и уж тем более не посвящают свои тексты памяти кинорежиссера, к тому же работавшего в жанрах подозрительных для русской культуры, отстаивающей вполне традиционный тип «высокобости». Из современных писателей, кажется, только Владимир Сорокин проявляет заметный интерес к «важнейшему из искусств». Чем является кино для вас? Что для Вас Альфред Хичкок?**

Я думаю, что кинематограф не так уж и чужд русской литературе. И русская проза, и русская поэзия отдали дань кинопечатлениям. Я вспоминаю, как Омри Ронен выводил ходасевичевское «А я останусь тут лежать — банкир, заколотый апашем» непосредственно из современной поэты «фильмы». У Мандельштама в стихах черно-белого мелькания тоже предостаточно. В кино бегали все. Подозреваю, что на тональность некоторых пассажей, связанных с образом Зины Мерц, повлиял немецкий фильм «Ариана» — исследователям Набокова он едва ли знаком, мне же случайно довелось увидеть его по телевизору. Да и русский роман 19 века, по-моему, мучительно ожидал рождения кино — с тем же чувством дохристианский мир ждал Спасителя. Вполне киносценарием видится «Война и мир». Опять же Солженицын: «Красное колесо». Там есть прямо «киноэпизоды». А что может быть традиционной солженицынского взгляда на задачу литературы и роль писателя (слово, очевидно, являющееся для него синонимом собственного имени)? Как раз Сорокин, в том что я у него читал, — читал с восхищением, чуть ли не с завистью — мне не представляется автором, выпестованным кино. Если смотреть на Сорокина как на концептуалиста, то концептуализм — это вторсырье в рассуждении

кино, тот самый «яблочный сік», который уже один раз пили. Если смотреть на Сорокина как на уника, в отрыве от всяких измов, то он и подавно явление чисто литературное, отгороженное от мира высоким забором словесности. Но мы отвлеклись. Кино и впрямь важнейшее из искусств; праздник, давно ставший буднями, чтобы снова сделать их праздником. О том, чем было кино в 60-е годы, в первую очередь «зарубежное кино», написано много (еще больше писалось о трофейных фильмах, но мое поколение трофейных фильмов не застало, позднее же смотрело их без замиранья сердца). Я вырос на итальянском неореализме – то, что «Рокко и его братья» отождествлялись всего лишь с какой-нибудь «Сельской честью» или другой веристской оперой, никоим образом не умаляло их достоинств. Лет в пятнадцать-шестнадцать мне ненадолго стало казаться, что кино – это прежде всего «картина», как сейчас бы сказали, «видеоряд». То была мечта о сюрреалистических полотнах, наделенных временной протяженностью; тем более, что я тогда бредил синтезом, соединением изображения и звучания. Типичная болезнь роста, перенесенная в острой форме, по счастью, непродолжительная. Но в принципе, кинофильм, содержание которого нельзя было бы рассказать, такой кинофильм являлся «неакцептабельным»: подтекст при отсутствии текста, полчаса сползающая по стеклу капля, а ежели еще под многострадальное моцартовское адажио из ля-мажорного концерта, благо оно все что угодно вытянет... Нет, нет, Боже избави. Однако в те годы я бы вряд ли пришел в восторг от фильмов Хичкока – я наконец перехожу к Хичкоку, у которого, кстати, сегодня, 13 августа, столетний юбилей. Я даже видел один его фильм, конца 30-х, где нарисованный задний план никак не сочетался с моим представлением о настоящем кино (теперь, в «Марни», далеко не лучшим хичкоковском фильме, огромный нарисованный корабль на палево-красном фоне кажется мне восхитительным). Я уже высказал предположение, что русский реалистический роман ничего против кино не имеет, но в режиссерах-постановщиках у русского романа не Хичкок, а Стенли Кремер, Бергман, Росселини. У Хичкока нет идеи, которая – как вывеска, иначе не видно, нет подлинности чувства, нет натурализма, истерик, дымящегося мяса. Если угодно, его фильмам не хватает ужасов. Мне потребовалось много времени, возможно, опыт и умение долгие годы дышать разреженным воздухом эмиграции, чтобы понять: второй план – он-то и есть первый. Что читать прежде всего следует не начертанное большими печатными буквами, а рукописный бисер в их просветах. Что божественное в абсолютном мастерстве, головокружительной фантазии, «скорости зеркального письма», как выразился Набоков, — порой двойющийся в глазах Хичкоком. И это превыше глубокомысленного сосания лапы. Тему «хичкока» (со строчной буквы) я не готов развивать далее, в рамках короткого интервью: нет времени, нет места, было бы жалко такую важную для меня тему запороть. Но по край-

ней мере я надеюсь, что дал почувствовать уместность вашего вопроса – применительно ко мне, его снайперскую точность.

**Одной из наиболее важных проблем, интересующих русскую филологию, является взаимоотношение поэзии и прозы: они то сближаются, то подаются как некие вечные полюса литературы. Вы используете поэтические тексты в качестве эпиграфов для вашей прозы, хотя делаете это и не столь часто. Однако, некоторые пристрастия все же заметны: Бродский, Ходасевич. Каковы ваши приоритеты в поэзии?**

Я не чувствую себя вправе говорить о поэзии, нет у меня и такого желания. Просто проза может у поэзии многому поучиться, в моем случае чтение стихов – чистой воды ученичество, к тому же элементарный ликбез. На слух незнакомые стихи я напрочь не способен воспринять: какое-то акынство. Уподобление поэта певцу, стихов – песням для меня невыносимо. Ритмически-смысловая организация времени мне никогда не заменит музыкального звучания, и уж тем паче одно другим не дополняется, вопреки расхожему мнению, что музыка и поэзия – сестры. Если и сестры, то находятся в состоянии перманентного соперничества. Евразийской России западноевропейская гармония – чужая. В России, приобщившейся к западной музыке вне церкви, вне литургии, причем довольно поздно, первенствует поэзия (все это, конечно, легко опровергается примерами, даже может показаться чушью, но ведь я и не претендую на объективность). Вообще же, музыка убивает стих: возьмем слово, положенное на музыку, последняя по отношению к нему обладает свойством кетчупа: придавать всему один и тот же вкус, и обратно – под гитару что Мандельштам, что Розенбаум, все едино. После такого «чистосердечного признания» мое мнение о стихах не многого стоит. Тем не менее вопрос задан – и вот мои поэтические предпочтения, которые выражаются лишь восклицанием «здорово! браво!». «Но близок день, лампада догорает – еще одно, последнее сказанье». Ай да Пушкин! Ай да сукин сын! «Я видел озеро, стоящее отвесно» – я тоже его видел, в Версале. Здорово! (Похоже, мы видели с Мандельштамом одно и то же озеро.) «И арфа в каждой есть руке». Браво, monsieur Кончеев, позднее это будет проиллюстрировано в фильме «Девушка моей мечты». «Есть города, в которые нет возврата». Это так здорово, что кричишь в ответ: «Нет городов, в которые нет возврата» – кричишь, как во сне, не слыша звука собственного голоса, и просыпаешься... за окном Купчино. «Отлично, Джо, пятерка» – отлично, мистер Loseff, вам тоже пятерка. «Зря ты, зря ты испугалась, то не страшные огни. Это я на льве каталась, вдоль ограды, вдоль стены». Brava, brava, Лена Шварц. Боюсь, я разочаровал вас своим ответом, зато с приоритетами все ясно.

**Беседу вел Аркадий Блюмбаум**

## Екатерина Ларионова Юбилейная пушкиниана (Некоторые библиографические размышления)

*Быть может (лестная надежда!),  
Укажет будущий невежда  
На мой прославленный портрет  
И молвит: то-то был поэт!*

А. С. Пушкин

**П**ушкинский год подходит к концу. О 200-летнем юбилее поэта уже можно говорить как о прошедшем, хотя, наверное, говорить всерьез о нем пока рано. Конечно, потребуется время, чтобы оценить исторический смысл очередных пушкинских торжеств. На первый взгляд, юбилей 1999 года во всех аспектах сможет конкурировать со своими предшественниками, что касается, в частности, и отечественного книгоиздательства, с готовностью откликнувшегося на юбилейный спрос литературы о Пушкине. Дело библиографов собрать и описать всю эту литературу, включая и бесконечное число разного рода литературных спекуляций. Однако очевидно, что на фоне массовой юбилейной книжной продукции время от времени появлялись книги, яркие в научном или в литературном отношении, или во всяком случае претендующие на особое место в общем ряду. О некоторых из них и пойдет речь ниже.

Заметной юбилейной новинкой на книжных прилавках стало переиздание беллетризованной биографии Пушкина Г. И. Чулкова, выпущенное в разных вариантах сразу двумя московскими издательствами: в издательстве «Республика» переиздан первоначальный, «журнальный», текст 1936 года; менее удачным представляется решение издательства «Наш дом — L'Age d'Homme», выпустившего сочинение Чулкова по отдельному изданию 1938 года, сокращенному и в значительно большей степени пострадавшему от советской цензуры<sup>1</sup>.

Биографические штудии, на заре литературоведения занимавшие центральное место, по ходу времени все больше и больше уступали свои позиции и в какой-то момент оказались вытесненными едва ли не на периферию филологического изучения. Но если это и произошло, то только не в области пушкинистики. Значение для русской культуры самой личности Пушкина столь велико, что биография поэта в историческом восприятии начинает становиться частью его творчества, а творчество объясняется через биографию. Задача, сформулированная еще «первым пушкинистом» П. В. Анненковым — найти и воссоздать «художнически полный тип нашего поэта, в котором примирятся и упрячутся, психически-объясненные, все черты и данные, по-видимому исключают друг друга», — не потеряла остроты для последующих поколений исследователей Пушкина. В то же время нигде, кроме как в биографическом

изучении, в живой передаче исследователем своего представления о поэте, научная и чисто литературная составляющие не сплетаются так тесно. Строго научных пушкинских биографий у нас, пожалуй, меньше, чем романно-художественных повествований о жизни поэта. К последнему типу относится и книга Чулкова. Хотя и приуроченная формально к пушкинскому юбилею, она появилась на захлестнувшей в последние годы наше литературоведение и книгоиздание общей волне переизданий и «воскрешений» русской литературы Серебряного века и сменившей его постреволюционной литературной эпохи. Имя Чулкова, разумеется, занимает здесь не последнее место. В данном случае приветствуем выбор, однако, не удержимся от упрека. Написанная не профессиональным исследователем-пушкинистом, но талантливым писателем чулковская «Жизнь Пушкина» интересна в первую очередь как историко-литературный факт, в контексте творчества самого Чулкова. Это яркий пример позднего прозаического стиля Чулкова с его жесткой фабульностью, лаконизмом; это материал для интересных наблюдений над эволюцией и трансформацией религиозных и культурно-исторических концепций автора в середине 1930-х годов и в условиях подцензурной советской печати. Читатель, желающий ознакомиться по книге Чулкова с жизнью Пушкина, неизбежно остановится в недоумении перед рассуждениями о погубившем Пушкина «заговоре против всех народов во имя торжества немецкой национальности, возглавляемой Габсбургами и Гогенцоллернами»; исследователь же Чулкова с особым интересом отнесется к его трактовке идейного развития Пушкина с середины 1820-х годов как последовательного стремления примириться с действительностью и ее принять — иллюзий, потерпевших трагическое крушение в конце жизни поэта под напором окружающей действительности и собственных исторических размышлений. От издателей, вероятно, требовались бы несколько более подробные пояснения и комментарии. Краткая вступительная статья и примечания М. В. Михайловой в издании «Республики» явно недостаточны и не дают современному читателю ключа к смыслу книги «Жизнь Пушкина» в общем развитии прозы Чулкова и литературы его времени. Что же касается пушкинистики — в них, разумеется, нет указания ни на доступные Чулкову и ис-

<sup>1</sup> Чулков Г. И. Жизнь Пушкина. М.: Республика, 1999. 448 с. 5000 экз.; Чулков Г. И. Жизнь Пушкина. М.: Наш дом — L'Age d'Homme, 1999. 368 с. 3000 экз.

пользованные им источники, ни на явные фактические ошибки и неточности, допущенные автором.

Столь же мал современный комментарий и к выпущенному несколькими месяцами раньше переизданию (впервые в России) фундаментального двухтомного труда А. В. Тырковой-Вильямс, впервые вышедшего в Париже в 1929 и 1948 годах.<sup>2</sup> Впрочем, здесь подобный комментарий нужен в меньшей степени — книга говорит сама за себя. Это очень спокойное и очень обстоятельное жизнеописание, главное достоинство которого в отсутствии всякой привнесенной концепции. Зато есть внутренняя верность и убедительность образа, свобода авторского рассуждения и та стилистическая и интонационная ясность хорошего русского языка, которые не могут не тронуть любого внимательного читателя. Во многих отношениях — по стилю, системе оценок, трактовке исторических событий, пониманию русского общественного самосознания пушкинской эпохи — «эмигрантская» биография Пушкина, написанная Тырковой, и пушкинское жизнеописание Чулкова — книги-антиподы. Тем знаменательней их примиряющее соседство в юбилейный год на книжных прилавках.

Вообще же скажем спасибо переизданиям. Не будь их, в руках читателя, интересующегося по случаю юбилея пушкинской биографией, с неизбежностью оказались бы только сочинения Л. М. Аринштейна. Не успели мы свыкнуться с существованием «Непричесанной биографии» Пушкина, год назад «ворвавшейся в пушкиноведение как свежий воздух в затхлую комнату» (из благодарных читательских писем, заботливо приложенных автором в конце книги), как появилось ее столь же непричесанное продолжение<sup>3</sup>. На этот раз свежий воздух принес пушкиноведению исследование об отношениях Пушкина к русским властителям — от истории беззаветной и возвышенной любви поэта к императрице Елизавете Алексеевне до уже многократно перепечатывавшегося, в том числе в «Непричесанной биографии», исследования о так называемом «николаевском цикле» Пушкина. Нет никакого смысла всерьез обсуждать обильно высказанные в книге Аринштейна новые гипотезы и «прочтения»: Елизавета Алексеевна как лирическая героиня или вдохновительница самых неожиданных пушкинских стихов (таких лицейских как, например, «Роза» или французские «Стансы» 1814 года, и вплоть до «В начале жизни школу помню я...», «Жил на свете рыцарь бедный...», болдинского «Прощания»); передатировка X главы «Онегина» 1823—1824 годами (т. е. временем до восстания декабристов); уже знакомая читателям интерпретация «Пророка» — Николай I в роли шестикрытого серафима, явившегося на творческом перепутье Пушкину; и проч. Само представление о произведении искусства как разгадываемом ребусе, необходимо требующем особого «ключа», будет

всегда по сердцу массовому читателю. Прежде всего, оно освобождает от комплекса недоступности прямого эстетического переживания. Разгаданный же ребус дает радость постижения и чувство живой признательности к автору. Так что, думается, Л. М. Аринштейн знает, для кого он пишет, и всегда будет иметь своего читателя.

Еще одна биографическая книга — монография Р. - Г. Скрынникова о дуэли Пушкина — вроде бы напротив чуждается домослов<sup>4</sup>. За исключением, разумеется, одного: последовательно выстраиваемого в книге образа Пушкина — преданного верноподданного, любящего и любимого мужа, заботливого отца. Все факты и свидетельства, способные так или иначе омрачить облик великого русского национального поэта (как, например, возможная связь с Александринной Гончаровой) старательно дезавуируются, иногда даже с странным для автора-историка пренебрежением к выработанным методом работы с мемуарными свидетельствами и взаимокорректирующими фактами. Легкий стиль изложения, вполне возможно, делает монографию Скрынникова привлекательной для широкого читателя, и все же главная отличительная черта книги — дилетантизм, особенно очевидный на фоне исследования П. Е. Щеголева «Дуэль и смерть Пушкина», которое было удачно переиздано к юбилею Гуманитарным агентством «Академический проект» (причем в этот раз с добавлением специально подготовленных нидерландских архивных материалов).

Если уж говорить о переизданиях, нельзя не упомянуть сборники статей Б. Л. Модзалевского, изданные в Москве и Петербурге<sup>5</sup>. Книга, вышедшая в издательстве «Аграф», является простым переизданием посмертного сборника 1929 года, поэтому она, с одной стороны, не включает некоторых центральных и наиболее интересных статей Модзалевского, в небольшое собрание 1929 года не вошедших; с другой стороны, перепечатывает мелкие, сугубо специальные заметки, сейчас уже сильно устаревшие и требующие основательных сопроводительных примечаний, которых полностью лишено московское издание. Петербургский сборник, напротив, хорош и представлятелен по составу: в него вошли основные работы ученого, ставшие классикой и пушкиноведения, и русской филологической науки в целом, такие как «К истории "Зеленой лампы"», «Пушкин и его друзья под тайным надзором», «Роман декабриста Каховского», «И. Е. Великопольский».

Значительным научно-литературным событием юбилейного года стало и появление наконец полной «Летописи» жизни и творчества Пушкина (пока, правда, не совсем полной, но, будем надеяться, заключительный том, обещанный читателям в сентябре—октябре, не заставит себя ждать)<sup>6</sup>. Научный коллектив московских и петербургских ученых, возглавляемый

<sup>2</sup> Тыркова-Вильямс А. В. Жизнь Пушкина: В 2 т. М.: Молодая гвардия [При содействии изд-ва «RETORIKA-A»], 1998. 471 и 514 с. 5000 экз. (Серия «Жизнь замечательных людей». Вып. 749.)

<sup>3</sup> Аринштейн Л. М. 1) Пушкин. Непричесанная биография. М.: ИД «Муравей», 1998. 200 с. 3000 экз.; 2) Пушкин: «Видел я трех Царей...». М.: ИД «Муравей», 1999. 144 с. 5000 экз.

<sup>4</sup> Скрынников Р. Г. Дуэль Пушкина. СПб.: Русско-балтийский информационный центр БЛИЦ, 1999. 368 с. 5000 экз.

<sup>5</sup> Модзалевский Б. Л. Пушкин и его современники. Избранные труды (1898—1928) / Сост. и примечания А. Ю. Балакина. СПб.: Искусство—СПб, 1999. 576 с. 2500 экз.; Модзалевский Б. Л. Пушкин. М.: Аграф, 1999. 352 с. 5000 экз.

<sup>6</sup> Летопись жизни и творчества Александра Пушкина: В 4 т. / Сост. М. Цявловский, Н. А. Тархова; научный редактор Я. Н. Левкович. М.: Слово, 1999. Т. 1: 1799—1824.— 592 с.; Т. 2: 1825—1828. — 544 с.; Т. 3: 1829—1832. — 624 с.; Т. 4: 1833—1837. 5000 экз.

Н. А. Тарховой, довел-таки до конца работу М. А. и Т. Г. Цявловских. Продолжение «Летописи» не претендует на ту полноту, почти избыточность, привлеченных источников и приводимых сведений, которые отличают первый том, составленный Цявловскими и изданный в 1951 году; разумеется, уже в ближайшее время будет указано на неточности нового издания, будет сделана масса уточнений и дополнений. Вообще дать взвешенную и справедливую оценку «Летописи» можно только после сколько-нибудь продолжительного времени работы с ней, но то, что сделан еще один шаг в расширении базы практического пушкинского источниковедения, сомнений не вызывает.

Еще более выигрывает «Летопись» на фоне некоторых сопутствовавших ей «научных» источниковедческих изданий. В первую очередь речь идет, конечно, о «Материалах к летописи жизни и творчества А. С. Пушкина»<sup>7</sup>. Это издание картотек Цявловских, составлявшихся ими прежде всего для продолжения «Летописи». Правда, сегодняшние хранители картотек, Московский гос. музей А. С. Пушкина, видимо, поддавшись вполне понятной тяге к юбилейному книгоизданию, не предоставили картотеки Цявловских для работы над «Летописью». Сотрудникам Н. А. Тарховой пришлось проделать работу заново, а труд Цявловских, таким образом, в значительной мере пропал даром. Но оставим в покое научную этику — издание «Материалов» любопытно и само по себе. Первый том составляет картотека итinerary лиц ближайшего пушкинского окружения. Эта скупая фиксация местопребывания того или иного лица в тот или иной момент в том или ином месте, сопровождающаяся лишь глухим указанием на источник информации, тем не менее очень ценна, тем более что она не может быть полностью перекрыта Летописью, особенно издающейся по более «сокращенному» сравнительно с планом Цявловских варианту. Кто из исследователей русской литературы пушкинской эпохи не пожелал бы иметь подобного свода итinerary на своем рабочем столе; к сожалению подарочная роскошь и тираж издания делают его практически недоступным. Другие части картотеки самостоятельного значения не имеют, представляя собой или сведения, уже внесенные в Большое академическое (1937—1949) и последующие пушкинские издания, или черновой, непросеянный, рабочий материал. Времени разобраться с так называемой «Рабочей картотекой», состоящей из довольно большого числа рукописных карточек с первоначальной, никак еще не систематизированной информацией, с дополнительными позднейшими пометами Цявловских у издателей, видимо, вообще не было: рукописные карточки Цявловских в третьем томе изданы фототипически — редкий пример научной бессмыслицы.

Юбилей ознаменовался и выходом издания, претендующего на роль пушкинской энциклопедии<sup>8</sup>. На самом деле продукция «Фирмы «Издательство АСТ»» — том, составленный из биографии Пушкина в форме

очень краткой летописи, подборки воспоминаний современников о последних днях жизни поэта и высказываний русских писателей о Пушкине, перепечатки словаря Л. А. Черейского «Пушкин и его окружение» — никакого отношения к изданиям энциклопедического типа не имеет. Составители энциклопедии предпочли остаться неизвестными; любознательный читатель встретит на страницах лишь имя доктора исторических наук К. Плешакова, автора вступительной статьи «Пушкин в истории России». Статья эта выглядит сбором самых диковинных представлений о русской и мировой культуре и истории, вроде следующих: «До Пушкина русская литература изъяснялась на достаточно странном наречье, в котором древнеславянские обороты свободно чередовались с легко произносимыми, но непонятными именами малоизвестных греческих духов и божеств» или «Николай желал держать Пушкина при себе, как веймарский герцог — Гете. Птица в золотой клетке — таким Николаю хотел видеть поэта. Ничего особенно отвратительного в подобном замысле не было. Гете, поэта тоже, прямо скажем, не последнего, такая клетка, например, вполне устраивала» и т. д. Что касается основной части любой литературной энциклопедии — расположенной по словарному принципу информации обо всех произведениях автора — то оценивать ее следует, вероятно, исходя из редакционного заявления на первой странице, что целью новой энциклопедии, второй в России персональной энциклопедии, после Лермонтовской, было «не столько рассказать о произведениях гениального поэта, сколько ... сделать его более понятным, близким читателю».

Чтобы закончить разговор о своего рода «справочной» пушкинистике, скажем несколько слов о «Пушкинском кинословаре»<sup>9</sup>. Тем более, что пора вернуться к хорошим книгам. Составленное под руководством В. Н. Антропова издание Госфильмофонда, первый опыт подобного издания в истории киноведения, содержит полный и прекрасно аннотированный перечень пушкинских экранизаций и фильмов о Пушкине в игровом, мультипликационном и неигровом кино, научно-популярной и документальной кинопушкинианы (в том числе, например, даже пушкинские сюжеты в киножурналах), свод пушкинских мотивов в игровом кинематографе. Несколько странно выглядит лишь раздел «Пушкин в кинотеории и кинокритике», где опубликованы достаточно случайные заметки Эйзенштейна и М. Ромма, а также статьи самих составителей словаря. Хотелось бы видеть здесь библиографию достаточно большой специальной литературы о кинопушкиниане, но, видно, это дело сколько-то отдаленного будущего.

В заключение нельзя не сказать хотя бы несколько слов о книге О. А. Проскурина «Поэзия Пушкина, или Подвижный палимпсест»<sup>10</sup>. Как известно, в среде отечественных филологов, преимущественно занимающихся литературой первой половины XIX в. исторически об-

<sup>7</sup> Материалы к летописи жизни и творчества А. С. Пушкина. 1826—1837. Картотеки М. А. и Т. Г. Цявловских: В 3 т. / Гос. Музей А. С. Пушкина, ИМЛИ им. А. Н. Горького РАН, Археографическая комиссия РАН; Подгот. текста Е. В. Гарбер; Вступит. статьи С. О. Шмидта, Н. И. Михайловой, Е. В. Гарбер. М.: Наследие, 1998—1999. 200 (Т. 1) и 300 (Т. 2, 3) экз.

<sup>8</sup> Пушкинская энциклопедия. 1799—1999. М.: ООО «Фирма «Издательство АСТ»», 1999. 808 с. 10 000 экз.

<sup>9</sup> Пушкинский кинословарь / Госфильмофонд России. М.: Современные тетради, 1999. 500 экз.

<sup>10</sup> Проскурин О. Поэзия Пушкина, или Подвижный палимпсест. М.: Новое литературное обозрение, 1999. 462 с. 2000 экз.

разовалась достаточно замкнутая область так называемого «академического пушкиноведения». Существование подобной научной группировки, внутренняя связь которой поддерживается узкоспециальными знаниями, выработанными широкой практикой эдичионной и текстологической работы, и общими научными ориентирами и методами, причем явно тяготеющими к филологическому традиционализму, не может, как любое проявление кастовости, не вызывать ответной реакции, такой, скажем, как эпатирующие пушкинистов-классиков биографические штудии не попавшего в число «академистов» Аринштейна. Проскурин, сохраняя в отличие от Аринштейна полное уважение к классической пушкинистике, написал монографию, которую с полным основанием можно считать своего рода «академическим» трудом неакадемического пушкиноведения. Это исследование творчества Пушкина в модном ныне русле интертекстуальности, попытка понять внутреннюю структуру пушкинской поэзии через ее связь с «чужим словом» (в принципе, это «чужое слово» в книге в подавляющем большинстве случаев оказывается довольно близким и довольно узким поэтическим контекстом). Самое замечательное в новой монографии то, что она

со всей очевидностью показывает, как две сферы одной достаточно узкой области науки не могут конкурировать, но лишь взаимодополняют друг друга. Любое академическое исследование обратится к книге Проскурина за массой тонких наблюдений, концептуальных или просто оброненных по ходу, но не менее интересных. В ответ же традиционная филология может дать столь ощутимо недостающие «Подвижному палимпсесту», как, впрочем, и любому «интертекстуальному» исследованию, ощущение внутренней цельности поэтического образа, глубинной связи его с художественной личностью поэта, неполной разложимости его на структурные составляющие, ощущение живой, многослойной стихии языка, то овладевающей поэтом, то подчиняющейся ему, а главное — принадлежности произведения к несравненно более широкому контексту, контексту уходящей в бесконечность мировой культуры. При всем том монография Проскурина, строго говоря, единственное из всех перечисленных выше собственно филологическое исследование поэзии Пушкина, и оно, несомненно, достойно отдельного разговора, а не беглого упоминания в конце общего юбилейного обзора.

## Мария Маликова Брюки Набокова

**Н**абоковскому музею в год столетнего юбилея Набокова подарили два пиджака писателя — а брюк нет, и попросить восполнить эту неполноту костюма нелегко. Так и с российским набоковедением: есть много хорошего, но чего-то существенного не хватает. Попробуем понять, какие образы Набокова и набоковедения проявились в публикациях юбилейного года. Впрочем, образы эти слились: как ни настаивал Набоков, что пишет только для одного читателя — которого видит в зеркале, когда бреется, — умерев, он (как сказал Оден в день смерти Йейтса) «стал своими поклонниками» («he became his admirers»).

Юбиляр, присоединившийся к Пушкину (и безнадежно затмивший своих одногодков Платонова, Олешу и Вагинова) — теперь наше почти что все. Впору, следуя примеру Ю. И. Левина, выступить с докладом «Почему я не буду делать доклад о Набокове». Есть даже прецедент: Е. Б. Шиховцев, состоявший в 1970-е годы в переписке с вдовой писателя В. Е. Набоковой и его сестрой Е. В. Сикорской, собравший почти всё связанное с ним из эмигрантской периодики, исчез, буквально растворился, как только началось «набоковедение».

Но, как бы то ни было, юбилейный год наступил, кон-

ференции организованы, гранты получены, издания подготовлены. Юбилейный год, как известно, длится три — первые публикации появляются до известной даты, последние материалы конференций — после нее, поэтому мы предпримем обзор набоковианы от конца 1997 года<sup>1</sup>. Начнем с посвященных Набокову номеров журналов. Петербургская «Звезда» (1999, № 4) повторила подвиг трехлетней давности (1996, № 11) и выступила с набоковским номером, вновь собранным по принципу «не изданное в России» — т. е. почти исключительно эмигрантское. Впервые по-русски напечатан рассказ «Дракон» (1924), ранее известный в переводе сына писателя Д. В. Набокова на английский (русские материалы из архива Набокова обычно появляются таким странным образом. Теперь осталось дожидаться русских рассказов 1920-х годов, известных уже в английском, немецком и др. переводах — «Звуки», «Говорят по-русски» и «Боги»); и рассказ «Пасхальный дождь» (1924), считавшийся утраченным. «Мелкие дискурсивные формы» — эссе, письма, некрологи — кажутся, признаться, попеременно пресными и злобными. «Резкие суждения» (strong opinions) Набокова отражают вторую составляющую его личности, по Майклу Вуду: «набор <...> мнений, предрассуд-

<sup>1</sup> Многочисленные перепечатки перепечаток произведений Набокова, вышедшие за последние годы — сделанные с более или менее неисправных источников и лишённые комментариев — мы обсуждать не будем.

ков, привычек, замечаний, поз — весьма явных, весьма манерных, и на мой взгляд скучных и ограниченных; это Набоков-мандарин, не имеющий почти никакого отношения к тому писателю-Набокову, которым я восхищаюсь»<sup>2</sup>. Так, письма Набокова к Г. П. Струве (из Гуверовского архива) демонстрируют эволюцию Набокова: от бедствующего русского писателя, пытающегося заработать публичными выступлениями («Если еще, сверх дорожных, мне бы могли гарантировать фунтов десять-двадцать, было бы и совсем хорошо») и сочиняющего при этом свой лучший русский роман «Дар», до высокомерного и нетерпимого американского Nabokov'a (называющего «Доктора Живаго» «трупным, бездарным, фальшивым и совершенно антилиберальным», Р. О. Якобсона «неприемлемым», а Г. Иванова «мошенником»)». В «Новом журнале», впрочем, есть одно чудесное письмо — от 1937 года, товарищу по Тенишевскому училищу Самуилу Розову, уехавшему в 1924 году в Палестину<sup>4</sup> (именно он одолжил Набокову свой тенишевский диплом, который тот показал в Кембридже — «соврал, что у меня точно такой же (мне даже кажется, что его просто приняли за мой собственный)»), напоенное пронзительными художественными воспоминаниями: «Когда мы с тобой уже были постарше, в старших семестрах (в первые годы школы казавшихся нам столь невероятно двузначными!), ты и я очень любили посещать зал маленьких (которые как-то по-птичьи, все вместе, пищали, метались, хватили иногда за рукав, пестренький пронзительный гомон, в котором проплывала голова в седом пуху — как его звали, этого воспитателя маленьких, этого тоже маленького старика? — (видишь, и я тоже имена забыл — [зачеркнуто и сверху написано: Николай Платоныч!]) и с каким-то странным удивленьем (восхитительно-грустный оттенок которого я потом часто в жизни испытывал, — прости скобки, но мне нужно очень много вместить) ты говорил: «Неужели и мы были недавно такими?»». Всегда сдержанный и отчужденный с посторонними Набоков никак не может закончить письмо: «Много еще таких страниц я мог бы написать, а между тем это такая ничтожная малость — обивки, пух от страшно трепещущего существа, которое на минуту удерживаю в руках».

«Звезда» также позволяет сравнить труды переводчиков Набокова Г. Барабтарло («Сцены из жизни сиамских уродцев») и Дм. Чекалова («Знаки и символы» и «Се-

стрицы Вейн»). А если добавить к ним пятитомник «американского» Набокова, где все переводы выполнены Сергеем Ильиным<sup>5</sup>, то вполне можно сделать выбор. Раздел статей о Набокове в «Звезде» проявляет принцип своего построения при сравнении с «набоковским» номером московского «Литературного обозрения» (1999, № 2, составитель О. Ю. Сконечная). В «Звезде» интересны статьи О. Ронена и И. П. Смирнова, которые «точно играючи, точно желая мимоходом запечатлеть свою силу на всем» там и сям выбирают предметы и оставляют на них свое имя. А в «Литературном обозрении» собраны статьи филологов, в последние годы преимущественно занимающихся именно Набоковым и определяющих «высокую моду» западного (американского) набоковедения (Д. Б. Джонсон, П. Тамми, Г. Шапиро, С. Сендерович и Е. Шварц<sup>6</sup>). А. А. Долинин — единственный российский (по гражданству) набоковед с мировым именем — продолжает свою тему «истинной жизни» писателя Сирина<sup>7</sup>, открывает (на основании глубокого знания набоковских архивов, русской эмигрантской литературы, и исключительной личной соприродности предмету исследования) сирийский палимпсест, спрятанный под слоями Nabokov'a. (Вообще физиогномическое двойничество и уподобление героям Набокова в набоковедении играет не последнюю роль. Так, Д. В. Набоков, возящий по конференциям спектакль «Dear Volodya, Dear Bunny», поставленный по переписке Набокова с Э. Уилсоном, профессионально имперсонализирует своего отца, но гораздо точнее, хотя и невольно, это делает проф. М. Вуд, автор нашумевшей книги о Набокове и блестящий лектор.) В «Литературном обозрении» представлено и молодое поколение филологов — Максим Д. Шраер<sup>8</sup> (Бостон) и Ю. Завьялов-Левинг (Иерусалим), чье русское происхождение несколько не сковывает их, свободно говорящих на нескольких языках и обладающих хорошей школой и поистине атомной энергией, при слиянии с мировым филологическим истеблишментом.

И, наконец, третий журнал, целиком посвященный Набокову — таллинский «Вышгород» (1999, № 3). Журнал, в отличие от бедноватого «Литобоза» и традиционной «Звезды», весьма богатый, усеян бабочками, фотоками и картинками. Содержание эклектичное: в основу положены некоторые доклады, прочитанные на январской набоковской конференции в Таллине-Тарту (см. от-

<sup>2</sup> Wood Michael. The Magician's Doubts. Nabokov and the Risks of Fiction. London: Chatto and Windus, 1994, P. 22.

<sup>3</sup> Вообще письма Набокова начинают появляться из архивов — см., например, довольно неисправную, но содержательную книгу: Казнина О. А. Русские в Англии: Русская эмиграция в контексте русско-английских литературных связей в первой половине XX века. М.: Наследие, 1997.

<sup>4</sup> Левинг Юрий. Литературный подтекст палестинского письма Вл. Набокова // Новый журнал (Нью-Йорк). 1999. № 214. С. 116—133.

<sup>5</sup> Набоков Владимир. Американский период. Собрание сочинений в 5 томах / Сост. С. Б. Ильина и А. К. Кононова. СПб.: Симпозиум, 1998-1999. Об этом издании см. ниже.

<sup>6</sup> С. Я. Сендерович и его жена Е. М. Шварц (тезка петербургской поэтессы) — авторы великого множества статей, главным образом посвященных Набокову и русской литературе Серебряного века — одни из наиболее интересных современных набоковедов. Их работы сочетают русскую склонность к метафизической отвлеченности с точными наблюдениями и аргументацией. См., например, их статью «Аурелиан и Элеонора, или Где Набоков ловил своих бабочек» (Новый журнал. 1998. № 213. С. 205—212), где начиная со спорной ассоциации имен героев рассказа «Пильграм» (в англ. переводе «The Aurelian») с символистской формулой а гailibus ad gaeiloga, они приходят к тонким замечаниям о связи образа куклолки и бабочки у Набокова (традиционно, несмотря на культурную нагрузку этого образа, трактовавшегося только как отражение энтомологических интересов Набокова) с русским символизмом.

<sup>7</sup> См.: Долинин А. После Сирина // Набоков В. Романы. М.: Худ. лит., 1991. С. 5-14; Долинин А. Истинная жизнь писателя Сирина // Набоков Владимир. Русский период. Собрание сочинений в 5 томах / Сост. Н. И. Артеменко-Толстой. Т. 1. СПб.: Симпозиум, 1999, С. 9-25.

<sup>8</sup> Автор книги «The World of Nabokov Stories» (1998), русский вариант которой планируется в серии «Современная западная русистика», издающейся «Академическим проектом».

чет о ней Г. А. Левинтона в «Звезде»), перемежающиеся совсем посторонними Набокову материалами. Г. А. Левинтон в отчете полемизирует с докладом Анны Бродской (США) о «Лолите» и фашизме, текст которого опубликован в «Вышгороде». М. Ю. Лотман напечатал серьезную стиховедческую «двойчатку» к своей известной игровой статье 1979 года о стихах в «Даре»<sup>9</sup>. Возникает впечатление некоторой замкнутости, спертости воздуха. Выйдем на простор книжного рынка.

Чей стон раздастся? Это москвичи (М.: НПК «Интелвак», 1999. Под редакцией А. Н. Николюкина), одновременно с петербуржцами (Набоковский фонд и «Искусство Петербурга»). Научный редактор В. П. Старк подготовившие тяжеленный том перевода набоковского комментария к пушкинскому «Евгению Онегину», немного задержались с выходом — а кто раньше встал, того и сапоги. На обеих книгах видны пятна от лампы — затрачен громадный и вызывающий уважение труд. Английский оригинал этого удивительного двойного памятника Пушкину-Набокову, воздвигнутого руками последнего, состоит из 4 томов — прозаического (с вкраплением полуслучайных ямбов) перевода «Евгения Онегина» на английский, двух томов комментария к нему и репринта русского издания романа 1837 года. В петербургском и московском изданиях опущен первый том (зато в петербургском добавлены выходявшие отдельно статьи Набокова к теме), что довольно нелепо, так как комментарий часто поясняет именно выбор слова для перевода. При внимательном чтении оказалось, что издание «Набоковского фонда» исключительно неисправно<sup>10</sup>, а московское, хоть и менее полное, подготовлено с достойной научной тщательностью.

В издательстве «Симпозиум» вышел уже упоминавшийся 5-томник «американского» Набокова в переводе С. Б. Ильина. Можно по-разному относиться к вольным и лихим скакунам — ильинским переводам — но именно благодаря им русские читатели знают теперь «Аду» и «Смотри на арлекинов!». Есть в собрании два абсолютных *tour de force* (хотя к ним могут быть отнесены переводы позднего Набокова вообще) — «реконструкции» А. Люксембурга «Смех в темноте» (Набоков перевел на английский свой роман «Камера обскура» под названием «Laughter in the Dark», внося в оригинал значительные изменения, но сохранив основу) и С. Ильина «Память, говори» («Speak, Memory. An Autobiography Revisited» — последний англоязычный вариант набоковской автобиографии, русский текст которой — «Другие берега» — имеет общую с английским структуру и процентов 70 текста) — то есть реконструкции состоят из 70 % Набокова + 30 % «реконструкторов»-переводчиков. Комментарий С. Ильина и А. Люксембурга — это комментарий! Вообще союз Набоков-Ильин — вполне

счастливый, см. мемуарную статью последнего «Моя жизнь с Набоковым» (Знамя. 1999. № 4. С. 192—204). С. Б. Ильин — один из немногих российских участников набоковского электронного форума NABOKV-L и web-site Zembra / Зембля (<http://www.libraries.psu.edu/iasweb/nabokov/insintro.htm>) — тоже новой (отчасти русской — сайт двуязычный) книги. В эссе «Непрочитанный Набоков. Рассказ с привидениями» (Новая Юность. 1999. № 2. С. 180-196) Ильин, переведший уже всего англоязычного Набокова, приступил к никогда не публиковавшемуся последнему роману писателя «The Original of Laura» («Подлинник Лауры»), который по завещанию должен был быть сожжен, но сын писателя не нашел в себе сил сделать этого, и с тех пор роман-призрак терзает сны набоковедов. Ильин пересказывает детективную историю (появившуюся на ЗЕМБЛЕ) о том, как горничная Палас-отеля в Монтрё, где последние годы жил Набоков, сфотографировала карточки, на которых тот сочинял роман; и как медсестра у постели умирающего писателя застенографировала его удивительно связный прозаический бред. Разоблачая изящный розыгрыш, Ильин приводит обложку романа, напоминающую серию «Vintage International», но под названием «Shiskov Publikations» и с рекламной фразой (blurb) Charles Kinbote'a. Еще из непочтительной и остроумной эссеистики — книга Михаила Шульмана «Набоков, писатель. Манифест» (М.: Независимая газета, 1998)<sup>11</sup>.

Вообще же русским исследователям Набокова не до шуток — они более склонны к почтительной серьезности и метафизическим рассуждениям. Не случайно из множества иностранных монографий о писателе в русском переводе вышла только одна — В. Е. Александрова «Набоков и потусторонность: метафизика, этика, эстетика»<sup>12</sup>. В том же уважаемом петербургском издательстве «Симпозиум» вышел первый том «русского» Набокова; в нем впервые полностью собрана набоковская *juvenilia* (до «Машеньки»). Если рассказы и драматические произведения, а также ранние поэтические сборники «Гроздь» и «Горний путь» нам уже доводилось видеть собранными вместе, то стихи, самим автором не включавшиеся в прижизненные сборники<sup>13</sup>, достойны Бенедиктова: «Отдалась необычайно / на крыле тупом и плоском / исполинского Бехштайна <...> ... и глухие вопли наши / упоительно пронзали / бездны струнные Бехштайна, / нас принявшего случайно / после бала, в темном зале...»<sup>14</sup>. (Нам пристало ругать ранние стихи Набокова и с точки зрения преимущества изданий: в берлинской «Новой Русской Книге» они характеризовались так: «Внешняя затертость стихотворной формы гармонирует вполне с темами» (Г. [Роман Гуль] // Новая Русская Книга. 1923. № 5/6)). Вообще же том (не пиратский, а изданный по соглашению с The

<sup>9</sup> Лотман Михаил. А та звезда над Пулковом... Заметки о поэзии и стихосложении В. Набокова // Вышгород. 1999. № 3. С. 63—77. Он же. Некоторые замечания о поэзии и поэтике Ф. К. Годунова-Чердынцова // Вторичные моделирующие системы. Тарту, 1979. С. 45-48.

<sup>10</sup> См. квалифицированный перечень ошибок этого издания в рецензии Б. Ланина «Все дело в редакции и переводе» (Ex libris НГ. 1999. 27 мая. С. 5).

<sup>11</sup> То же — в журнале «Постскриптум» (1997. № 1. С. 235—311).

<sup>12</sup> Пер. с англ. Н. А. Анастасьева под ред. Б.В.Аверина и Т.Ю.Смирновой. СПб.: Алетейя, 1999.

<sup>13</sup> Сборник Набокова «Стихи» 1916 года составители выпустили, он переиздан репринтным способом издательством «Дорн» (СПб., 1998).

<sup>14</sup> В коллекцию Б. А. Каца, автора двух прекрасных статей о Набокове (последняя — в упоминавшемся «Литобозе»), собирающего образы роля в русской поэзии.

Vladimir Nabokov Estate) набран по оригиналам, предварен прекрасной вступительной статьей А. А. Долинина и снабжен информативным комментарием.

Чтобы порадовать засыпающего general reader, расскажем об иллюстрированном альбоме «Тень русской ветки (Набоковская Выра)»<sup>15</sup>, составленном из чудесных видов набоковско-рукавишниковских усадеб на Оредежи, фотографий его семьи — нежные, ускользающие, немного взволнованные лица из прошлого. Впервые можно увидеть, как выглядел упомянутый в «Других берегах» деревенский учитель Василий Мартынович Жерносеков, учивший Набокова русскому языку (Набоков в детстве лучше говорил по английски). Этот альбом — действительно дань памяти Мастеру, и за искренность и трогательную любовь к нему (а кто из набоковедов любит Набокова?) можно простить и некоторый сентиментальный пафос сопроводительных подписей (деликатно кратких — основной текст состоит из набоковских цитат), и нелепую легенду о том, что мальчик, купающий красного коня на полотне Петрова-Водкина — 15-летний Владимир Набоков.

Теперь, когда general reader уснул, довольный<sup>16</sup>, можно перейти к набоковедческим изданиям совсем узко-специального интереса. Есть тщательный регулярный (как «Nabokovian» и «Nabokov Studies») «Набоковский вестник» (Санкт-Петербургский музей В. В. Набокова, Издательство «Дорн»). Научный редактор В. П. Старк) пока вышло 4 номера. Второй, «Набоков в родственном окружении» (1998), и третий, «Набоковские родовые гнезда» (1999), мы обсуждать не беремся, потому что в генеалогии и краеведении не сильны.

Первый (1998) и четвертый (1999) выпуски Вестника называются «Петербургские чтения» и составлены из докладов, читанных на регулярных апрельских Набоковских чтениях. Собственно, они и служат зеркалом современного российского набоковедения, основная черта которого — большая демократичность: в одном издании статья А. Долинина «Плата за проезд. Беглые заметки о генезисе некоторых литературных оценок Набокова», дающая совершенно новый взгляд на отношения Набокова с враждебной «парижской нотой» — многие идеи Г. Адамовича, оказывается, были Набоковым хорошо усвоены — и тут же статья о полемике Набокова и «русского Монпарнасса», бестолково и плоско пересказывающая хрестоматийные источники. Очень интересны работы (разнокалиберные), в которых Набоков сопоставляется с А. Ахматовой, Г. Газдановым, А. Тарасовым-Родионовым — представляется, что именно обнаружение маргинальных русских подтекстов Набокова могло бы сделать русское набоковедение самостоятельным и интересным. В четвертом выпуске приятно читать грамотные, лишённые московской лихости статьи провинциальных исследователей — А. М. Люксембурга, Г. Ф. Рахимкуловой, Л. Н. Рягузовой. Общее впечатление об этом издании смешанное — прекрасные статьи (мы не назвали еще Ю. Левинга, Л. Тарви, А. Даниэля и др.) соседствуют с сознательным (плагиат) или несознательным (святое неведение) повторением чужого. Довольно много опечаток, особенно в английских цитатах, именной указатель (см., немедленно см. комментарий Кинбота) как нарочно путает инициалы: К. Проффер назван М., Б. В. Аверин — Б.Г., Дональд Бартон Джонсон раздвоился на Бартона Джонсона Д. и Джонсона Б., Довид Кнут по обыкновению назван Давидом и проч<sup>17</sup>.

Посвященные набоковскому юбилею публикации далеко не исчерпаны. Планируется обещанный еще в 1997 году второй том антологии «Владимир Набоков. Pro et contra», оставшиеся тома «русского» Набокова в издательстве «Симпозиум», конференционные сборники. Что такое подобные пышные юбилеи вообще — подведение итогов или вбивание осинового кола в гроб юбиляра — трудно сказать. Столетие гибели Пушкина пришлось на 1937 год, а вот вынес же (хотя и не без ущерба для читателей). Набоков — не Пушкин, вынесет ли?

<sup>15</sup> Автор и составитель А. А. Семочкин. СПб.: Лига-Плюс, 1999.

<sup>16</sup> По пробуждении он может прочесть книгу с заданиями для самостоятельного изучения и темами для обсуждения в классе: Дмитриенко О. Восхождение к Набокову. СПб.: Глагол, 1998 (серия «Книга для учителя»).

<sup>17</sup> Набокову, педантичному любителю деталей и специализированного знания, это не понравилось бы. «Это, видимо, ваш батюшка под тем дубом?» — спрашивает один персонаж в «Аде». — «Нет, — отвечает Ада, — это вяз».

Ad Marginem   
1999-2000

**Павел Пепперштейн, Сергей Ануфриев. Мифогенная любовь каст. Роман.**

Новая проза создателей группы «Инспекция «Медицинская герменевтика»».

**Жак Деррида. О грамматологии. Перевод Н. Автономовой.**

Первый перевод на русский одной из основных книг французского философа, основателя метода деконструкции. Книга о языке и о представлениях о нем от Руссо до Соссюра.

**Мишель Фуко. Надзирать и наказывать. История тюрем и наказаний.**

Первый перевод на русский. Опыт истории институтов репрессий и наказаний в современном обществе.

**Вальтер Беньямин. О Кафке. Перевод М. Маяцкого.**

Книга - сборник эссе известного философа и литературного критика о Кафке. Третья книга на русском должна познакомить русского читателя с одной из влиятельнейших фигур в интеллектуальной истории XX века.

**Словарь терминов московской концептуальной школы. Составитель А. Монастырский.**

Сборник терминов, понятий и просто излюбленных словечек, произнесенных и обоснованных в критической и художественной практике московского концептуализма.

**Фридрих Ницше. Рождение трагедии. Перевод А. Михайлова.**

**Петер Слотердаjk. Мыслитель на сцене.**

**Борис Гройс. Дионис на берегах Рейна.**

Книга сложной конструкции. Новый перевод классического текста, одна из его ультрасовременных интерпретаций плюс классический филологический комментарий и послесловие современного критика и философа Б. Гройса.

# Л. Добычин. Полное собрание сочинений и писем

/ Сост., автор вст. ст. и прим. В. С. Бахтин.

СПб.: Журнал «Звезда», 1999

544 с. 2000 экз.

**Е**два ли не самое удивительное в вышедшем, наконец, издании Л. Добычина — одного из малоизвестных, но в то же время наиболее значительных русских авторов XX века — то, что почти все вещи, составившие это небольшое по объему собрание прозы, были опубликованы при жизни автора. Как писатель Леонид Иванович Добычин (1894-1936?) состоялся при советской власти, и этот факт вряд ли может быть объяснен рационально. Говоря попросту, он должен быть сочтен чудом.

Чудом была в 1924 году его первая публикация: рассказ никому не известного 30-летнего статистика из Брянска был выловлен Корнеем Чуковским из «самотека» и напечатан им в ближайшем номере лучшего российского литературного журнала «Русский современник». Номер оказался последним — журнал был закрыт цензурой; посылая в «Современник» рассказы, Добычин не зря ориентировался на «неказенные фамилии» его авторов. Дружескими связями с ленинградскими литераторами, в основном, из круга «Серапионов» — доброжелательными конформистами среднего дарования — определялось все последующее полуэффемерное присутствие Добычина в советской литературе.

Откровенно презиравший режим и его писательскую обслугу (независимый журнал, пытавшийся заигрывать с властью, он в письмах называет «подхалимским», редактора официозной «Красной нови» без обиняков именует «полицейским», а знакомому писателю в Ленинград шлет «портрет Федора Гладкова из "На посту": больше похоже на тов. Крупскую в детстве»), Добычин двенадцать лет провел в борьбе с цензурными придирками — значительная часть его в высшей степени остроумных писем посвящена поискам компромиссов с «Начальниками». Можно представить, сколь мучительна была эта борьба для автора, мерявшего свою прозу числом слов («Роман <...> пишется. Готово 700 слов»), подолгу рефлексировавшего над каждой поправкой, и, внутренне интонируя фразу, аккуратно проставлявшего ударения даже в печатном тексте. Когда в 1936-м, с началом кампании против «формализма», его «стилистические разногласия» с советской властью стали неразрешимыми, поставив под сомнение саму возможность литературной работы, он исчез из Ленинграда, куда перебрался из Брянска летом 1934 года. Единственным, с кем он попрощался, был опекавший его сексот НКВД, местный литератор.

Безмолвное исчезновение Добычина не более загадочно, чем его одинокая и несчастная жизнь («хочется немножко жаловаться, а народу мало» — последний курсив из его последнего письма), чем его немногословная проза — 23 рассказа, роман «Город Эн» и повесть «Шуркина родня». Труд В. С. Бахтина, впервые собравшего под одной обложкой фактически все вышедшие из-под пера Добычина тексты (включая эпистолярные), должен быть оценен по достоинству. Нынешнее комментированное издание Добычина, несомненно, подводит итог десятилетней интенсивной работы по изучению его наследия, аккумулируя результаты предшествовавших выходов Собрания исследований — от этапной в добычиноведении публикации Александры Петровой (сорок писем Добычина Корнею Чуковскому) до материалов посвященной Добычину международной конференции, изданных в Италии (сборник «Вторая проза», Trento, 1995).

«Электричество горело в трех паникадилах. Сорок восемь советских служащих пели на клиросе. Приезжий проповедник предсказал, что скоро воскреснет бог и расточатся враги его». Эта беспрецедентно холодная, равно далекая и от популярного в 20-е годы орнаментализма в духе Белого, Ремизова или Замятина, и от лирического пафоса Вагинова, сказа Зоценко или языковых экспериментов Платонова, бесстрастно регистрирующая мир «сухая» проза ставила в тупик современников. Плодом их недоумения явилась сомнительная репутация «русского Джойса», заработанная Добычиным и сделавшая его основной мишенью в ленинградской «дискуссии о формализме» 1936 года.

«А я не понимаю, что значит "сухо" или "мокро". По-моему, может быть хорошо или плохо», — советской критике Добычин предпочитал гамбургский счет.

Письмо Добычина хочется, не сверяясь с первоисточником, назвать «нулевым». Еле намеченная фабула, бессобытийность, отражающаяся в завораживающе-монотонном прозаическом ритме, лаконизм, почти полное отсутствие эпитетов и «авторской» иронии в рассказах Добычина сообщают его высказыванию о мире тотальную определенность и убедительность. Кирпичики добычинских фраз укладывают катастрофически однообразный жизненный «материал» (по названию одного из рассказов) советской провинции с убийственной выразительностью. Общий рисунок вполне отчетлив, и Н. Я. Берковскому, в ходе дискуссии 1936 года заявившему, что «профиль добычинской прозы —

## Л. ДОБЫЧИН

Полное собрание  
сочинений  
и писем



это, конечно, профиль смерти», не откажешь в пронизательности (увы, неуместной). Этому макабрическому тону Добычин изменяет лишь в двух лирических повествованиях о детстве - своем («Город Эн») и своего друга (и вероятно, любовника) Александра Дроздова («Шуркина родня»), где безысходность провинции преломляется сквозь «детскую» оптику автора.

«Шуркину родню» напечатать уже не удалось, а от носительно «Города Эн», как узнал болезненно самолюбивый Добычин, вышло «специальное постановление бюро секции критиков эту книжку только ругать». Еще надеясь на то, что это местный, ленинградский,

каприз, Добычин обратился к своему покровителю Михаилу Слонимскому: «Очень прошу Вас поговорить с московскими людьми <...> и выяснить, действительно ли следует в этом отношении осенить себя крестным знаменем, как выразился в 1861 году митрополит Филарет, и призвать благословение божие на свой свободный труд, залог своего личного благосостояния и блага общественного, — или возможны какие-нибудь вариации».

Вариаций, как известно, не предполагалось.

Глеб Морев

## Борис Поплавский. Автоматические стихи

/ Вст. ст. Е. Менегальдо. Подгот. текста А. Богословского,  
Е. Менегальдо. М.: Согласие, 1999  
228 с. Тираж не указан.

**А**втоматические стихи — это книга, в которую Борис Поплавский объединил 185 стихотворений, написанных между 1930 и 1933 годами; спустя шестьдесят пять лет ее рукопись нашли в парижском архиве его друзей, Татищевых. Даже сознавая минутность и натянутость категорических выводов, нужно признать, что это — едва ли не первый и единственный сохранившийся образец сюрреалистической (в строгом смысле этого слова) поэзии на русском языке. Во всяком случае, «Автоматические стихи» — созданное на этом языке оригинальное и очень чистое отражение принципов сюрреалистического искусства 1920–30-х годов. Эти стихи посвящаются путешествию по «автоматически безбрежному миру» сновидения и, как выразился Жерар де Нерваль, «вторжению сна в действительную жизнь».

Как видно из его высказываний, прекрасный и заботливо составленный обзор которых дала в предисловии Елена Менегальдо, Поплавский не просто работал над обновлением поэтического языка, но и сознательно отделял более традиционное «чистое» искусство *подражания* уже прожитому или продуманному от опирающегося на, как он писал, «нюдизм души» и сливающегося с жизнью *изобретения*. Примером такого *изобретения неведомого* для него мог быть Артур Рембо: впрочем, Поплавского, как и сюрреалистов, должны были вдохновлять не столько реальные факты творчества и биографии Рембо, сколько воплощенный им образ художника, — поэта, осуществившего стремление «изменить свою жизнь» через выраженную в «Озарениях» «систематическую перестройку чувств», — с которой сюрреалисты связывали свой «чистый психический автоматизм» и такие опыты 1920-х годов, как автоматическое письмо Бретона и Супо или

автоматические рисунки Массона, «разговоры во сне» Десноса и Кривеля или фроттажи Эрнста... Однако если в сюрреализме такие опыты были принципиально совместимыми или (во всяком случае, на словах) тесно сопряженными с жизнью группы, то Поплавскому автоматизм и «вхождение в настоящую жизнь» через сновидение позволили, наоборот, обособиться в своем одиночестве и придти, в то же самое время, к очень ясной и внятной формуле собственного искусства:

Быть совершенно понятным  
Совершенно открытым настуже  
Чтобы все видели чудовищ...  
Чтобы все разделили счастье  
Баснословный увидели город

Пожалуй, отход от слишком «литературной» поэзии действительно помогал Поплавскому духовно выживать в том одиночестве, в котором он оказался, преодолев свое «поэтическое затворничество» в узком кругу модернистов русского Монпарнаса, окружавших его старшего друга, Ильязда. Стремление «сделать себя понятным» и «выйти на большую дорогу человеков», в котором он с вызовом признавался Ильязду, выразилось, конечно, не в поисках популярности и успеха, а в отказе от поэтической тайнописи и в переходе к тому прозрачно отстраненному изложению «человеческого документа», который характеризует сюрреалистическую поэтику. «Автоматические стихи» переключаются с прозой, где Поплавский описывает то «современное чудесное» повседневности, манифестом которого в Париже 1920-х годов было эссе «Волна грез» из высоко оцененного им романа Арагона «Парижский крестьянин»; впрочем, некоторые из этих стихов, где действи-

тельность освещается «подземным черным солнцем» сновидения, очень похожи на, видимо, не знакомые Поплавскому «Опыты соединения слов посредством ритма» Константина Вагинова.

Даже беглое знакомство с «Автоматическими стихами» сразу показывает, что они, собственно, совсем не являются «автоматическими текстами», как это понимали в двадцатые годы сюрреалисты, то есть — совершенно спонтанными записями. Судя по всему, в глазах Поплавского сама по себе такая запись и не могла (что странно только на первый взгляд) сохранить содержание психического автоматизма и стать, как он писал, «возможно точной записью внутреннего монолога, или, вернее, всех чувств, всех ощущений и всех сопутствующих им мыслей, с возможно полным отказом от выбора и регулирования их, в чистой их алогичной сложности, в которой они проносятся». Более правомерное поэтическое отражение фрейдовского

бессознательного он, как ученик Ильязда (решавшего эту проблему совершенно иначе и более продуманно, чем сюрреалисты), должен был видеть в заумном языке, на котором пробовал писать стихи... Однако, какими бы ни были тонкости кухни создания «Автоматических стихов», Поплавскому удалось составить из них книгу, в которой проявилось, пожалуй, то главное, что «чистый психический автоматизм» сюрреализма принес в искусство своего времени: способность заставить ощутить реальность как «внутреннее становление» жизненной картины через личность, управляющуюся со свободным стечением разнородных голосов и образов в такое неизведанное «настоящее», которое, как писал Поплавский в романе «Аполлон Безобразов», «вращается впустую, от совершенства мира, сверх программы и бесплатно».

Василий Кондратьев

## Дмитрий Галковский. Бесконечный тупик.

Издание второе, испр. и доп. М.: Самиздат, 1998. 710 с. 2000 экз.

**М**ногострадальный «Бесконечный тупик» Дмитрия Галковского, фрагменты из которого в 1990-е годы печатались более чем в двадцати периодических изданиях разных направлений от «Нового мира» и «Логоса» до «Нашего современника», наконец-таки издан самим автором полностью. Огромный фолиант формата А4, объемом более 700 страниц, безусловно, производит впечатление: «Это философский роман, — согласно авторскому определению, — посвященный истории русской культуры XIX-XX веков, а также судьбе русской личности — слабой и несчастной, но все же СУЩЕСТВУЮЩЕЙ». Главные действующие лица в алфавитном порядке: Бердяев, Бог, Бунин, Гегель, Гоголь, Достоевский, Ленин, Набоков, отец Д. Галковского, Пушкин, Розанов, Соловьев, Толстой, Чернышевский, Чехов, авторское Я, иногда скрывающееся под псевдонимом Одинокое, и ведущее со своими героями бесконечную тяжбу. Книга населена очень плотно, помимо главных персонажей — множество второстепенных, от Бабеля и Белинского, до Хармса и Чаадаева.

Написанный в форме бесконечных комментариев к другим комментариям и примечаниям, «Бесконечный тупик» представляет русскую литературу и русскую философию в особенности, ставшую в последнее время объектом унылых диссертаций и толкований недавних казенных марксистов, как совершенно живую стихию, столь же странную, безумную и непредсказуемую, как и современная жизнь. И хотя в «Бесконечном тупике» нет абсолютно никакого вымысла, по жанру это, скорее, именно авторская проза, в которой умершая

культура оживлена и вписана в современность, где автор исповедуется, провоцирует, размышляет, проклинает, взывает, издевается, юродствует, кричит, переходя от самоуничтожения к мегаломании, изредка восхищается и признается в любви. Больше всех достается Вл. Соловьеву, большевикам, Ленину, евреям, русским, Белинскому, Чернышевскому, либералам, интеллигенции, иногда — Бердяеву или Струве и т.д. А среди «положительных» персонажей резко выделяются только три — Пушкин, Розанов и Набоков. Они единственные подлинные личности в русской культуре, реализовавшие свое предназначение (с некоторыми натяжками к ним можно прибавить Достоевского и Чехова), возвышающиеся над остальным, как правило, ущербным и несчастным литературно-философским фоном. Отсюда и сквозная тема книги: *онтологическое крушение личности на евразийском континенте под названием Россия*. Быть личностью здесь — это чудовищное, ни с чем не сравнимое несчастье, она неизбежно будет повержена, сокрушена, распылена, уничтожена либо судьбой, либо обществом, либо близкими и родными. «Признание себя личностью в России — это признание в неудаче. Признание себя исключительной личностью — признание в исключительной неудаче, неудаче окончательной». Поэтому в «Бесконечном тупике» речь и идет о столь же бесконечных неудачах, о неудачах Гоголя, Леонтьева, Вл. Соловьева, Блока, Толстого, Бердяева, неудаче «Вех», русской культуры и русской истории XX столетия, наконец, неудаче самого Одинокое и его «Бесконечного тупика»: «Вот и книга эта... В чем ее уда-

ча? — В неудаче. В ненужности. В такой ненужности, что даже сама констатация этой ненужности уже не нужна, уже воспринимается как ненужная заглушка, оговорка. И вся книга — тысячестраничная. Какая-то бесконечно длинная оговорка — «бесконечный тупик».

Но, надо признать, именно эта неудача, несмотря на свою несоразмерную величину, многословие, повторы, иногда развязный тон и банальные парадоксы, ненужные и запоздалые проклятия то в адрес «советских литераторов», то — «гадов-читателей», саморекламу, мегаломанию, собственный скульптурный портрет в конце книги, откровенное подражание то Розанову, то Набокову, порой совершенно мифологизированное отношение к Западу (работа закончена в 1988 году), —

«Бесконечный тупик» одно из немногих сочинений последнего времени, которые останутся в истории русской мысли. Эту книгу будут читать, изучать и писать о ней диссертации.

На солидном «кирпиче» в коленкоровом переплете полностью отсутствуют выходные данные — ни издательства, ни типографии. На титульном листе зато горделиво значится: «Самиздат Москва 1998», «тираж 2000 нумерованных экземпляров». Автор покончил с официальной печатью и вновь ушел в подполье, где, конечно, намного свободнее и спокойнее, чем в современной литературе или в современной жизни.

Павел Кузнецов

## Александр Ильянэн. И финн

/ Послесловие Дм. Кузьмина. [Тверь]: Kolonna Publications, 1998. 398 с. 2000 экз. ("Тематическая серия")

**К**оллекция некогда неофициальной, в недавнем прошлом некоммерческой, а ныне малотиражной литературы пополнилась еще одним раритетом. Как и значительную часть прозы андеграунда, книгу Александра Ильянэна «И финн» можно по праву отнести к жанру фрагментарных дневниковых записей — духовной разновидности интимно-приватной словесности.

В отличие от образчиков дневниковой прозы 1960-х -70-х — произведений Леона Богданова, Виктора Сосноры, Евгения Харитоновна и Владимира Эрля — «И финн» в меньшей степени иллюстрирует основные положения об абсурдности бытия. Ильянэн не склонен к авангардистским упражнениям по расчленению текста и препарированию языка, не проявляет интереса к тренировкам по расширению сознания и внедрению в литературу светлых идей буддизма. Скорее, перед нами эпизодическая хроника художественных приключений путешествующего поэта — любителя Розанова, ценителя Сей Сенагон, читателя Пруста, гадателя по Жене, хранителя томика Стерна и ездока в остров любви.

Смесь разрозненных рассуждений, страстных признаний, лирических описаний, документальных свидетельств, ассоциативных импровизаций по мотивам классического искусства и просто разных разностей выглядит достаточно цельно. Видимо, благодаря изысканному дэндизму автора, умеющего скрасить серьезность иронией, блеснуть остроумием в духе esprit и во всем соблюсти несколько манерный стиль. Главный герой, в котором все желающие могут узнать самого автора, совмещает разнообразия занятия и наклон-

ности. Он и офицер, и сибарит, и переводчик, и гомосексуалист, и литератор, и ерник-эстет. Автор многолик, текст многогранен и зачастую, как подлинно большая литература, ускользает от понимания. Практически половина текста изначально написана по-французски и лишь впоследствии переведена автором на великий и могучий. С другой стороны, литературе андеграунда присущи установки на герметичность и кодированность. Эти произведения в большинстве своем понятны кругу посвященных. Видимо, так сказывается выбор независимыми писателями маргинальной социальной позиции, их отчужденность и изолированность от повседневности и большого стиля советской эпохи.

Ученик Виктора Сосноры и скорее вепс, чем финн, Ильянэн принимает художественное кредо андеграунда и изобретает своеобразную разновидность сложившегося жанра — записки наблюдательного чужака, постигающего на свой лад российские просторы, диковинный быт и нравы их обитателей. Взгляд постороннего выдает в нем офицера-диверсанта, ненароком и невинно изменяющего родине в узком кругу единомышленников и вольнодумцев.

Казалось бы, эти записки иностранца вполне могли бы снискать славу и популярность у широкого читателя, с удовольствием узнающего до боли знакомые приметы действительности в отстраненном описании. Но скорее всего, книга Ильянэна станет еще одним «абсолютным подарком» — диковинной жемчужиной, цену которой знают лишь некоторые ювелиры.

Станислав Савицкий

# Андрей Левкин. Междуцарствие.

СПб.: Митин Журнал; BoreyArt-Center,

1999. 310 с. Тираж 500 экз.

**М**арсель Пруст однажды заметил, что «прекрасные книги пишутся как бы на иностранном языке». «Как бы иностранном»: то есть доступном, читабельном, но культивирующем некую странность, инаковость по отношению к общеупотребительному. Собственно говоря, ради этой странности мы и читаем, она позволяет пережить опыт растождествления, становления иным; а еще — ради того головокружения, которое является его (опыта) производным. В каком-то смысле подобного эффекта проще добиться в поэзии: поэтическая речь по определению является инаковой, остранный относительно повседневной (с другой стороны, в этой предзаданности кроется соблазн имитации существующих образцов, голой версификации). В прозе все гораздо сложнее. Главное, сложнее достичь того, чтобы язык не отражал устоявшиеся социо-культурные смыслы, не играл с ними, а пребывал в стихии чистого становления, изобретая себя заново из ничего (почти ничего).

Название новой книги Андрея Левкина «Междуцарствие» хочется трактовать в перспективе именно такого становления, перехода от одного состояния (языка, мира) к другому. Разумеется, в нем присутствует и геополитический подтекст, и ощущение временного зияния, трещины, промежутка; в нем также можно услышать при желании очень личный отзвук неопределенности статуса Левкина как писателя в современной русской литературе. Это статус «перемещенного лица», чья репутация во многом связана с изданием в свое время превосходного журнала «Родник», а ныне — с сетевой журналистикой, тогда как собственно проза не пользуется особым вниманием критики, оставаясь явлением маргинальным, опять-таки промежуточным. И это несмотря на то, что проза Левкина заметно повлияла на многих (впрямую — на эссеистку Вячеслава Курцына; что же до косвенных, но красноречивых свидетельств, то отсылаю к рассказу Левкина «Чапаев: место рождения Рига (Новое о Г. И. Гурджиеве)», опубликованном в «Комментариях» №1 за далекий до известного пелевинского романа 1992 год). Иными словами, «Междуцарствие» — это богатая метафора, в которой постимперский хронотоп выполняет металитературную функцию. Кроме того, «Междуцарствие» — это еще и одноименный текст, близкий к жанру путевых заметок и входящий во второй раздел книги. Часть здесь, таким образом, репрезентирует целое, что тоже крайне важно, поскольку проза Левкина отличается подчеркнуто частной, приватной интонацией, и именно частности и части (в том числе и речи, все эти междометия и частички, запруживающие якобы поток якобы сознания) выдвинуты в ней на первый план, как если бы автор не доверял никаким общим идеям и абстрактным понятиям, пока не подержал их под языком как какое-нибудь болеутоляющее.

Проза Левкина невероятно тактильна, в этом ее

микроскопическая тактика и оптика разом. Она подробно как нейроны головного мозга на фотографии, как створенное серое вещество, которым мы думаем, что думаем: «От всего останутся слова, лишь служебные слова: словосочетания заделаются словами, речь сплющится в одно большое слово, похожее на плесень на зелени; человек говорит и валится на свой голос спиной, покачивается, растягивает весом этот гамак, свисает, рот заполняется сладкой лиловой слюной, он сглатывает ее, как микстуру от кашля, опять лепечет липкими губами, отваливается, будто взлетая, вниз, свисая в плетеные трясины, и кажется сбоку рушащимся в воздух речи аэролитом, обметанным облаком зеленого и плаксивого тусклого огня». Так изобретается новый синтаксис, так язык тянется к своему пределу, начинает бормотать, прорастая, как лезвия травы, своей серединой. И если по-настоящему голодно, то и слюна будет настоящей, и бормотание. Асинтаксические и аграмматические конструкции — это пароксизм, голодный обморок бормотания: «Тот, кто — тот, чтобы. Те, кого — чтобы. Тот, кто где, там. Тогда, где куда — никто. Опе есть один. Один, который тут, он не здесь. Здесь вам не тут. Тут вам не здесь. Здесь тут не вам. Каждый, кто пережил ту зиму, постарел на год. Как и все, кто ее пережил».

Опираясь на высказывание Пруста, а также на опыт таких маргиналов от литературы как Кафка, Кэрролл, Жарри, Жиль Делез разработал понятие минор(итар)ной литературы, то есть литературы, избегающей господствующих, мажор(итар)ных форм выражения. «Иностранность» языка писателя в том, что он порывает с устоявшимся кодом, выявляет новые возможности языка, «выводя его из обычной колеи, заставляя бредить». Подобной работе, рискованной, кропотливой и не рассчитывающей на шумный успех, сопутствует как правило географическая удаленность от «центра», пребывание в «чуждой» лингвистической среде или в точке пересечения множества языков, множества культурных влияний.

Этимологически и экзистенциально минор(итар)ная литература — это литература меньшинства, подчас литература гетто. Я понимаю, что «гетто» — сильное слово, но что поделаешь, если именно оно объединяет Кафку и Бруно Шульца, Целана и Мандельштама, Вагинова и Гомбровича, людей, живших на перекрестках культур, вынесенных исторической катастрофой на периферию и дышавших ворованным воздухом. Черным воздухом, сказал бы Андрей Левкин, русскоязычный рижанин, наезжающий в Петербург, живущий в Москве и пронзительно пишущий о Львове, Берлине, Венеции, о наступлении осени в Коломне, о проглоченном гладком куске стекла, о том, как ангел берет человека за уши и бьет лицом об стол, о том, как все рассыпается на кусочки, и о том, что было бы, пиши он по-польски.

**Александр Скидан**

## Владимир Сорокин. Голубое сало: Роман.

М.: Ad Marginem, 1999. 352 с.

Тираж не указан.

Ш

ум, гам, крики «Великий!», а на деле самоповторы, плагиат и полный бэнхуй.

Выпущенный вслед двухтомнику, последний роман выглядит как его компендиум, как собрание типовых для Сорокина тем, способов выражения и нарушения норм. Налаженный автомат уже не может остановиться, и вслед за «Сердцами четырех», «Месяцем в Дахау», «Нормой» и прочим продолжает штамповать одинаковые детали. В короткой рецензии невозможно показать обилие самоповторов, приходится это лишь констатировать. Для «крупного писателя», каким часто представляют Сорокина, процент этих самоповторов явно выше допустимого, из чего сам собой напрашивается вывод о том, что Сорокин исписался, в тысячу первый раз показывает читателю один и тот же фокус. Притом, поскольку откровений, психологической глубины, связанной с самовыражением и «самокопанием», проза Сорокина, как и всегда, лишена напрочь, от этого писателя приходится ожидать и требовать нарушений все новых и новых норм, все более и более раздражающих кощунств и хитрых кунштюков. Но все имеет конец, и видимо, ненарушенных норм и табу уже не осталось. Действительно, не бесконечен же их список. Наш великий писатель не столько *исписался*, сколько *испридумывался*.

Нет, свои кощунства есть и в «Голубом сале». Скажем, описывая виртуальный 1954 год, Сорокин придумал дружбу Сталина и Гитлера и победу СССР и Германии в мировой войне, увенчанную атомной бомбардировкой англосаксов после того, как американцы уничтожили 6 млн евреев. Но дружба с послевоенной гитлеровской Германией уже была в «Месяце в Дахау». Нынче Сорокин придумал, что Хрущев – граф, гомосексуалист и каннибал, закусывающий парным мясом собственноручно замученного прекрасного юноши. Но кто же не знает про любовь Сорокина к садизму? Что-то новенькое придумано лишь с Ахматовой, которая живет в Москве в собственном особняке, но работает под юродивую, пахнет застарелыми нечистотами, ползает по улицам на карачках, сладострастно вылизывает подошвы сталинских ботинок и в итоге в смертельных родах рождает черное яйцо, которое должен проглотить один из многочисленных подростков, играющих в ее особняке. *Роберт* обмочился, *Белла* падает замертво, *Андрей* выпустил газы и был изгнан, *Женька* забился в падучей. И только маленький толстый мальчик *Иосиф* глотает яйцо, после чего назначается Ахматовой «большим поэтом».

Ясно, что Сорокину надо нарушить как можно больше литературных приличий, задеть и оскорбить разных лишенных юмора наследников и «хранителей чести», ибо скандал нужен для рыночной раскрутки (отсюда же, ко-

нечно, и искусственный «мировой конфликт», связанный с появлением «Сала» в Сети – см.: *Ex Libris* НГ. 1999. 8 июля. С. 1, 5). Но ни смысла во всем этом бреде нет, ни вдохновения. Один голый и холодный расчет «литературного автомата». Типографские машины ждут, ноблесс оближ... Кстати, даже «Один день Ивана Денисовича» спародирован: в виртуальном 1954 году ГУЛАГ заменен на LOVEЛАГ, а ссылают в Коктебель. Пожалуй, единственное не только кощунственное, но и немного смешное место.

Но, видимо, состояние *испридуманности* и тупика, в который завел собственный *творческий метод*, Сорокина сильно заботит, тем более, что к настоящему моменту рынок завоеван, издательства на коленях, публика жаждет, не сегодня – завтра дадут какую-нибудь премию. И озабоченность бессознательно выразилась в повествовании о **клонированных писателях**, именуемых *объектами*: Достоевский-2, Ахматова-2, Платонов-3, Чехов-3, Пастернак-1, Толстой-4, Набоков-7... Искусственно синтезированные писатели строчат тексты, с той или иной степенью сходства воспроизводя собственный стиль, что сильно напоминает Сорокина в нынешнем его состоянии. Проговорился...

Между прочим, в свое время была напечатана и всех поразила статья: Кац Б. Г. О программе, сочиняющей стихи // Автоматика и телемеханика. 1978. № 2. С. 151 - 156 (автор к началу восьмидесятых жил уже в Америке). В память машины было загружено несколько сотен слов из стихов Мандельштама и сведения о его метрике и рифмовке, и машина начала сочинять. Вот самый колоритный пример: «И трепетание бежит, // И как безумный свет! // Надменный мир благодарит // И грянул влажный бред!». Сказано именно о тексте Сорокина.

*Объекты* сочиняют тексты; скажем, Пастернак сочинил стихотворение «Пизда», в котором obscenизм повторен 17 раз. Это чуть-чуть похоже на Пастернака, и видимо, кажется Сорокину весьма остроумным и скандальным. Кстати, лучше всего удалась имитация Андрея Платонова. С ним связан и сюжет «голубого сала», напоминающий о платоновском «веществе существования»: объекты в процессе сочинительства, которое само по себе мало кого интересует (только *биофилолога* Бориса Глогера), продуцируют *голубое сало*

– вещество с нулевой энтропией, которое является источником бесконечной энергии. За это сало в 2068 году разворачивается борьба, у Глогера и его коллег сало похищают сектанты-землеёбы, исповедующие фаллический культ с сильным славянским оттенком, они посылают сало с помощью машины времени в виртуальный 1954 год – товарищу Сталину (переход во времени из 2068



года в 1954-й совершается на 168-й странице, точно по середине романа). Излагаю сюжет просто для порядка, никакого смысла в нем нет.

Зато есть элементы плагиата или, говоря мягче, ин-тертекстуальности. Скажем, язык, на котором изъясняются в 2068 году создатели клонированных объектов, — это явный вариант новояза все того же Оруэлла; анонимный текст в тексте «Заплыв» стилем и колоритом напоминает «Мы» Замятина; славянские землеёбы со своими поисками земного рая сделаны из оккультных теорий, модных в Третьем Рейхе и ныне у нас неоднократно популяризованных (см., например, компиляцию: Первушин А.И. Окультные тайны НКВД и СС. СПб.; М., 1999, в которой указаны все популярные изложения теории мирового льда, концепций «Аненербе», теории поллой Земли, элементы которых использовал Сорокин); смесь русского мата, китайских (в конце книги дан словарь, без которого текст не понять), немецких и английских слов напоминает известный анекдот времен страха перед китайской угрозой: английский для отъезжающих, китайский для остающихся (отсюда широкое использование омофонов, например, *ханкун мудень*, что буквально значит «авиано-

сец», или *бэнхуй* — «катастрофа», метафорически соответствующая рус. общ. «пиздец»). Между прочим, элемент плагиата присутствует и здесь, ибо в неопубликованном романе Якова Персикова «Прорва», о рукописи которого подробно и ярко писал Вяч. Курицын, текст написан на пяти языках, причем, «ведут себя эти языки вполне одушевленно, вступают в какие-то совершенно свои отношения, переводят буквы и слова друг с друга друг на друга... Причем "язык" здесь — откровенный эффемизм, он явно намекает на другую часть тела... Апофеоз экспериментов Персикова — пятый язык, изобретенный лично автором "Прорвы". Язык не особенно сложный, грамматика явно слизана с эсперанто..., а слов — всего двести. Все они присутствуют в словарики в приложении к роману...» (Урал. 1993. № 8. С. 280).

Нетрудно видеть, как много автор «Сала» позаимствовал в романе, который в России известен всего нескольким читателям. Иными словами, натащено отовсюду, что довольно ярко характеризует тот творческий *бэнхуй*, в котором нынче оказался Владимир Сорокин.

Михаил Золотонос

**Н**аше время до отказа забито обманчивыми, призрачными образами, не содержащими в себе ничего, кроме подобия. Это подобие — ложь, без отказа заполняющая жизнь, сплошная фикция, чем дальше, тем больше подменяющая собой реальность. Бытие оказалось настолько переполнено событиями, предметами, фактами, поступками и размышлениями, чье существование ничем не доказано, кроме как ирреальностью видео или аудио импульса, что всякая весомость окружающего потеряна, и соответственно распадаются и какие-либо причинные и следственные связи. Современное сознание парит в невесомости, и если это состояние долгое время было мечтой человечества о полете, то сейчас, постольку поскольку младенцы выкинуты прямо в невесомость, полет и парение, из мечты оно превратилось в наваждение. Постепенно совершенно забывается то, что предметы, мысли и чувства могут быть весомыми и осязаемыми. Мир — это проекция, сочетание бессмысленных лучей, складывающихся в оптическую обманку, а у обманки по определению не может быть законов.

Как великолепный гимн этому современному состоянию прозвучал недавний хит группы «Отпетые мошенники»: *всяко разное, это не заразно*. В детской резвости проорав радостно и бессмысленно набор слоганов, что составляют сегодняшний мир, они доказали, что в нем хорошо и уютно, что он не только самодостаточен, но и со-

вершенен. Этим подросткам без малейших признаков интеллектуальной деятельности удалось то, что пытаются изобрести и передать Пелевин, Павич и километровые инсталляции на Документах и Биенналях — мир потерял ось, во всеобщей невесомости нет никаких соотношений, поэтому текст важен только как текст, факт только как факт, и все существует лишь в данную, отдельно взятую секунду существования. Все — фикция. Поэтому *всяко разное это не заразно* весомее, ярче и талантливей «Пейзажа, нарисованного чаем». Толстый, толстый слой шоколада выразительней, чем китайский чай (сильно, надо сказать, спитой в случае с Павичем).

С этой горькой истиной превосходства отпетых мошенников приходится смириться. Дела у интеллектуалов оказались в худшем состоянии, чем у кого-либо другого. Восхищаясь и упиваясь относительностью Пруста и метафоричностью Джойса, они сами создали современную невесомость, и теперь остается лишь следующее: либо бессмысленно множить воспроизводство самих себя, становящихся все менее интересными и все менее нужными кому-либо постороннему на деньги, остающиеся от толстого, толстого слоя шоколада, превратившись в малосмысленных спиногрызов наподобие американской университетской профессуры, или отдать себя и свои силы на служение образу этого толстого, толстого слоя, что хотя бы как-то имитирует творческий процесс. В обоих случаях оправдание интеллектуальности подобной интеллектуальной деятельности мягко говоря смешно.



В этой печальной ситуации роман Владимира Сорокина «Голубое сало» воспринимается как улыбка надежды. Еще раз напомнить о том, что как бы ни была бессмысленна и бесполезна духовная деятельность, она является единственным оправданием истории, а следовательно и бытия, так как бытие без истории аморфно и бессознательно, сейчас просто необходимо. Роман Сорокина — это современная «Повесть о Данко».

Такая непонятная, ненужная и нефункциональная вещь, как голубое сало, что отрастает на беспомощных монстрах, является необходимым и желанным для всех — для интернетчиков и националистов, для технократов и почвенников, для Гитлера и Сталина, для Лимонова и Хакамады, Зюганова и Михалкова, для нас с вами, любезный читатель, для того, кто пишет слоганы вместо сонетов, для России, вселенной и Бога. Голубое сало, пусть даже и производится оно отнюдь не богами и героями, есть единственное оправдание всего, и ценность голубого сала, этой столь карикатурно презренной на первый взгляд, субстанции, неизмерима. Она альфа и омега всего. Власть, деньги, слава, страсть — все это, на самом деле, есть лишь средство борьбы за голубое сало, этого продукта свободной творческой духовности, доказывающего, что мир вокруг лишь игра воображения. Лишь голубое сало не меняет своей температуры и цвета, так как оно — продукт вечности. Голубое сало гомеровских времен и голубое сало постмодернизма суть одно и то же, разница лишь в мощностях производства. За голубое сало убивают друг друга тираны, так как понимают, что вся их тирания не стоит двух граммов этой чудной материи.

Божественность голубого сала не зависит даже от его производителей. Они дают ему жизнь иногда и помимо своей воли, и их физическое бытие лишь сопутствует этому процессу. Поэтому превращение их в идо-

лов сразу же уничтожает потенции наращивания этой субстанции, ибо голубое сало есть продукт жизни, но соотносится с ней так же, как роза с навозом. Может быть, даже еще более условно.

В апологии духовности, каковой предстает роман Сорокина на сегодняшний день, есть одно неприятное «но», как будто бы снижающее весь гуманистический пафос писателя. На близорукий взгляд кажется, что даже Сорокин, один из самых страстных апологетов культуры, с печалью признается, что вождь голубое сало, прошедшее через века, жестокости и преступления, все же не является основой мироздания, и удел его — украшать плечи тонкоробрых юношей, крутящих задом перед плывущими зеркалами, изображая Фэй Та перед самими собой. Расстраиваться из-за этого глупо, ведь все величие голубого сала именно в его бесполезности, и то, что Сталин был создан Богом лишь для того, чтобы быть на побегушках у эстетствующих юношей, доказывает приоритет духовности во всем окружающем мире даже с несколько навязчивой доходчивостью.

Отпетые мошенники, столь уничтожающе оглушительно вступившие со своим *всяко разное*, торжествуя над всеми этическими и эстетическими условностями, недавно создали новый хит, возглавлявший все отечественные десятки. В «Люби меня, люби...» звучат и любовь, и слезы, и нежная сентиментальность, и через это — некая примитивная тоска по духовности, по голубому салу. От *любви меня, любви* голубого сала вырастает не больше, чем на одну тысячную миллиметра, но жажда его заложена в любом дите человеческом, сколь бы оно ни было уебистым на первый взгляд. Очень хорошо, что Сорокин об этом всем напомнил.

Аркадий Ипполитов

## Александр Пятигорский. Вспомнишь странного человека... Роман.

М.: Новое Литературное Обозрение, 1999

399 с. Тираж не указан.

**О**сновная задача рецензирования заключается во вписывании той или иной новинки в интеллектуальный ландшафт; говоря иными словами — в попытке наметить *место* избранного сочинения на *культурной* карте настоящего. Однако в отношении этого странного романа про странного человека, написанного странным для русской литературы автором, человеком «редкого совмещения» — профессиональным философом, актером, сыгравшим «раджу» в «Охоте на бабочек» Отара Иоселиани, профессором-индологом Лондонского университета, давним (с 1974 года) эмигрантом из СССР и, наконец, прозаиком — Александром Моисеевичем Пятигорским, эта задача становится невероятно сложной, если вообще выполнимой. И не только или не столько потому, что рецензент как правило ни-

*<...> столь редкого совмещения <...> вообще, кажется, не существует. — О, напротив, <...> это совмещение именно существует. У меня есть такой человек <...>. Осмелюсь рекомендовать его вашему высокопревосходительству.*

Ю. Тынянов. «Смерть Вазир-Мухтара»

рантом из СССР и, наконец, прозаиком — Александром Моисеевичем Пятигорским, эта задача становится невероятно сложной, если вообще выполнимой. И не только или не столько потому, что рецензент как правило ни-

чего не знает об Индии, ее истории и религиях, никогда не эмигрировал, фильмы Иоселиани в лучшем случае смотрел, а о философии в лучшем случае слышал. Дело в том, что сам тип мышления (наш автор – прежде всего философ), представленный в романе, *акультурен и безместен*. В этом смысле добросовестность рецензента «Странного человека» прямо пропорциональна его непониманию. Дотошность в следовании своему культурному назначению поможет ему лишь в составлении некоего негативного портрета книги; выделив этот двойственный текст (философское эссе и одновременно романное повествование) на фоне литературного и философского рядов, он сможет, если повезет, показать, чем этот роман по крайней мере не является.

Ставшая материалом сочинения Пятигорского биография известного предпринимателя, миллионера, владельца издательства «Сирин», приятеля А. Ремизова и Ал. Блока, масона и министра Временного правительства Михаила Ивановича Терещенко заставляет вспомнить о документальной прозе, о жанре «романа-биографии», к которому тем не менее текст Пятигорского не имеет никакого отношения: «Странный человек» – не «Железная женщина». В «Предупреждении об именах» Пятигорский вводит особую градацию фикциональности, вымышленности; так, «лица, хотя бы раз по ходу романа названные по фамилии, либо существуют (или существовали) в жизни вне романа, либо столь же определенно там не существуют и никогда не существовали», в то время как герои, названные по профессии или только по имени/имени-отчеству объявляются автором литературно более «фиктивными». Благодаря подобной оговорке «роман-биография» исчезает решительно и бесповоротно, и вместо него перед нами возникает *настоящий роман*, вступающий в сложные отношения с внешним миром и весьма далекий от того, чтобы быть его верным зеркалом. Вместе с документальной прозой исчезает Михаил Иванович Терещенко и появляется просто «Михаил Иванович», в конце концов загадочно «раздваивающийся», вместо Ал. Блока мы получаем вполне фиктивного «Поэта», а вместо А. Ф. Керенского не менее литературного «премьера». (Именно этот ход, «фикционализация» текста объясняет и «ошибки» на фоне фактической точности. Так, указание на несомненно бывшую встречу Блока и Терещенки в Москве в апреле 1917 года соседствует с приписыванием Блоку брюсовских «Гуннов», именование Газтана из «Розы и Креста» «Казтаном», а того же В. Я. Брюсова Валерием «Павловичем» и т.п.)

Сюжетная конструкция «Странного человека» — поиски автором следов своего героя, или, точнее говоря, обретение пишущим знания о себе: автор обретает знание о себе, начиная писать роман о герое, который никогда его не напишет. Такой сюжет заставляет вспомнить Пруста с его Сваном, а сам Пятигорский наверняка вспомнил бы Пастернака с его «лирическим» Юрием Андреевичем. Пятигорского занимает герой-«наблюдатель», «чужой». Как пишет он в статье о «Докторе Живаго», «*русская среда не любит наблюдения. Она любит участвующих и причастных. Наблюдение, пусть даже мистическое, есть для нее высшее оскорбление и презрение*» (А. Пятигорский. Избранные труды. М., 1996. С. 214). Именно положением наблюдателя привлекает Пятигорского Георгий Иванович Гурджиев или Николай Ардатовский, глав-

ный герой его предыдущего романа «Философия одного переулка»; ключевым это оказывается и для Михаила Ивановича, мистический Орден которого – это «уход из истории», возможность сохранить позицию «чужого» в самой гуще событий, не быть с событиями «одно» (см. поразительный эпиграф к десятой главе) несмотря на собственную причастность. В отличие от наблюдателя из «Берлинских историй» Кристофера Ишервуда («I am a camera»), наблюдавшего *tableaux vivants* агонизировавшей Веймарской Германии, следившего за чужой для него историей и культурой, наблюдатель Пятигорского фиксирует смыслы (или их отсутствие) *своих культуры и истории, ставших для него чужими*. (Справедливости ради отметим, что среди любимцев и персонажей Пятигорского видное место занимает уже упоминавшийся Гурджиев, человек «никакой культуры», ни «русской», ни «кавказской», ни «французской».)

«Странный человек» – не история 10-х, 20-х или 40-х годов; несмотря на перипетии почти бульварного исторического романа (шпионаж, тайные общества, революция, предательство), перед нами не авантурная хроника, позволяющая читателю, идентифицировавшись с героем, фантазматически пережить с ним вместе события прошлого. Ушедший из истории герой, *только играющий историческую роль*, вносит в роман важный структурный элемент: текст регистрирует не происшествия и их протекание, развитие, а смысл совершающегося. Если прибегнуть к формалистскому жаргону, можно сказать, что «закрученность» фабулы снимается, растворяется философичностью сюжета. Интрига из боевика или детектива становится приключением мышления: классический, давний герой европейского романа, преодолевающий любые пространственные границы, легкий на подъем авантюрист или «странствующий рыцарь», чужой любому обществу, многоязычный и не верный ни одному «урочищу», полагающийся только на самого себя, в «Странном человеке» он предстает дистанцированным и от вовлекающей его в свой водоворот Истории.

Тема истории не случайность, не фон и не метафора в философском жизнеописании главного героя, мистического бизнесмена Михаила Ивановича и в поисках автора романа. В «Предисловии о временах» Пятигорский отмечает в качестве важной составляющей интеллектуального климата последних лет – ослабление «давления исторического времени». Чуть далее он пишет: «*Это изменение в восприятии нами времени имеет, однако, и одно положительное последствие: мы стали внимательнее к своему внутреннему времени, времени нашего мышления, переживания и опыта. Первая часть этого романа и есть экспозиция такого внимания к своему индивидуальному, так сказать, времени, для меня едва ли возможная еще и пять лет назад*». «Предисловие...» возвращает нас к сюжету романа, к странным отношениям автора и героя, к отчаянному кружению пишущего за тенью своего персонажа: выскользнувший из истории безместный герой оказывается до известной степени подобен (и посему необходим) ощутившему ослабление исторического напора автору, следующему за странным человеком, выбравшим свой уход из большого времени событий, и упорно расшифровывающему иероглифы своего внутреннего времени.

**Аркадий Блюмбаум**

# Виктор Пелевин. Generation "П": Роман.

М.: Вагриус, 1999. 304 с. 25000 экз. (первый завод).

**А**ефолт «семнадцать восемь» породил ненависть к блефу, которым государство потчует граждан. Тематизации этой ненависти и посвящен роман В. Пелевина: чтобы не оставалось сомнений в том, что конкретно имеется в виду, автор посвятил сочинение «памяти среднего класса», а сюжетом сделал приключения Вавилена Татарского, делающего успешную карьеру в рекламном бизнесе. Еще большую конкретность посвящению придают указанные (по «вагриусовскому» обыкновению) в выходных данных «П. корректоры» — небыизвестные С. Лисовский и В. Жечков.

Закономерно, что после ряда публицистических и культурологических разоблачений рекламы в «Новом мире», «Знамени» и «Новом литературном обозрении», о ней (рекламе) появился роман. Не менее закономерно, что реклама в нем демонизирована — в том же смысле, в каком Маркс демонизировал капитал. Тут выражается растерянность от разрушения привычного жизненного уклада и общей неясности насчет источника политической воли. Согласно Пелевину, вся видимая российская политическая жизнь виртуальна, в буквальном смысле *нарисована* программистами, служащими в некоей предельно законспирированной организации, и затем превращается в телевизионный сигнал, которому в глаза «ботвы» (рядовые зрители) и придан статус реальности. Изображения и Ельцина, и премьера, и даже Березовского синтезируются, сюжеты сочиняются криэйторами, а весь фокус заключен в том, что остается неясным: кто Главный Сценарист? Кстати, согласно роману, Ельцина давно нет в живых, а действует его изображение.

Все это забавно, и подробности функционирования PR переданы порою очень точно (особенно про *черный нал*), но Пелевин не был бы Пелевиным, если бы роман не загубил. Ибо, с одной стороны, мысль о том, что *на телевидении — всё ложь*, уже слишком банальна, чтобы стать темой мистического романа, тяжеловесного и местами нестерпимо занудного, а не остроумно-легкого и иронического плутовского чтива типа «Двенадцати стульев».

Однако, с другой стороны, Виктор Олегович считает себя крупным и серьезным писателем масштаба Борхеса, и потому не только небрежно ссылается на Сэмюэла, но и смело переводит роман, начатый как плутовской и иронический, в свою противоположность: сочинение, вроде бы делающее масскульт предметом остроумного разоблачения, постепенно теряет иронию, как умирающий теряет вес, и само становится образцом унылого масскульта, романом для *прикультуренных*. Именно для них Пелевин приготовил смесь из банальностей, нехитрых ребусов и плагиата, которую вместе с «Вагриусом» выдает за *роман века, роман поколения*. Иными словами, поступает точно так, как его

персонажи-рекламомейкеры со своими клиентами.

Забавна сцена, в которой описаны сборы Вавилена на встречу с первым клиентом. На него надевают бордовый клубный пиджак с гербом, снабжают блокнотом в кожаной обложке, толстой ручкой «Zoom» и пейджером, который должен запищать во время встречи для того, чтобы Вавилен важно посмотрел на него на глазах у клиента. В романе функции пиджака и других предметов культа выполняют «фуськи», которые нынешний *пилл* хорошо *хаваает*: 1) осколки вавилонской мифологии, буддизма-для-бедных и самой дешевой мистики в духе «Твин Пикс», 2) наркотический транс (в состоянии которого Вавилен прозревает суть вещей, а также рождает лучшие свои *слоганы*), 3) трактат об ORANUS'е (по-русски «*ротожопле*»), который написал дух Че Гевары и, наконец, 4), главный сюрприз романа — подробное описание компьютерной анимации, с помощью которой создается *политическая жизнь России*, существующая исключительно виртуально. Излишне говорить, что роль клиента оставлена Пелевиным для читателя. С ним затеяна нехитрая игра: ему, например, предстоит догадаться, что *Вавилон* появляется неспроста, раз героя зовут *Вавилен*; что не случайно описано, как мысли и реальность делают тождественными для нашего героя под влиянием мухоморного чая, которым любит баловаться Вавилен,

ибо — по аналогии с этим — и весь наш мир является виртуальным (как нова и оригинальна идея!). В довершение читатель должен понять **самое сложное**: что название «Generation "П"» является парафразом названия «культурного» романа — «Generation "X"», и что «X» и «П», поставленные в аналогичные синтаксические позиции, означают первые буквы двух любимых народом слов. В свою очередь, эта идея поддерживается концепцией Вавилена о том, что приковать мужчин к телевизору можно лишь путем формирования подсознательной связи «телевизор — женский половой орган», для чего и надо развернуть избыточную рекламу прокладок.

Я не против нехитрой игры с *прикультуренными*, которые, судя по всему, от слабенького в литературном отношении и вторичного по концепции романа (в котором мистика призвана замаскировать тривиальность содержания и обеспечить логику сюжета) в восторге, но только не надо было, как это сделал Пелевин (совместно с «Вагриусом», развернувшим ураганную рекламную кампанию), изображать из себя крупного и серьезного писателя. Это смешно. Тем паче, что вся романопорождающая идея компьютерной анимации целиком (!) украдена у Оруэлла («1984»). Точно так же, кстати, Пелевин в свое время украл идею «Омона Ра» из фильма «Козерог—1».

А поскольку с точки зрения стиля, «письма», самовыражения и т.п. роман *никакой*, и все держится на



сюжетопорождающей идее, которая является откровенно ворованной, возникает искушение трактовать концепцию Пелевина/Че Гевары об оральном (поглощение) и анальном (выделение) вау-импульсах как **автомета-описание**: сначала жадное *поглощение* чужих идей и образов, а потом их самодовольное *выделение* в виде собственных книг, дающих славу, деньги и т.п. Полагаем, что в романе выражены связанные с самоидентификацией подлинные комплексы Пелевина, понимающего в глубине души, что никакой он не писатель, что на самом деле он давно и не без успеха дурит читателя, поскольку **писателя** Пелевина нет, а то, что есть, явля-

ется генератором блефа, плагиатором, подборателем чужих идей. Иными словами, роман написан о себе.

Впрочем, навороты мистики, даже дешевой, даром не проходят. Фамилия самого загадочного героя романа — Азадовский. Это же и фамилия председателя нынешнего букеровского жюри. То ли Пелевин напрозорчил, то ли, подчинившись магии романа, вышедшего до назначения состава жюри, Букеровский комитет незаметно для себя получил *внушающую команду* и назначил председателем именно Константина Азадовского.

Михаил Золотоносов

**Ф**

урор, вызванный новым романом Виктора Пелевина (даже ожиданием и предвкушением оно) — ЧП местного не только литературного, но и социального масштаба. Читательский и коммерческий успех романа оспаривать трудно — да и бессмысленно. Его качество — в самых разных обертонах этого слова — также. Роман Пелевина способен удовлетворить вкусовым критериям и новорусского мафиози, и старорежимного обывателя, и накокаиненного модника-дэнди, и спившегося технаря. Многочисленные хохмы из романа (типа народной этимологии «демократии» от английского «demo-version») уснастили застольный фольклор нового поколения, вытеснив излюбленные прежним крылатые афоризмы из «Москвы-Петушков». Но только в глобальной сети Интернет роман Пелевина получил всенародную — точнее всеюзеровскую — славу: он залинкован почти на каждом статусном культурном сайте; в интернетовской периодике переизбыток блиц-опросов о названии романа; периодически публикуются по его поводу интерактивные реплики критиков, сделавших ставку на окультивирование киберпространства, — например, С. Корнева, С. Кузнецова или В. Курицына.

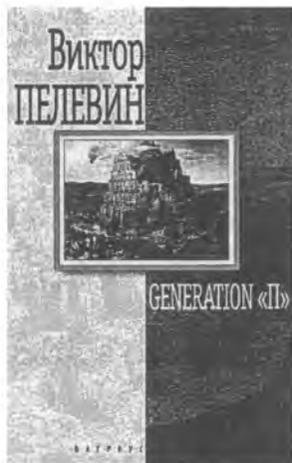
То, что роман востребован именно электронно-медиаальной аудиторией, указывает на причины инстинктивного неприятия его старыми фанами и почитателями Пелевина. От Пелевина ждали ультрасовременной литературы — по подобию растиражированного «Чапаева и Пустоты»; ждали очередной фольклорно-матрешечный микс голливудских боевиков, мексиканских мыльных опер, советских психушечных историй и еврейских анекдотов. Если оценивать «Generation П» по шкале его литературных достоинств — то перед нами занимательный памфлетный портрет московского среднего класса, предприимчивых горемык-трудоголиков среднего возраста и средней руки. Их жизненные воззрения, равно как и стилистический фундамент романа, — это наследие интеллигентской романтики Хемингуэя, адаптированного буддизма Сэлинджера, эзоповой футурологии

братьев Стругацких с добавкой психоделики Кастанеды и изломанной экстастики Ирвина Вэлша. Но Пелевин на этот раз предложил на суд читателя не литературу, не совсем литературу, — скорее имитирующий печатную беллетристику полифонический интернетовский Chat (буквально «болтовня», т.е. моментальный обмен мнениями в режиме реального времени). Среди разнородного информационного содержимого этого chat'a — также разработанный автором пакет программного обеспечения для написания современного, *слишком современного*, романа, весь набор необходимого для этого software. Вместо ожидаемого литературного

бурлеска Пелевин спроектировал компьютерно программированную матрицу современного романа, замаскированную под злободневный социальный фельетон. Сам автор оборачивается фигурой куда более условной, чем Эйхенбаумовский сказитель: он служит обеспечивающим всю технологию письма «железом», hardware, — или жестким диском, где копируются необходимые для варьирования сюжета базы данных. Так, видимо, и должен выглядеть состоящий из дигитальных арабесок роман-броузер в современную кибернетическую эру.

Смоделированный по меркам киберпространства, новый роман Пелевина как бы сканирует историю поколения, которое

делало девяностые и делалось ими, переводя его из реального измерения в режим виртуального симулирования. Оно выведено под грифом «Generation П» — среди астрономического числа печатных и сетевых интерпретаций этого термина преобладают «поколение Пепси» или «поколение Пелевина». Это поколение тридцатилетних, с брежневского детства пристрастившееся к закордонному «Пепси» в бутылках новороссийского производства. Двадцать лет спустя оно так и продолжает потреблять *обманки и обмылки* чужого западного опыта (пусть и в отечественной расфасовке), так и не сумев приспособить к новорусской неразберихе поспешно импортированные блага и LV (liberal values).



Придуманый Пелевиным слоган или триэд-бренд для анти-рекламы этого поколения — перифраз заглавий сразу двух главных диагностик ситуации 90-х: романа Дугласа Коупленда «Generation X» и фильма Грегга Аракки «DOOM Generation». Любое поколение обладает своей иногда явной, иногда законспирированной тайной — для Коупленда и Аракки тайна поколения 90-х заключается в его социо-культурной или психосексуальной несостоятельности, часто выставляемой напоказ подобно товару в супермаркетовской витрине. Нарциссическая растерянность и подвешенность этого поколения оказывается чем-то вроде его товарного логотипа: его представители кичатся, что им отведено ампула безучастных буферов между устойчивыми социальными ролями хиппи и яппи (добровольные пассивные отщепенцы-иксеры у Коупленда). Или гедонистически забавляются своей неразборчивостью между сексуальной нормой и аномалией (люцеферические искатели удовольствий у Аракки).

Роман Пелевина подобно лакумовой бумаге проявляет, дезавуирует поколенческую тайну русских «пиксеров» (по аналогии с коуплендовскими «иксерами»), — и обнаруживает ее в клиповом монтаже постсоветской реальности, в ее рекламно-дезинформационной ауре. У Коупленда и Аракки представители этого поколения рефлексиируют над собственной, эксклюзивной несостоятельностью; у Пелевина русские «пиксеры» травмированы чужой, заимствованной несостоятельностью. Тайна поколения «П», собственно говоря, в отсутствии этой тайны, — иначе, в отсутствии самого поколения. Тогда типографский значок «П» прочитывается как первая буква русской ненормативной лексемы, рифмующейся с весьма символическим для данного контекста словом «конец». Конец поколения как системного социо-культурного целого. Вместо поколения одна лакуна, заполненная виртуальными телеимиджами и видео-манекенами, — резюмирует Пелевин.

Нет поколения — но есть беспринципное общество «оранусов». Пелевин не пожалел на него сатирических красок и почти свифтовской дидактики и желчи. «Оранус» — существо без ушей, глаз, носа и ума, состоящее из одной нервной клетки: телевизора. Психоло-

тип «орануса» излагает из психоделического далека Че Гевара, рекламный лейбл политического радикализма (кстати, изображенный на глянцевой обложке вагриусовского издания среди логотипов Кока- и Пепси-колы, лейблов буржуазного преуспевания). Монструозный продукт телекратического социума, «оранус» (или «homo zappiens») не производит материальные ценности: он занят потреблением рекламы и воспроизводством ее же, уподобляясь бесконечно (словно *perpetuum mobile*) прокручиваемому рекламному ролику. Магистральный персонаж романа Вавилен Татарский — типичный «оранус», делающий головокружительную карьеру от заштатного криэйтора попсовой рекламы до обожествленного рекламного магната (он становится руководителем «Института Пчеловодства», где анимируются компьютерные муляжи русских политиков типа Ельцина и Березовского, и программируются все перипетии русской внутренней политики). Изнуренный поденщик умственного труда, Татарский — показательный экземпляр русского «среднего класса», сложившегося к середине 90-х и скопированного с западной модели не в социо-экономическом, а в этимологическом ключе: к нему относится тот, кто обладает средним достатком, средними желаниями и средним IQ. Постсоветский средний класс, второсортный продукт телерекламы и телесериалов, полуисчезнувший после августовского кризиса (недаром подзаголовок романа — «Памяти среднего класса»), оказывается оптимальной формой стадного единства «оранусов», «прокладкой» между большим бизнесом и криминалитетом (недаром в романе Пелевина прокладка названа самой ходовой рекламной муляжкой).

Новый роман Пелевина — блистательный жест социальной диагностики в столь же блистательной оболочке медиальной романной матрицы. Пелевин с точностью до миллиметра шагает в ногу с временем — и следующие его романы, видимо, станут документацией того, удастся ли постсоветской реальности наконец обрести точку социальной опоры? Или она снова угодит в небрежно скопированную с Запада виртуальную ловушку?

Дмитрий Голыинко-Вольфсон

## Дмитрий Липскеров. Два романа.

М.: Вагриус, 1999. 608 стр. 5000 экз.

**С**реди харизматических фигур современной молодой прозы два чрезвычайно непохожих автора — Виктор Пелевин и Дмитрий Липскеров — сходятся в одном: констатации стопроцентной виртуальности нынешней русской жизни. Пелевин в романах «Чапаев и пустота» и «Generation "П"», выпущен-

ных издательством «Вагриус», отслеживает превращение русского социума в гигантскую арену — или интерфейс — *коллективного фантазма*, питаемого поставляемой масс-медиа недоброкачественной информацией, постсоветскими анекдотами, побасенками шоуменов и рекламными роликами. Липскеров в романах «Сорок лет

Чанчжоу» и «Пространства Готлиба» (выпущенных также издательством «Вагриус») живописует, что неприкаянная современная экзистенция состоит из костюмированных бутафорских мирков, порожденных индивидуальными фантазмами. Пелевинские персонажи служат штатными единицами коллективного миража, сфабрикованного опытными аниматорами и клипмейкерами. У Липскерова герой *условно-нашего времени* миражирует вокруг себя персональные фантазмагорические пространства, куда сам и заточен словно джинн в колбу. Миры Пелевина вроде бы беспредельны и бесчисленны, легкость лавирования его персонажей из одной квазиисторической вселенной в другую просто умопомрачительна. Зато мирки Липскерова (уменьшительный суффикс здесь не ради оценки, а только знак их экзистенциальной камерности) суть предельно закупоренные, наглухо окантованные «вещи в себе» — его марионеточные персонажи либо безвылазно оседлые горожане, либо прикованные к коляскам инвалиды. Антитеза открытости и закрытости наблюдается и в экспозиции психосексуальных приключений — господство Владилена Татарского из «Generation “П”» над безразмерным экранно-эфирным временем скрепляется его алхимическим браком с богиней рекламы Иштар, а жизненные мытарства Аджипа Сандала, сына Российского императора, из «Пространства Готлиба» усугубляются его трагическим браком с секретаршей Полиной, девушкой без входа, способной извлекать удовольствия только из садомазохистских истязательств. Кроме того, язык обоих авторов акцентированно современен — но у Пелевина эта современность камуфлирует пародию на нуворишеский новояз модных глянцевого журналов или обывательский сленг советских фантастических романов. Современность Липскерова — в броской неметафоричности, в элегантно лапидарности, которой и должна щеголять ностальгически-разочарованная речь человека конца тысячелетия. Язык Липскерова, ясный и рафинированный, скорее восходит к сейчас незаслуженно подзабытым кларисимным стилизациям неоромантиков начала века — М. Кузмина, Б. Садовского, С. Ауслендера — чем к современному популистским чернушным триллерам (Бушков, Доценко) или концептуалистским комиксам (Сорокин).

Романы Липскерова скроены по канонам фантастического, гротескно-психологического реализма — стиля после Маркеса с Кортасаром и Набокова с Мамлеевым несколько старомодного и затрепанного, и оттого еще более снобистского. Так в романе «Сорок лет Чанчжоу» выведена ханжески-расхлябанная жизнь старинного русского городка Чанчжоу. Вымышленная топография этого города задана мифопоэтическими, литературными и историософскими координатами — маркерами русской национальной идентичности в ее традиционном и в современном изводе. На карте русской урбанистической утопии (или антиутопии) он соседствует с такими знакомыми карикатурами на историко-культурный провинциализм как пушкинское село Горюхино, гоголевский Миргород, город без имени Одоевского, город Глухов Салтыкова-Щедрина, город Градов Платонова и город Эн Добычина. Так купец Ягудин возводит в городе Башню Счастья, местный аналог вавилонской, рукотворный трамплин в райские кущи, оказывающийся сатанинской

издевкой ее творца над доверчивостью сограждан. Этот балагурный шарж на мессианско-утопические прожекты заставляет вспомнить, как градовцы у Платонова столь же бесцельно роют канал для прибытия персидских, месопотамских и иных коммерческих судов. А фамилии двурушных членов городского совета Чанчжоу — Ерофей Кантата, Бакстер, Персик, митрополит Ловохишвили — смахивают на бурлескные перифразы фамилий глуховских градоначальников — Ламврокакиса, Фердыщенко, Прыща или Угрюм-Бурчеева. Город Чанчжоу (в переводе с квази-корейского — «куриный город») населяют гоголевско-шемякинские уродцы, казнокрады, маньяки, издоимцы, сутяги и лизоблюды, наделенные куриными мозгами и куриной слепотой к себе и ближнему. Среди этого парада-дефиле хрестоматийных монстров выделяется загадочная фигура полковника Генриха Шаллера — гибрид Фридриха Шиллера, гоголевского жестящика Шиллера и Гарри Галлера из «Степного волка» Гессе. Шаллер параноидально углублен в поиски своей биографической канвы и родословной в летописи Чанчжоу (дешифрованной местным школьным учителем — а заодно и серийным убийцей — из маразматичной машинописи его безумной жены). Преодолевая ложные воспоминания, он осознает себя отцом-пустынником Мохаммедом-Али, родоначальником, основателем и единственным жителем Чанчжоу — все остальные кукольные персонажи не более чем проекции многофигурного вертепа его сознания.

Похожая амплитуда поисков своего «Я» между воображаемым прошлым и хрупким настоящим воспроизведена в «Пространствах Готлиба» — уже в изящном багете эпистолярного жанра, заимствованном от просветительского авантюрно-психологического романа, «Новой Элоизы» Руссо или «Персидских писем» Монтескье. Диковинные и курьезно-нелепые происшествия романа поданы в любовных письмах двух инвалидов — Евгения и Анны, где исповедальные небылицы накладываются на пародийный исторический фон — например, перипетии Метрической войны России против Японии и Греции за суверенное право мерить аршинами и верстами, а не километрами (эта балаганная баталия развязана идеологом Метрической системы Прохором Поддонным из деревни Воляны). Заключительная аккордная сцена романа расставляет все на свои места — персонажи романа оказываются расфасованы в темных бутылках в погреб арабского мага Эль Калема, вместившего в себе все возможные их инкарнации. Единственно Евгению удастся автоматной очередью перебить эти бутылки (как и Шаллеру удастся выбраться из погребенного под лавой забвенья Чанчжоу), — тем самым Липскеров символически указывает на возможность для современного русского сознания выкарабкаться из аутичных капсул индивидуального фантазма, из душных виртуальных мирков. В этом диаметрально отличное Липскерова от Пелевина, у которого герой обречен множиться в виртуальном безразмерном космосе электронных коммуникаций. Объективный пессимизм Пелевина против фантастико-лирического оптимизма Липскерова, как две антагонистичные грани русского культурного сознания, — предпочтение, как всегда, остается за читателем.

Дмитрий Голынкин-Вольфсон

## Владимир Тучков. Русская книга людей.

М.: Новое литературное обозрение, 1999

368 с. Тираж не указан.

**В** том, что издательство «Новое литературное обозрение» выпустило том избранных сочинений Владимира Тучкова под названием «Русская книга людей», неожиданности нет: журнал «НЛО» и «раскрутил» Тучкова, напечатав в 1994 году «Пятую русскую книгу для чтения», а в 1997 году — его стилизацию под Розанова «Розановый сад».

На литературном небосклоне Тучков появился в тот момент, когда постмодернистские игры уже набрали оскомину, и требовалось, с одной стороны, еще следуя моде, играть чужими стилями и жанрами и во что бы то ни стало быть остроумным или хотя бы смешным, но, с другой стороны, давать и «подлинность», преодолевая собственную игру, внезапно или исподтишка делая ее серьезной или трагичной, но сохраняя при этом на лице самое невинное выражение. Именно в это время и появились такие сходные литературные феномены как книга «юмористических» рассказов «...Расстрелять!» (1994) петербуржца Александра Покровского и произведения вышеозначенного Тучкова.

Том избранных сочинений включает все лучшее, что Тучков создал. Цикл рассказов «Смерть приходит по Интернету», упомянутые «Розановый сад» и «Пятую русскую книгу для чтения». Из нового — «Русская галерея» (описание воображаемых концептуальных картин, вывешенных в некоей галерее), «Психоз» (сорок семь «случаев», пародирующих американский кинофильм с преследователем и преследуемым, но переделанный на русские нравы), «Шестая русская книга для чтения», рассказы, собранные в два больших цикла. К счастью, напечатано не все, что Тучков, ставший модным, уже напечатал. Хорошо, например, что нет откровенно слабой «Русской книги военных» (Новый мир. 1999. № 1).

Цикл «Смерть приходит по Интернету» (журнальный вариант был напечатан в № 5 «Нового мира» за 1998 год) — пожалуй, самое тонкое из всего, что Тучков сочинил. Не просто описание «безнаказанных преступлений, которые были тайно совершены в домах новых русских банкиров», не просто оригинальные сюжеты, но и описание нравственности нового типа, основанное на исчезнувшем чувстве вины и отмене любых ограничений для реализации агрессивных желаний. Дело тут не просто в банкирах, а в «постфрейдовском» человеке, для которого Вина перестала быть не только базовой, но и вообще скольконизбуждающей значимой категорией и фантазии которого реализуются, превращаясь в реальность. Особую прелесть в этом «внеэтическом» пространстве имеет возможность господства над чужой жизнью, что является, меж-

ду прочим, основой этоса «расы господ». А главное удовольствие — держать двумя пальцами тоненький волосок чужой судьбы. Кстати, в книге (по сравнению с журналом) на две истории больше. Одна из них логично дополняет «семейные истории» сюжетом о шантаже, которым 11-летняя дочь занимается в отношении матери, самозабвенно *кувыркавшейся в постели с учителем и охранником*. Дочурка все аккуратно записала на видео и предложила мамочке выкупить. Охранник и учитель теряли работу, предложили дочь «замочить», мать согласилась. Обычное дело. Кто-то воспримет это как учебник жизни. Пишут же о влиянии «Что делать?» на жизнь реальных людей. У Чернышевского, кстати, тоже были рассказы о *новых людях*.

Не менее любопытна и «Русская галерея», фактически похоронившая концептуализм Ильи Кабакова, Эрика Булатова и Комара с Меламидом. Картина, целиком исчерпываемая словесным описанием, не имеет отношения к живописному искусству. Скажем, описан холст: «*Вырубленная из гранита компьютерная клавиша размером 110 x 190 x 50 см. Установлена горизонтально. На верхней полированной поверхности высечено "Enter". Ниже — "23.09.1978 — 14.04.1997"*». Изобразить это в технике болонской школы несложно, главное придумать сюжет. Или: наголо остриженный мальчик в неказистой серой школьной форме образца 1958 года стоит у доски, на которой написано квадратное уравнение:  $4x^2 + 8x + 12 = 0$ . Далее идут решение уравнения и ответы:  $x_1 = 8, x_2 = 39$ . «*Плечи мальчика обреченно опущены, глаза смотрят в пол, а лицо выражает такой ужас, словно в двух шагах перед ним разверзлась земля, и из образовавшегося провала слышны вопли истязаемых грешников, а из ямы высунулся по пояс кто-то кошмарный...*». Картина называется: «*Будущий поэт Лев Рубинштейн на уроке математики в Мытищинской средней школе № 11*».

Вот она, квинтэссенция концептуализма, доведенная до пародии и означающая смерть собственно живописного мастерства: главное тут — разгадать ребус, понять смысл виртуального полотна, для чего надо решить уравнение и удостовериться, что мальчик не просто ничего не знает и грубо ошибся; весь фокус в том, что решения представляют собой комплексные числа, включающие *мнимую* часть (квадратный корень из минус единицы, в свое время так вдохновлявший Хлебникова), и именно отсюда все *инфернальные* аллюзии.

Что касается «Шестой русской книги для чтения», то ее действительно лучше читать. Постоянные герои этого текста, пародирующего простодушие Льва Николаевича Толстого и наше собственное, — президент,



все время напивающийся и блюющий в угол, премьер-министр, мэр, банкир, молодые реформаторы и прочие. Вот как раз о прочих:

«Что надо избирателям (*Рассуждение*). Пойди зимой на реку и сделай прорубь. Потом привяжи к нитке крючок и опусти его в прорубь, прямо так, без червяка. И ты поймаешь рыбку. Сделай так и второй раз, и третий, и четвертый, и пятый. Пока много рыбы не наловишь. Точно так же делают люди, которые хотят, чтобы их выбрали депутатами. Дают избирателям только один голый крючок. А тем и того достаточно».

Или: «Действие и противодействие (*Рассуждение*). Подойди к стене и несильно надави на нее лбом. И ты почувствуешь, что стена тоже надавила на твой лоб. И тоже несильно. Про это грамотные люди говорят так:

“Сила действия равна силе противодействия”. Стоя на месте, ударь в стену лбом. Сила противодействия будет больше. А теперь ударь лбом в стену с разбегу. И ты почувствуешь очень большое противодействие. Поэтому придя в банк, спрашивай “Где мои доллары?” вежливо и негромко».

Книга получилась цельной и логически завершенной, но при этом показала, что уже начались опасные самоповторы, и перед 50-летним автором стоит проблема дальнейшего развития. Все возможные эффекты из своего литературного метода Тучков уже извлек. Если не найдется что-то новое, если не возникнет решимость самораскрытия перед читателем, дальше пойдет чистая *приговщина*.

Михаил Золотоносов

## Александр Анашевич. СС [сигналы сирены].

СПб.: Митин Журнал; BoreyArt-Center,

1999. 80 с. 250 экз.

«С», конечно, сильное и стильное до спекулятивности название для книги. Веер значений прочтается не без удовольствия поклонниками аллы пугачевой. СС — декодированный временем ужас Европы, элита Третьего рейха, наконец, суперстиль: после Штирлица, портье-Богарта и садомазохистского порно — декоративная косметика масскульта & ПМ. «СС» — это сокращенное название сборника, полностью оно представлено на развороте, а выглядит так: «сигналы СС сирены». То есть «Сигналы. Сирены», «сигналы сирены», — учитываются оба варианта. Первый: бесконечные гудки, азбука-морзе, потрескивание эфира в ушах, «занято», после длинного гудка оставьте сообщение или отправьте факс, «эта обстановка становится безразличной и нервной при поступлении ко мне потусторонних сигналов» (А. А., из сборника «Столько ловушек», 1997), «всю ночь через меня летели колющих радио лучи» (Ходасевич), пожар, воздушная тревога, скорая помощь, заводской гудок, подъем, будильник, боевой рожок, список м.б. продолжен. Вариант второй: песни сладкоголовых убийц («Какие сладкие убийцы в моих краях / Приплывают с Корсики на боевых кораблях / Переливается жемчуг в густых бровях»), дев обиды, сигналы поющих и завораживающих, губящих моряков творений, тварей, существ (все оттенки, все русские аналоги слова «креатура», кроме социального марионеточного оттенка куклы), нечеловеческие песни.

Эти сигналы и впрямь потусторонние, а воспринимают их сомнамбулы, которыми книга населена, воспринимают и посылают далее, творят и повторяют. Мир прозрачен, колеблющийся, не вызывает особого доверия идея его достоверности, а настоящая реальность для автора — вполне осознанный виртуальный мир, где

жизнь происходит в неевклидовых пространственно-временных координатах. Впали в транс, поехали. Герои книги — персонажи, которые не совсем все-таки люди, существуют в дневном забытии, в психоделической реальности. В книжке все они летают и плавают, перемещаются и путешествуют, как в новых «Звездных войнах», проникая в толщу вод или поднимаясь над землей со всеми соответствующими визуальными, тактильными и кинестетическими эффектами.

Мы ходим красивые как короли  
Как самолеты, как корабли  
Летаем на черном вороньем крыле  
Над Красной площадью, над Кремлем  
И видим, как временное реле  
Срабатывает. И все полыхает огнем.

Время и пространство автора, конечно, принадлежит миру сновидений, похожему на мир наркотиков, но без страхов последнего. Миру видеомании, безумного произвольного монтажа, плавающей камеры, компьютерной верстки. Технологии современные, а содержание архетипично: бедный Лазарь и его черный юмор.

...Сквозь Москву пролетаю: Полянка, Лубянка,  
Петровка.

Летим над Москвой, чистые как мормоны  
Маргаритки растут у нас из ладоней, бушуют  
гормоны

Глаза горят как у Медузы Горгоны  
На плечах пылают адмиральские погоны  
К Неве к Неве летим, к Черной канавке  
Будем голые в черную воду нырять: забыли плавки

Ляжем на илистое дно, покурим травку  
Расцветут на губах голубые фиалки

Этот дикий, варварский, средиземноморский монтаж — одновременно с плавной трансовостью ритма и само-го повествования — и какой-то почти китчевый надрыв и жесткая ирония с преувеличениями имени Альмодовара и Линча, активным гримом вамп, женщинами на грани нервного срыва («все они на последнем дыханьи, на грани»), тяжело влюбленными и безнадежно помешанными мазохистками Бергмана и Фассбиндера, клюквенной кровью и томатным соком грустных Пьеро и героических бандитов («чеченские террористы нежные и напористые, как романтические персонажи Кристи»), прекрасной фригидной маньячкой Ренаты Литвиновой, выбросившейся из окна Симоной Шульц из «Жильца» Полански, однофамилицей полубезумного литератора Бруно, с нечеловеческой красоты потусторонними существами:

Там, куда уходят все бомжи  
Где золотая свалка, хрустальные гаражи  
Где поют Клер и Соланж  
Стоит психея с карманами полными ржи

Пластмассовые крылышки приросли к позвонкам  
Тысячи километров пришлось протоптать его  
«казакам»...  
Через зрачки видно, как внутри у него горит  
Нерасплаваемый звериный лед

После первой книги А. А. можно было бы рассуждать об авторе с позиций неоромантики, поскольку это все такой театр, вот и «Митин журнал», под эгидой которого выпущен сборник, в свое время представлял автора как комедиографа, и эта любовь его к маскараду, переодеваниям, платьям («сто платьев сразу на себя надела»), можно вспомнить любимого им М. Кузмина, весь привкус Серебряного века, металлический привкус его во рту и ртуть его в крови. И, возможно, Петербург, где происходит действие трети примерно книги второй, дорог поэту, как сомнамбулическое пространство, своими ирреальными качествами идеального города-призрака, ветхой прекрасной сцены, где столько веков разыгрывались пьесы о любви и смерти, что не прочесть их пишущему здесь и сейчас было бы просто некорректно. Театральность, а точнее, метаморфозы и превращения реальности, занимающие А. А. более страсти и гибели, маркировались в первом сборнике фигурой «безумного Судейкина», мирикусничеством, декорацией, романтически разводящей мир на вещь и символ. Герой второй книги А. А., названный по имени сразу же после первого программного текста «1971» (год рождения автора) — Филонов с его являющей себя напрямую, без посредников, тяжелой мясной метафизикой. И превращения в цикле «Сирены» (превращения сирен) — изменение взгляда поэта от «Судейкина» к «Филонову»:

Через три дня после того, как она стала другая  
Когда тело ее стало из другого вещества, платье  
из другой ткани  
Когда иные птицы встали вокруг нее, иные звери  
Взломавшие дверь увидели ее и прозрели

Какой уж тут романтизм, если «давно здесь все играют без правил, давно без одежды, давно без грима». И это не театр, даже не кино, это жесткое русское видео, снятое европейцем.

Существует абсолютная дистанция между автором и его героями, это вполне пуленепробиваемая стена такого полного, воплощенного отстранения от материала, от персонажей, что влору считать тексты А. А. стихотворными пьесами, в том смысле, который вкладывал Т. С. Элиот в рассуждения о градации поэтического мастерства: первый уровень — лирическое стихотворение от первого лица, второй — стихи «не о себе, а о мире», вынос личности за пределы текста, третий — стихотворная драматургия.

Настаиваю, в сборнике нет лирического героя. Нет его голоса, не его это голоса, а сигналы несуществующих тварей и крики SOS (допустим здесь, что в названии книги пропущена одна буква), глоссология, демонология сирен. Разговор от первого лица, если и начинается, довольно быстро завершается совместным каким-нибудь приключением с остальными персонажами, часто довольно жестким и болезненным, либо переходит в описание иных предметов, иных пространств:

Никогда не хлопайте поэту  
Потому  
Я курю подряд седьмую сигарету  
Сигарета, папироска, синдерелла  
Ходит в стороне Полина  
Поднимает к небу руки попеременно...

Один из циклов А.А. в первой книге назывался «Все в белых платьях». Напомню аутентичную цитату: «Все в говне, одна я в белом платье». Так вот, А. А. по-прежнему хочется, чтобы все девушки, которые поют в церковном хоре, трахаются за деньги, сидят за компьютерами на службе, играют в триктрак и монопольку, прыгают из окна и глотают таблетки от несчастной любви, — чтобы все девушки, а не только одна, были спасены, были в белых платьях, на небе в цветах и алмазах, все, кого жаль, все бедные нищенки и тронутые алкоголички, и Жанна Эбюттерн, и дикая «Наоми — обезумевшая обрусевшая англичанка», и Соня Б., и мертвая Катя, и мертвая же Симона Шульц, и пьяная Полина, которая как заведенная ходит по комнате, и девочка-гардеробщица Наташа, которую увозит в снегу русская провинциальная скорая помощь («бляди, совсем не хотят работать»), и все возлюбленные — они должны быть спасены, и надо просить у Бога, боженьки Розанова и Харитоновна, чтобы Он, он это сделал, для страховки надо это сделать самому, разрешить абсолютное спасение, Спасение, Царство Божие на земле, высшую справедливость — немедля, здесь, на пространстве письма. Только оно дарует истинное бессмертие, может заковать гибель, «смерть предупредить» (Мандельштам). На заботу же о слабых, сирых и убогих способно только врожденное благородство, переодетый принц или странствующий монах, существо королевской крови, каковым, осмелюсь заметить, юноша, скрывающийся за псевдонимом А. А., и является.

Елена Фанайлова

## Елена Шварц. Стихотворения и поэмы.

СПб.: ИНАПРЕСС, 1999. 512 с. 2000 экз.

**У** нее противоречивая и скандальная слава, которой, наверное не обладает сейчас больше никто в петербургской поэзии. У нее реноме насмешливой и непредсказуемой гурии и гарпии одновременно. У нее репутация отрешенного от карьерного стяжательства отшельника (последние годы она принципиально не появляется в местах общего культурного пользования — на поэтических раутах и в лит-салонах). Она известна своей позой служительницы только ей ведомого тайного поэтического культа. Часто ей присваивают титул примы современной петербургской поэзии — особенно западные слависты и филологи, активно влияющие на фабрикацию рейтингов в нынешнем литературном контексте. В какой-то момент семидесятых Елена Шварц заявила себя (говоря по-ахматовски) «первым поэтом» и пребывает им и поныне, — по крайней мере, в масштабах Петербурга или значимой части его поэтического сообщества. Все большее отторжение поэта от мишуры современной культурной политики, ее уход в приватную нишу, все сильнее притягивает к ней эпатажный интерес читателей и издателей. Одна за другой, с промежутком в год-два, выпускались ее брошюрного типа книжки (главная заслуга здесь издательства Г. Комарова «Пушкинский фонд»), расторопно и с энтузиазмом раскупаемые. В результате образовался явный заказ на капитальный сборник поэта — и заказ этот оперативно выполнило издательство «ИНАПРЕСС». Получился довольно увесистый томик ин кварто, оптимально годящийся в подарок знатоку поэзии не слишком радикального толка. В дурновкусии дарителя точно не упрекут.

Пристальное изучение этого тома (с начала до конца, и по иным, нелинейным маршрутам чтения) с тем, чтобы как-то наметить для себя место Шварц в поэтической картографии, подтолкнуло меня к условному разделению петербургской поэзии на две взаимно конфликтующие линии. Первая, скажем так, *метафизическая*, предполагает мгновенный перевод жизненных сплетений и узоров в культурные символические коды. В этой линии превалирует абстрактно-логический опыт, подкрепленный имперско-канцелярской риторикой и традиционной иудео-христианской экзегезой. Контуры подобного понятийного, рационалистического подхода к поэтическому мастерству прослеживаются от Пушкина к акмеизму Ахматовой и Гумилева и — возвращаясь к современным диспозициям — к Бродскому и Кривулину. Вторая линия вправе быть обозначена *мета-физической*. Во главу угла она выдвигает сенсорно-телесный опыт, растворяемый затем в мистической множественности природы или в оккультной полноте культуры. Поэтическая форма в первой линии опирается на единый синтезирующий тезис, — во второй она дробится на бесконечный ряд (или ряды) тактильных, эмоциональных или мнемонических ощущений, с перекрестными отсылками к герметизму, пифагорейству, каббале и прочим тайным доктринам. Приемственность

в такой установке на сверхчувственный алогизм очерчивается от одической метафорики XVIII века до Хлебникова и обэриутов, Хармса и Введенского, а затем к Аронзону и Шварц.

Поэзия Шварц отчасти доводит эту вторую линию до саморазрушительного апогея, настолько пограничен и эфемерен тот сенсорно-тактильный опыт, которым пропитаны ее стихотворения. Опыт истонченного химеричного эротизма, аскетически изгоняемого из тела, чтобы вернуться в сознание сериями метаболических кошмаров, поэтическими фантазиями в манере Калло или Климта. Такой опыт из-за его чудовищной неуволности невозможно пережить — его можно только изжить в поэзии, переоборудовав ее в терапевтический запас заклинательных формул, заговоров и оберегов. В большинстве стихотворений Шварц такой призрачный эротизм подобно эриниям загоняет человека в тупик бесконечной вины, оставляя его без пола, расы, возраста, — *vis-a-vis* с отталкивающим фарс-гиньолем своего сексуального «Я». Человек всячески ускользает от навязчивой сновидческой власти своего макабрического либидо, — но поздно, оно уже в облике скользкого гада «автомат прилаживает к паху и нажимает спусковой курок» (красноречивый автопсихоанализ из поэмы «Грубыми средствами не достичь блаженства (Hortor eroticus)»). Бесполость в стихах Шварц — вовсе не нарциссический культ андрогина, а искусная постановка речи как трансляция голоса сивиллы, пифии или своего юнгианского анима-са — «свирилого ярого святого» («Animus»). Потусторонне эротическое ведьмачество и волхование захватывает и начинает пронизывать собой все культурные символические уровни: футуристическое корнесловие, много давшее Шварц, не что иное как клубящийся «меж туч...орган половой» («Бурлюк»), стихослагательство уподоблено пробе молока из груди кормящей женщины («Воспоминание о странном угощении»). А русская история и география увиденны сквозь призму адюльтера гвардейца и Екатерины II. Россия у Шварц наэлектризована сексуальна, империя — это апофеоз раздвинутых ног, когда «под одной пятой — Варшава, / а под другою — Сахалин» («В отставке»). Болезненная подкладка эротизма у Шварц во многом заимствована у Аронзона — вспомним его фарсовые lamentации: мол, из-за ухоженности его трупа в гробу «не найдется места деве» («Хорошо на смертном ложе...»). Но у Аронзона, усвоившего уроки «Столбцов» Заболоцкого, практически нерушимо равновесие между витальностью природы и inferнальным хаосом эротизма, — у Шварц хаос эротизма изначально подавляет любой витальный порыв. В лучших вещах Шварц устраивается шаманский, спиритический сеанс эротизма, и он предстает в виде окаменевшего слепок первобытного, непреодолимого ужаса (своим гипнотическим энергетическим зарядом сравнимого с идолом античного ужаса на антологической картине Л. Бакста или с фригийскими фигурами Великой Матери).

С годами этот застывший ужас эротики подвергается экзорцизму с все более удесятенными усилиями — и в девяностые почти сходит на нет, забирая с собой и импульсивную, судорожную энергетику стиха. В поэзии 90-х, перегруженной ортодоксальным богословским антуражем, от эротизма осталось одно набожное кликушество, «богородичное рукоделие», как съязвил Мандельштам по поводу увлечения Цветаевой пряничным православным реквизитом. Более всего, на мой взгляд, вредит книге ее хронологическая композиция, аранжировка текстов по трем разделам (стихотворения, малые поэмы и стилизации) в линейной временной последовательности. Досадно и обидно следить, как из поздних стихов изгоняются бесы экзальтированного эротизма, вместе с ними — утрированно раешные морки и видения, а за ними — и сама поэзия. Когда «Царство Духа наступает / На небе, море, на земле / И гул колоколов не тает, / Трепещет в бедной голове» (иллюстративный отрывок из поздней поэмы, с рифмовкой, недостойной даже гимназического уровня версификации) — какая уж тут поэзия, один благовест.

Но что никогда не изменяло Шварц — ни в богохульно-мистериальных строфах, ни в период покаянного смирения — это ее ритмическая изобретательность, владение редко кому доступной в такой мере техникой ритмических пауз и перебоев. Свойственный только ей синкопированный ритмический рисунок, равный эллиптический синтаксис создают эффект затрудненного, торжественно затаенного дыхания. Но это вовсе не освобождающий от земного тяготения мандельштамовский «разрыв аорты», а выявление порока речи, ее неизгладимой порочности, — то ли предоргазменный спазм, то ли корчи и заиканье бесноватой ведуньи. Кажется, Шварц прибегает к полиметрии как к экзистенциальному алиби — к тому, что делает ее запыхавшуюся порочную речь речью прерывисто священной, речью «икающей пифии» (см. главку «Пифия» из поэмы «Хомо Мусaget»). Голос поэта осциллирует между низинами эротизма и высотами смирения, или, наоборот, между пиками эротического исступленья и яминами религиозного самоуничтоженья, — и средством, обеспечивающим ему подобную мобильность между стилистическими экстремумами, является особая шварцевская ирония. Ирония, средство пикантное и тонкое, ибо, как подметила сама Шварц, «грубыми средствами не достичь блаженства», то есть поэзии.

**Дмитрий Голынкин-Вольфсон**

## ЛИМБУС ПРЕСС



1999-2000

### **Эргали Гер. Сказки по телефону.**

*Серия «Мастер».*

Сборник динамичных, эротичных и пронзительных рассказов современного автора.

### **Петербург-Петроград-Ленинград в русской поэзии.**

*Антология русской поэзии о Санкт-Петербурге.*

### **Альфред Перле. Мой друг Генри Миллер.**

Роман-воспоминание о знаменитом писателе и о людях, втянутых в орбиту обаяния Миллера. Книга сопровождается комментариями и открывается вступительной заметкой переводчика и предисловием, написанном самим Г. Миллером. Иллюстрирована подлинными эротическими открытками 30-х годов.

### **Геннадий Айги. Разговор на расстоянии.**

*Статьи, эссе, беседы, стихи.*

Книга выдающегося российского поэта включает статьи об авангардном искусстве, современной поэзии, воспоминания и избранные стихи.

### **Дмитрий Губин, Лев Лурье, Игорь Порошин.**

#### **Реальный Петербург.**

Книга для тех, кто, определившись с социальным статусом, хочет сориентироваться в жизни сегодняшнего города.

### **Владислав Отрошенко. Персона вне достоверности.**

*Серия «Мастер».*

Сборник прозы автора, названного критикой «русским Борхесом».

### **Данцик Балдаев. Татуировки. Энциклопедия. Т.1.**

Уникальный труд известного оперативника и криминалиста, первое собрание татуировок заключенных, начиная от тату дореволюционных «воров» и «законников» до наколок современных уголовников.

### **В. В. Шульгин. Опыт Ленина.**

Историко-публицистическая работа, написанная осенью 1958 года и лишь недавно обнаруженная в архиве КГБ. Первая часть книги рассматривает причины, приведшие Россию к революции; вторая — посвящена советскому быту; третья — содержит предсказания о будущем России, многие из которых уже сбылись или сбываются на наших глазах.

## Еврипид. Трагедии

/ Перевод Иннокентия Анненского. Издание подготовили М. Л. Гаспаров, В. Н. Ярхо. М.: Ладомир-Наука, [1999]. Т. 1. 644 с.; Т. 2. 703 с. 5000 экз. (Серия "Литературные памятники".)

**З**атянувшееся на десятилетие издание (переиздание) затеянных в угаре Серебряного века переводов трагического канона Древней Греции (Эсхил Вячеслава Ивановича Иванова, Софокл Фаддея Францевича Зелинского, Еврипид Иннокентия Федоровича Анненского), наконец, завершилось: как Диоскуры ех machina на наши полки шагнули два еврипидовских фолианта.

Итого 4 тома, 33 драмы. И всего-то наше ожидание затянулось на какие-то 105 лет, если вести отсчет с публикации «Вакханок» в 1894 году.

Еврипид (как ему, не то модернисту, не то постмодернисту, и полагается), тем не менее, нарушил симметрию издания. К нему, как к Эсхилу и Софоклу, не приложены фрагменты; впрочем, их более тысячи — это отдельный огромный труд: будем надеяться, что в ближайшее столетие он появится (пока же читателя можно отослать к переводу некоторой части фрагментов Еврипида, выполненному одним из составителей рецензируемого издания В. Н. Ярхо и опубликованному в «Вестнике Древней Истории» [1995 № 3-4; 1996 № 1-2]).

Итак всё издание вышло в 1989—1999 годах, однако мы помним, что Анненский умер в 1909 году, Зелинский — в 1944-м (Софокл вышел в издательстве Сабашниковых в 1915-м), Иванов — в 1949-м (работа над Эсхилом была прекращена в середине 1920-х). Таким образом нас отделяет от переводов самое малое 3/4 века. Не напоминает ли это ситуацию, когда кто-то, кого вы очень ждали, наконец пришел, опоздав, скажем, на 3/4 часа. Хорошо, что он пришел, но подобное бессовестное опоздание уже успело изрядным образом отравить ваши чувства.

Конечно, за эти 3/4 века были переводы Эсхила Адр. И. Пиотровского (1937) и С. К. Апта (1958—1971), переводы Софокла С. В. Шервинского (1936, 1-е изд., совместно с В. О. Нилендером, и 1954, 2-е, полностью переработанное, самостоятельное), были и отдельные трагедии Еврипида: «Ипполит» в переводе Адр. И. Пиотровского (1937), «Троянки» и «Просительницы» в переводе С. В. Шервинского (1969) (они считались утерянными; на деле поленились поискать в архиве — и заказали для первого полног Еврипида на русском языке для заполнения лакуны), «Ипполит» в переводе

С. К. Апта (1980). (Между прочим, в своей статье в первом томе рецензируемого издания М. Л. Гаспаров ошибочно называет его переводчиком «Троянок» и «Просительниц» для издания 1980 года, не упоминая о новом переводе «Ипполита». *Quandoque bonus dormitat Homerus* — иногда и великие ошибаются.)

Но гладкопись и Апта (в большей степени), и Шервинского (в меньшей степени), ориентированная на «широкие круги советских читателей», устарела еще лет 20 назад. Пиотровский пока ассоциируется с другим кругом авторов (Феогид, Аристофан, Катулл). Классический круг замкнулся.

Так что и радостно и горько. Снова наш читатель вахкийствует (еврипидовский глагол) с Серебряным веком. И здесь, на трагической орхестре, как и в лирическом одеоне, европейский XX век прошел стороной. И не в том дело, что Анненский плох, скорее он гениален:

Четверня с горящей колесницей...  
 Это Гелий огибает землю,  
 И бегут испуганные звезды  
 В лоно свежей ночи.

(Ион, 82-85)

Такие и подобные им стихи — не последние в русской поэзии. Отсюда один шаг к его собственным трагическим хорам:

О Пелий!  
 Зеленый и с белой короной!  
 И ели,  
 И токи смолы благовонной...

Как волос  
 В траве или тонкие нити,  
 Вы голос  
 Во мраке и шаг затаите,  
 (Меланиппа-философ, 1901)

и далее, к «Кипарисовому ларцу», где в этом же ключе строится трагедия Персея и Андромеды, но уже не мифологических персонажей, а парковых статуй Царского Села:

Я на дне, я печальный обломок,  
 Надо мной зеленеет вода.  
 Из тяжелых стеклянных потемок  
 Нет путей никому, никуда...

Помню небо, зигзаги полета,  
 Белый мрамор, под ним водоем,  
 Помню дым от струи водомета,



Весь изнизанный синим огнем...  
 Если ж верить тем шепотам бреда,  
 Что томят мой постылый покой,  
 Там тоскует по мне Андромеда  
 С искаленной белой рукой.

(Трилистник в парке, 1906)

Дело в другом: в том, что Еврипид — иной. Жесткий, ироничный, постоянно шокирующий читателя/зрителя/слушателя, напрочь лишенный сентиментальной патины Jugendstil'я. Он не солидаризируется со своими «надтреснутыми» героями и не препарирует их, в то время как его переводчик готов почувствовать себя куклой, брошенной чухонцем в водопад Валлен-Коски.

В сущности работа Анненского — реплика в большом споре, затеянном Ницше, в «Рождении трагедии из духа музыки» (1872) сравнившим приход в греческую трагедию Еврипида с героическим самоубийством. Наш поэт оказывается между двух огней, позитивизма и ницшеанства, и вызывает назад, к Аристотелю, назвавшему великого драматурга «трагичнейшим из поэтов» (*Поэтика*, 1453а). А это, хоть и частичная, но капитуляция перед позитивизмом, так сказать, позитивизм «с человеческим лицом». Сам Аристотель дальше ведь признается в неприемлемости для него еврипидовской поэтики: «<...> Характеры должны быть последовательны. <...> Пример низости характера, не вызванной необходимостью, — Менелай в «Оресте»; <...> характера непоследовательного — «Ифигения в Авлиде»; <...> и развязки сказаний должны вытекать из самих сказаний, а не с помощью машины, как в «Медее» <...>». (*Поэтика*, 1454а).

Да, с одной стороны Анненский все сделал верно: он, как и Еврипид, смотрел в глаза своим современникам. Но его современники были воспитаны на трескучих декламациях Надсона и романах Апухтина, почитали величайшими поэтами всех времен и народов Байрона и Гейне, распевали в гостиных романсы Чайковского и арии из опер Верди. То, что наш поэт пытался их, особенно не конфликтуя, ориентировать хотя бы на Верлена и Шуберта, уже было неслыханной радикальностью. А для прочтения Еврипида нужен опыт восприятия, ну, скажем, Кавафиса и Малера...

Конечно, радостно, что тексты одного из лучших русских поэтов, наконец, опубликованы, но и горько, что

это сделано не в соответствующих томах академического собрания сочинений, коим Иннокентия Федоровича так и не удостоило неблагодарное отечество.

Вообще-то (это уже относится ко всем четырем томам) за последнее столетие в мире выработались совсем иные традиции издания античных авторов: во-первых, параллельное издание греческого текста с дотошным переводом, как, например, The Loeb Classical Library (London — Cambridge/Mass.), Collection Guillaume Bude (Paris), Tusculum-Bueherei (Muenchen-Zuerich); во-вторых, свободные переложения, почти римейки, где акцентируется актуальное. А это может быть все, что угодно: комический элемент в «Алкестиде» (Пьяный Геракл), феминистская риторика в «Медее», тотальное истребление героев в «Геракле», асексуальность центрального персонажа в «Ипполите», распад действия в «Троянках», фарсовость в «Ионе», инцестуальный привкус в «Оресте» (первые пришедшие в голову примеры); и разорванность интонации в монологах, и то разрушительные, то, наоборот, донельзя изощренные игры с метрикой в хоровых партиях; и всё перекрывающая, заставляющая порой отказываться от всего — от сценической соразмерности, от, в конце концов, хорошего тона — тяга к новому, до него не сказанному; и постоянные перемигивания со зрителем-интеллектуалом.

Не то сейчас время, чтобы ждать новых переводов греческих трагиков, скорее всего следующие поколения читателей перейдут на английские переводы. Впрочем, не является ли в еврипидовской непредсказуемой и неупорядоченной модели мира как бы и некая надежда:

Многовидны явления божественных сил,  
 Против чаянья, много решают они:  
 Не сбывается то, что ты верным считал,  
 И нежданному боги находят пути.

(Андромаха, 1283-1286)

и не откроем ли мы завтра Еврипида, герои которого будут скандалить, язвить и витийствовать акцентными стихами, а хор взмывать в верлибрические выси?

Сергей Завьялов

## Генри Миллер. Плексус

/ Пер. с англ. Марии Козловой. СПб.: Лимбус-пресс,  
 1999. 624 с. 5000 экз.



Генри Миллере слышали все, кто умеет читать. В советское время он считался образчиком порнухи, и в самиздате гуляли мятые листки с самопальными переводами фрагментов из «Тропика

Рака». По нынешним понятиям Генри Миллер с эротикой даже близко не лежал. Это чтение как бы для интеллектуалов. Впрочем, сейчас читать Генри Миллера я никому не посоветую. Тем более в переводе на русский, даже

хорошем. Но его обязательно нужно купить, лучше в дорогом, опрятном издании, и поставить на полку, чтобы в особенно мрачные моменты жизни раскрывать наугад, проглядывать страницу-другую и смеяться. Смеяться не потому, что Генри Миллер юморист и пишет смешно, но потому — наоборот, — что смешно, как и о чем он пишет. Смешно и немножко грустно. Нынче так не пишут, даже если пишут *про это* или про Ницше со Шпенглером.

Генри Миллер писал в те годы, когда синтетическая ткань была дефицитом и стоила гораздо дороже шелка. Ею обтягивали сверхдорогие стульчаки для унитазов, причем расцветка имитировала, как правило, леопардовую или тигровую шкуру. Такое казалось символом духовного прогресса и свидетельством шикарной жизни. Той самой жизни, о какой взахлеб повествует ушибленный послевоенным Парижем и великой русской литературой американец, чья писательская слава совпала с пиком моды на леопардовые стульчаки.

Не прошло и полвека, как наконец-то и по-русски издали один из самых модных романов Генри Миллера — «Плексус». Это вторая, философская, если можно так выразиться, часть трилогии «Распятие Розы». Часть первая (сугубо телесная) — «Сексус» — выпущена была тоже издательством Лимбус-пресс два года назад, так что неопубликованным остается только третий роман знаменитой трилогии — «Нексус».

Сюжет «Плексуса» прост до слез: история второго брака писателя, развивающаяся на фоне превращения нормального бруклинского клерка в незаурядную творческую личность со всеми вытекающими отсюда последствиями, как-то: гордая нищета и гамсуновский голод, запойное чтение и беспорядочное культурно-эротическое общение, дикая свобода воображения в духе Томаса Вульфа и понятная любому русскому интеллектуалу застойных лет метафизическая тоска по «священным камням Европы».

Русскоязычного читателя должны привлечь (весьма, естественно, поверхностные) размышления знаменито-

го американского райтера о Достоевском, Розанове и полузабытых у нас сейчас авторах, вроде Арцыбашева. Они занимают в «Плексусе» изрядное место. Автор много страдает и убедительно пишет о философической пользе страдания. Здесь ему очень помогает опыт великих русских предшественников. Книгу украшают колоритные картинки из жизни и быта серой нью-йоркской литературной богемы, где в начале 50-х доминировали еврей-иммигранты из России и Восточной Европы. Но, думается, эти места «Плексуса» (ежели издатели не поленятся двинуть часть тиража в Америку) с большим оживлением будут восприниматься на Брайтон-бич, нежели в Петербурге. Зато рекомендую заглянуть в конец романа и обратить внимание на очень комплиментарные для нашей бедной страны пророчества Генри Миллера. Всплывающие в великое будущее России Ницше и Шпенглер близки чуткой душе литературного нью-йоркца, нацеленного на Европу. А в нынешние трудные для России времена доброе слово и от кошки приятно. Иными словами, книга «Плексус» должна лежать на столе у каждого, кто верит в будущее Великой России.

И ведь издана она так, что на стол ее положить не стыдно: солидная твердая обложка, раскрашенная с лицевой стороны в цвета нацболов, демонстрирующих под окнами американского консульства, — черное и белое на агрессивно-красном фоне. Черно-белый задник издания — для посвященных, с плохо разборчивой аннотацией и романтической картинкой. Книга украшена несколькими ч/б фотографиями обнаженных дам в картинных позах, французская эротика 30-х годов (непонятно только, почему 30-х, если действие «Плексуса» происходит в 50-е). Изображения по нынешним меркам опять же настолько невинные и эстетные, что эту книгу даже не стоит прятать в стол, если у вас в семье есть малые дети.

Пусть лежит и радует глаз.

Виктор Кривулин

## Жорж Батай. Ненависть к поэзии

/ Пер. с франц. под редакцией и с предисловием

С. Н. Зенкина. М.: Ладомир,

1999. 614 с. 2000 экз.

**Б**атаю повезло в России — как, собственно, и должно везти подобному аутсайдеру и иконоклясту. Появление кого еще — даже из великих — по-русски загодя упреждалось изданием исчерпывающей критической антологии (Танатография Эроса. СПб., 1994), у кого еще издано главное теоретическое детище (Ж. Батай. Внутренний опыт. СПб., 1997), чьей еще жизни посвящена отдельная монография (С. Фокин. Жорж

Батай в 30-е годы. СПб., 1998), чье еще многотомное собрание сочинений, первый том которого несмотря на все финансовые катастрофы все же увидел свет и наверняка станет событием, анонсировалось уже несколько лет назад? (Упомянем для полноты библиографической картины еще и книгу Батай «Литература и зло» [М., 1994].) Конечно, тут сыграл свою роль и элемент случайности, и энтузиазм профессионального батаеве-

да Сергея Фокина, и исправная щедрость французских культурных институций, и тяга отечественного интеллектуала к запретному плоду, но... Контраст с положением дел в издании других французских новаторов-нонконформистов, часто — соратников Батая, (таких как Пьер Клоссовски, Мишель Лейрис, Жан Полан, Анри Мишо, Франсис Понж, Роже Кайуа), вместе с ним кардинально изменивших интеллектуальную карту нашего времени, все же разителен. Напрашивающееся объяснение — в сходстве нашего национального самосознания и исторического момента со скандально-катастрофическим, трагически-дробным мировосприятием писателя.

Близок отечественным стандартам Батай уже всеохватностью своих интересов и нежеланием сосредоточиться на чем-то одном. Количество его так и не реализованных проектов огромно; тематический и жанровый спектр опубликованного необычайно широк, даже если забыть о его многочисленных организационных и общественных инициативах и достаточно «вольной» личной жизни. Всюду оставаясь по большому счету дилетантом (нельзя не видеть иронии, если не издевки, в адрес Франции во вскользь оброненном замечании Хайдеггера, образцового носителя академической философской традиции, что Батай — «лучшая мыслящая голова Франции»), он тем не менее затронул болевые точки таких разных наук как философия, антропология, социология и даже экономика, никогда не придавая своим прозрениям или построениям завершенную или даже вполне связную форму. Близок он русской традиции и своим нежеланием отделить собственную жизнь от творчества; даже его теоретические работы несут неизгладимый отпечаток личного («внутреннего») опыта, «исповедальны», сказали бы мы на нашем языке. Еще в большей степени это относится к его одновременно и переоцененной, и недооцененной художественной прозе, полное собрание которой и представляет собой настоящий том.

В глазах среднего интеллигентного француза Батай и по сей день остается в первую очередь порнографом, автором двух пресловутых текстов, «Истории глаза» и «Мадам Эдварды» (сразу подскажу разочарованному читателю, не обнаружившему последний шедевр в оглавлении: он просто включен здесь в реконструируемый цикл «Divinus Deus»), текстов, безусловно, сильных и по-прежнему эпатажных, но отнюдь не исчерпывающих художественное наследие писателя. Помимо вполне понятных «животных» соображений объясняется такое восприятие и самим характером батаевской прозы, батаевского письма: Батай пишет вопреки, наперекор самому письму, он пишет крушение письма, и не случайно критики постоянно используют ключевые понятия его «системы» (излишне упоминать, что это не система) — трансгрессия (нарушение), жертвоприношение, трата — в применении к его художественной прозе. В этой богоборческой схватке с ангелом текста на помощь Батаю приходит тело — со всем животным и божественным, что стоит за этим словом. Мы знаем и другие примеры подобного «телесного» письма: во Франции это в первую очередь Антонен Арто (правда не тот Арто, который знаком нам, автор неумирающего культурного шлагера «Театр и его двойник», а подлинный, чудовищный, невыносимый Арто писаний из Родеза или писем к Жаку Ривьеру), в Германии — философствующий ударами молота Ницше, на Руси

— с ее традиционной сублимацией телесного в духовное — борющийся с разумом за Бога Шестов; что ж, с выходом этой книги мы можем понаблюдать за агонией, полной гибелью всерьез еще одного гладиатора.

Конечно, собранная вместе фрагментарная, если не клочковатая, проза Батая смотрится в традиционном советского образца томе странновато, и я бы посоветовал читать ее понемногу и «не смешивая» одну вещь с другой. И лучше — начиная не с начала. То есть не с «Истории глаза» и тем паче не с предисловия, а скажем, с моей любимой «Синева небес» (которую естественнее было бы озаглавить, как мне кажется, «Синь небес», сохраняя эвфонию французского названия). Ибо уже предисловие оставляет смешанные чувства. С одной стороны, это большая, насыщенная как информацией, так и оригинальными соображениями и глубокими выводами научная работа с четко заявленной и вполне обоснованной программой — «рассмотреть прозу Батая как *чисто литературный текст*» (все же отметим, что некоторые ее положения достаточно спорны, например, весьма сомнительно сопоставление Батая с Андреем Платоновым). Но каков смысл в предварении режущей по живому прозы Батая этой подчеркнуто научной — до тошноты анализирующей способы выхода за рамки — статьей? Имеет ли смысл перед посещением борделя штудировать учебник анатомии? Изучать, когда тошнит, химический состав блевотины? Я отнюдь не против высокой литературоведческой науки и не отрицаю удовольствия и пользы, извлеченных мною из прочтения данной статьи, но что подумает тот среднестатистический — то есть идеальный — читатель, который, перед тем как углубиться в незнакомую ему и ох до чего неуютную вотчину батаевского надрыва, попытается воспользоваться предложенным ему в качестве путеводной нити?

Но на самом деле это только часть проблемы. Гипотетическая перестановка предисловия на место послесловия, например, не снимает всех вопросов, зазор между академическим дискурсом статьи и разверстой плотью прозы не зарастает. Дело, возможно, в том, что речь идет о тексте, цитирую, *литературном*, то есть авторском, связанном пуповиной с породившим его человеком, и анализировать его как просто текст, в отрыве от *жизни* (а не биографии) автора, *этично* не всегда. Проблема эта не столь частная и не столь общая, как может показаться, и на кону здесь само понятие литературности или литературы, тот градус, под которым мы сталкиваемся с ее автором, тем паче если пишем ответный текст, который к тому же, попадая под одну обложку с оригиналом, вступает с ним в странной симбиоз. На память приходит еще несколько статей С. Зенкина в том же жанре предисловия: к Малларме, Жерару Женетту, «Фрагментам» Ролана Барта. Написанные в сходном ключе, они, однако, по-разному «сживаются» со своим донором: безупречное «попадание в цель» в случае Малларме и Женетта сменяется тканевым отторжением структуралистских штудий в случае пытающегося через интимность уйти от своего семиотического прошлого Барта. Мне представляется, что такие тексты, как у Батая или позднего Барта, тексты, написанные в противобход, наперекор породившему их дискурсу, призванные его интимно — с ненавистью или любовью — дезавуировать и разрушить, оказывают схо-

жее воздействие не только в прошлом, но и в будущем; в них заложен мощный заряд, смертельно опасный для академического метадискурса, и исследователь должен проявить осторожность сапера, чтобы не взлететь на воздух.

Касательно перевода. Ждать от столь квалифицированной бригады каких-либо заметных ошибок или сбоев не приходится, поэтому я буду чрезмерно придирчив к абсолютно приемлемому тексту — начинается критика второй степени. Прокламиравав «неряшливость» батаевского письма (которая — обычный для Батая парадокс — сосуществует и с, по мнению французских критиков, «гладким, нейтральным письмом абсолютно в духе восемнадцатого века»), переводчики выдали себе карт бланш и не преминули, как мне кажется, этой картой воспользоваться. Готовый текст на переводческом жаргоне «недопереведен», он не подвергся обычной стилистической доводке — зачем, если «не доведен» оригинал. Это проявляется и в достаточно вольготном самочувствии традиционных сорняков перевода со многих европейских языков — указательных и притяжательных местоимений и глагола «быть», которые обычно в переводе выпалываются, и в, прежде всего, любовном перенесении на русский инверсий оригинала, где они, конечно же, стилистически окрашивают текст, но отнюдь не в той же степени. Но это в общем-то мелочи.

Больше проблем — и весьма специфических — ставил перевод «Истории глаза» (в котором, кстати, инверсии и иные синтаксические аномалии частенько добавлены переводчиком). Хорошо известно, что великий и могучий русский язык чувствует себя крайне неуверенно на ниве пола, где, так сказать, начинает хамить. Отсутствие порусски мало-мальски литературного языка для «обscene» реалий ставит переводчика почти любого эротического или порнографического текста перед трудноразрешимыми проблемами, которые, на мой взгляд, в данном переводе не решены. Не буду делать вид, что знаю их решение, но слова (выбираю те, что из-за сквозного

использования в первую очередь всплывают в памяти) *жопа*, *малофья* или сомнительно используемое *дрочить* («себя землей») и т. п.) откровенно выпадают из строя романа, жесткость которого проистекает из непристойности поступков и их откровенного и в то же время метафизически возвышенного описания, а никак не из эпатирующей грубости выражений, которой лишены достаточно обычные во французском слова. При этом, например, слову *жопа*, которое отнюдь не является основным переводом французского *cul*, упорно отказывается в уменьшительных (напрашивающихся, когда речь идет о юных девушках) или каких-либо синонимах или эвфемизмах типа *попа* (*попка*), *задница*, *задик* и т. п. Еще об одной сложности, связанной с этим французским словом, переводчик, похоже, не догадывается: из-за сходства по форме двух объектов слово *cul* стало также и одним из названий женских гениталий — причем в качестве иллюстрации этого не слишком частого словоупотребления в большом «Робере» приведен как раз второй абзац «Истории глаза». В нашем переводе это место передано буквально (через непременную жопу; я бы предложил в данном контексте «жопку»), но ни в отсылающих в этом месте к Саду комментариях (трогательно дотошные комментарии придают книге особую прелесть), ни в дальнейшем испещренном жопами тексте читатель не найдет никаких указаний на эту двусмысленность.

И последнее. Для маргинала Батая издание его основных книг, как ни странно, играет скорее маргинальную роль. На этой скользкой, чреватой членовредительством почве предпочтительней донкихотского размаха издательства «Ладомир» (честь ему и хвала) кажется непритязательный подход столь раздражающе уверенных в своем позитивизме американских университариев: американцы первым делом издали сборник ни тематически, ни хронологически не связанных друг с другом статей Батая — то, чего мы до сих пор не имеем.

Виктор Лапицкий

## Жан Жене. Чудо о розе

/ Пер. с франц. Аллы Смирновой. СПб.: ИНАПРЕСС, 1998. 301 с. Тираж не указан.

## Fr. D. V. Кодекс гибели.

[Prague]: Tough Press, 1999. 178 с. Тираж не указан.



Эти книги появились на нашем книжном рынке почти одновременно, хотя их разделяет пятьдесят с лишним лет.

Первая — роман «Чудо о розе» — была написана будущим классиком французской литературы в 1943 году в тюрьме, где он к тому времени успел отмотать

...в более тесном смысле 3. обозначает страдания живых существ и нарушения ими нравственного порядка.

Брокгауз-Ефрон, s.v. ЗЛО.

лет шесть за дезертирство, воровство, бродяжничество и подделку документов; приложением к роману опубликована написанная там же и тогда же поэма «Смерть

ник» — то и другое отлично переведено Аллой Смирновой. Другая написана по-русски кем-то, укрывшимся под псевдонимом *Fr. D. V.* (*fr.* — несомненно *frater*, т.е. «брат» в смысле «член братства», прочее предоставлено догадливости читателей)<sup>1</sup>, и называется «Кодекс гибели, написанный Им Самим». Датирован «Кодекс» 33 A.S. (по аналогии с привычным A.D., «летом Господним», это скорей всего следует понимать как «год Сатаны», хотя номер года — прошедшего или грядущего? — от этого яснее не становится), а написан в *Mater urbium* (эта «Матерь городов» — никак не Киев, хотя учесть возможность такой ассоциации автору, пожалуй, следовало). Выпущен «Кодекс» в Чехии в 1999 году, а *T-ough Press* очень может быть очередным псевдонимом — на сей раз псевдонимом персонального компьютера «брата Д.В.» По некоторым графическим параметрам «Кодекс» и впрямь немного похож на кодекс, т.е. рукописную книгу: большие буквы автор использует только после точки или сходных по силе (вопросительного и восклицательного) знаков, а это согласуется с правилами скрипториев золотого для палеографов века — Каролингского возрождения. В общем, если книга Жене по внешности достаточно обычна, о книге *fr. D. V.* этого не скажешь: ее надо начинать читать и разглядывать прямо с обложки и заканчивать чтение и разглядывание тоже обложкой, где не только картинка, но и перечень слов «энохийского языка», о котором см. далее.

Перелистывая «Чудо» и «Кодекс», как обычно листают книги на лотках книгопродавцев, первое поверхностное впечатление можно получить ярко голубое: все персонажи обоих авторов гомосексуальны и чуть ли не на каждой странице реализуют названное свойство в более или менее натуралистически описанных отношениях. Лет десять назад одного этого наверняка хватило бы, чтобы вызвать читательский интерес, но сейчас одного этого порой довольно, чтобы читательский интерес погас, не успев разгореться. Найдя себе законное место в жизни и в литературе, гомосексуальная любовь лишилась, можно сказать, былых своих преимуществ: выехать на гомосексуальной экзотике уже нельзя, потому что это не экзотика. Сцены насилия в обеих книгах тоже имеются, но и это давно не экзотика. Однако ни сочинение Жене, ни сочинение «брата Д.В.» и не притязают быть очередным «крутым» романом из жизни голубых — если чье-то первое поверхностное впечатление об обеих книгах будет таким, значит, оно будет ошибочным. Действительно, гомосексуальные и «крутые» отношения существуют в мире, по природе своей, во-первых, двуполом, а во-вторых, так или сяк упорядоченном. «Голубые» и «крутые», если и не спят с женщинами, если и режут глотки и вырывают потроха встречным-поперечным, живут во вселенной, где совершенно избежать женского общества навряд ли возможно, а встречные-поперечные в огромном своем большинстве грешат разве что по мелочи. И те, кто изображает жизнь голубых и/или крутых именно ради изображения жизни голубых и/или крутых, изображает ее протекающей в одном из уголков того самого мира,

который буквально кишит простыми обывателями — не говоря уж о женщинах. А Жан Жене и *fr. D. V.* изображают совсем иные миры — миры, где женщин нет не только в качестве жен или подруг, пусть чужих, но нет их там вообще ни в каком качестве, даже в качестве, например, дивного зверя мартихора, которого пусть и нет на свете, так по крайности легенды о нем есть. Вселенная Жана Жене — тюрьма, так что два-три раза в связи с чуждым внешним пространством существа женского пола (хоть и не совсем настоящие женщины, девочка и старая монахиня, да притом убитые) все же упомянуты; вселенная *fr. D. V.* — гибнущий зон, где о женщинах не вспоминают даже как о трупах, быть может, потому, что они, явившись в мир вторыми, покинули его первыми, оставив испепеляемую территорию ее исконным хозяевам (как читательнице, не вовсе чуждой наивно-реалистического подхода, мне это почти приятно).

Что же это за миры, вернее, что же это за мир, потому что за описанными в обеих книгах вселенными стоит некий единый архетип? Ведь тот же самый архетипический мужской — вернее, юношеский — мир вдохновлял и других писателей, например, У. Берроуза: в прошлогоднем (№ 56) «Митином журнале» опубликован отрывок его романа «Дикие парни», где в серии последовательных описаний жестокая вселенная незрелых мужчин приобретает отчетливые и узнаваемые очертания. В этой вселенной подлинным бытием обладают только «парни», не знаящие не только зрелости (не говоря уж о старости), но и детства: они всегда гибнут и всегда в бою и всегда молодыми, а потом, если захотят, родятся заново — не младенцами, а опять «дикими парнями». Они воины, они колдуны, они умеют летать по воздуху и заставляют служить себе ядовитых змей, они голые, но они в боевых доспехах, они всегда готовы к соитию (естественно, с другими парнями — ведь больше никого в их мире нет), но это соитие имеет также и мистический смысл, помогая родиться заново тем, кто погиб в бою и сделался тенью, а через соитие обретает плоть, потому что в мире «диких парней» всё по-другому, всё необычно и всё волшебно. А так как при этом Берроуз (в отличие о Жене и особенно *fr. D. V.*) пишет очень просто и, как сказано, не столько повествует, сколько описывает, то и мир его «диких парней», в главных своих параметрах очень похожий на миры Жене и *fr. D. V.*, становится своего рода ключом к пониманию также и этих двух миров.

Заколдованный юношеский мир всем нам известен из сказок и эпических поэм, а некоторым известен еще и из доступным языком писанных ученых сочинений, например, Мирче Элиаде, — это мир инициационного мифа. Инициация — комплекс обрядов, у каждого народа своих, но в базисной своей структуре сходных, так как это всегда переход из детства в мужество и всегда через тяжкие испытания, в которых иницируемый усваивает некоторое сокровенное знание. В известном смысле инициация есть смерть одной личности (ребенка) и рождение другой (взрослого)

<sup>1</sup> Судя по материалам литературной хроники, появившимся в печати (см.: *Ex Libris* НГ. 1999. Апрель. № 13. С. 1), автором романа является Дмитрий Волчек (*прим. ред.*).

мужчины), и для сообщества тут важнее всего результат — рост числа взрослых брачноспособных членов общины, протагонистов всех значимых социальных действий. Но для инициационных мифов гораздо важнее, конечно, происходящее между смертью ребенка и рождением мужчины, то есть испытания — что юноша делает и что претерпевает в области хаоса, в заповедном лесу волшебных сказок, за Геркулесовыми Столпами обыденности. Да притом и сам юноша в каком-то смысле мертвец или, по крайней мере, существо иного мира: он уже покинул прежний космос и еще не родился в новом космосе, так что пребывает в особом внекосмическом пространстве, где возможны нарушения всех природных законов и социальных запретов и где при этом нужно спешить вперед, к окончательной гибели прежнего существа, без которого невозможно рождение существа нового и высшего. Поэтому герой инициационного мифа деятелен и агрессивен во всех своих проявлениях: в сексе (вплоть до насилия), в общении с равными (вплоть до убийства), в жажде познания (вплоть до вторжения в запретное) — однако он не только нарушитель нравственного порядка, но и жертва насилия других внекосмических персонажей, то есть сразу субъект и объект внекосмического бытия.

Инициация повсеместна, инициационный миф универсален, и архетипические его концепты, следовательно, могут встречаться в любых текстах, более того, могут выступать как несущая структура этих текстов, будь то «Кот в сапогах» или «Степной волк», или «Дикие парни». Или «Чудо о розе» и «Кодекс гибели». Концептуальная специфика последних в том, что авторы замыкают пространство повествования пределами внекосмического мира пребывающих в своеобразном амоке юношей, описывая этот мир не как промежуточный между низшим и высшим, но как единственный. Только общая героям обеих книг жажда гибели (мечта о смерти на гильотине у Жене; рефрен «погибнуть!» у fr. D. V.) может быть при желании прочтена как жажда нового и лучшего воплощения — или, быть может, полного и окончательного знания, что, в сущности, то же самое.

Итак, у двух книг много общего на архетипическом уровне, что никак не означает, будто у них много общего в стиле или в сюжете. Жан Жене образом кромешного мира избирает тюрьму, но тюрьма — реальность, притом отлично ему знакомая, а вдобавок тюремные нравы известны в общем-то довольно широко, и в них действительно много от колдовского мира непрерывно сотворяемого и претерпеваемого зла. Потому и чудо о розе вершится у Жене в обстоятельствах по видимости реальных или почти реальных (голод, подневольный труд, иерархия воров и тому подобное) и лишь постепенно приобретающих волшебные очертания иного мира — мира, где совершаются чудеса. Fr. D. V. описывает скитания своего мистического братства по дорогам Центральной Европы; порой высвечивается у него

воспоминание о Петербурге, порой о гибели Рема (не основателя Рима, а штурмовика — штурмовиками, впрочем, интересовался еще Алистер Кроули, один из основоположников современного сатанизма), а порой fr. D. V. переходит на упомянутый в начале энохийский язык, записанный латиницей (с многими q и z), но от того не более понятный, — впрочем, колдовская заумь и не должна быть понятна. Зато присутствие в книге энохийского языка указывает на контекст действия, а так как намек свой fr. D. V. не расшифровывает, пора, наверно, наконец объяснить, что такое этот язык и кто такой Энох или (привычнее) Енох.

Он — то ли старший сын Каина, то ли (с учетом птаницы ветхозаветных генеалогий) прадед Ноя, а жил он 365 лет, а после «Бог взял его к себе», и так он стал довольно популярен в апокрифической традиции, оказавшись сразу кем-то вроде ветхозаветного Сатурна (был «Сатурнов век», но был и «Енохов век» человечества) и ожидаемого мессии, а пока у Бога он вроде визири, свидетельствуя против людских грехов. Все это станет особенно важно в конце времен: в конце времен Енох вернется и говорить, конечно, будет на своем (энохийском или энохийском) языке, на котором сейчас умеют говорить только ангелы, а из людей — лишь немногие знатоки тайных наук.

В книге fr. D. V. энохийский язык звучит довольно часто — едва ли не всякий раз, как действие или чувство достигают невыносимого напряжения, а потому вполне вероятно, что это и есть собственный язык автора «Кодекса гибели, написанного Им Самим», то есть язык «Его Самого», и впрямь самый подходящий язык для конца света. Так что, если миракль Жене — апокриф не вовсе откровенный, то «Кодекс» — апокриф откровенный, а украшающие его приметы современности вроде автомобилей, мескалина, академика с инфарктом, шприца и водолаза в водолазном шлеме делают эту откровенность даже еще откровеннее, так что книге естественно завершаться «перечнем бесполезных чисел» и люком в океане. Итак, если Жан Жене в повести о своем кромешном юношеском мире в общем остается верен традиционной для французской прозы экономии стилистических средств (недаром он классик новой французской литературы), то «брат Д. В.», напротив, не скупится на почти калейдоскопическую пестроту повествования — отчасти потому, что принадлежит иной стилистической традиции, отчасти же наверняка потому, что так ему больше нравится. Притом Жан Жене и вправду был вор и сидел в тюрьме, а fr. D. V. гибель нашего эона мог разве что провидеть. В результате при всех архетипических сходствах каждая из двух книг интересна по-своему, но лучше (интереснее) всего прочитать их подряд и так совершить путешествие из одного заповедного леса в совсем другой, но не менее заповедный.

Е. Г. Рабинович

# Книга японских обыкновений

/ Сост. А. Н. Мещеряков. М.: Наталис, 1999. 399 с. 5000 экз.

(Серия "Восточные арабески".)

**К** сожалению, этой симпатичной книге не суждена бестселлерная судьба ее отдаленной родственницы, полюбившейся самому читающему в мире советскому народу «Ветки сакуры» – времена нынче не те, и заглянуть за культурный занавес тянет куда как меньше, нежели за железный. А ведь книга эта выходит далеко за рамки традиционного путеводителя по незнакомой культуре, хотя и с успехом подхватывает по-своему традиционную идею: создать, так сказать, *физиологический* портрет чужой – и чуждой – культуры, отправляясь в первую очередь от собственного этой культуре быта. Вполне, казалось бы, идеологически «выдержанный» жанр подобных описаний переживал в советскую эпоху не лучшие времена, и долгие годы кроме блестящих (и, к сожалению, по сю пору не переизданных) книг М. Сергеевко, посвященных античному быту, ничем похвастаться не мог. Возникшая было в издательстве «Искусство» серия «Эпоха. Быт. Костюм», изначально ориентированная на подобную литературу, удержаться на «низком», бытовом уровне не смогла: последние издания этой серии уже откровенно отвернулись от быта в сторону традиционных общекультурных штудий.

Низкий быт с блеском возвращается к читателю в настоящей книге, замысел которой намного богаче и продуманнее, чем у всех ее типологических предшественниц. Я бы рискнул сказать, что она на разных уровнях объемна или трехмерна. Начнем с того, что это триптих, вполне независимые части которого не просто следуют одна за другой, а вступают между собой в сложный контрапункт диалогов. Идейным центром безусловно служит первая часть, написанная составителем всей книги известным японистом А. Мещеряковым, зарекомендовавшим себя и как серьезный ученый (см., например, его книгу «Древняя Япония: культура и текст» [М., 1991]), и как талантливый популяризатор («Герои, творцы и хранители японской старины» [М., 1988]). Здесь автор предлагает вереницу посвященных тем или иным бытовым реалиям очерков, определенное впечатление о которых дают уже сами их темы: *Еда, Рис, Бани, Дороги и Ночлег в пути, Публичные дома, Любовь, Туалеты* и т. п. Все очерки написаны очень живо и увлекательно, без какой-либо наукообразности, но при этом базируются на богатых познаниях автора – и как ученого-япониста, и как очевидца, знакомого с японским бытом на собственном опыте, что обеспечивает изложению определенную объемность, совмещая анализ памятников классической древности с обзором исторического развития тех или иных реалий и живописными зарисовками сегодняшней Японии. Автор приводит множество малоизвестных фактов, живописных деталей, забавных наблюдений (чего стоит одно наставление великого Догэна о правилах посещения отхожего места, см. с.

130). Чуть более сомнительны попытки автора вывести из этого эмпирического материала некие универсальные константы японской культуры (например, в очерке о зрении) или установить своего рода типологию культур (см. главку «Рис»).

Вторая и третья части книги посвящены в первую очередь истории: истории восприятия Японии европейцами, миссионерами-иезуитами в шестнадцатом-семнадцатом веке (вторая глава содержит перевод двух иезуитских документов «для внутреннего пользования») и европейскими путешественниками в конце девятнадцатого – начале двадцатого века, подборку из публиковавшихся на рубеже веков впечатлений которых и представляет третья часть. Эти экскурсы в прошлое помимо самостоятельного интереса заставляют осознать историческую относительность самого «понимания» культуры культурой и по-новому отнестись к изложенной в первой главе нашей современной точке зрения. Возникает треугольник: современный европеец (то есть ты, любезный читатель), твой более или менее удаленный от тебя во времени предок и некая вневременная, хотя времени и подвластная, Япония. Польза такого трехмерного видения огромна: начать хотя бы с того, что оно исключает бинарные оценочные суждения по типу лучше – хуже, лишает тебя позиции судьбы, внушает, что понимание – это процесс, и за него надо бороться.

Немного о недостатках. Они, как водится, во многом оказываются продолжением достоинств. Легкость почти разговорного стиля в первой части подчас переходит в излишнюю развязность, и автор обращается, кажется, уже не к почтенным европейцам вроде нас с вами, читатель, а к хрестоматийному обитателю «совка», причем при этом сразу же падает и интеллектуальная обоснованность его выводов. Вообще теоретические обобщения носят в книге по большей части поспешный и довольно-таки легковесный характер, а такие высказывания, как «Узнавая про чужое, невольно думаешь и о своем. И это, пожалуй, самое главное», и в самом деле заставляют призадуматься. Заметным пробелом кажется почти полное отсутствие упоминаний о Китае; в забвении о великом культурном соседе Японии кроется определенное искажение перспективы.

Но это все мелочи. Зато отдельного упоминания заслуживают многочисленные удачно подобранные из самых разных источников иллюстрации, о многообразии и увлекательности которых можно судить даже по подписям: *Виды накладных париков, Так метили преступников в разных частях Японии, Рыбалка с помощью пеликанов, Горшок аристократа, Средневековый писсуар* и т. д.

**Виктор Лапицкий**

# Чарлз Буковски. Юг без признаков Севера

/ Пер. с англ. В. Когана. М.: Глагол, 1999. 351 с. Тираж не указан.

# Чарлз Буковски. Истории обыкновенного безумия

/ Пер. с англ. В. Когана. М.: Глагол, 1999. 254 с.

Тираж не указан.

**Т**ы можешь увести у меня бабу, но виски мое не трожь», — эта максима из рассказа «Стоит ли избирать себе карьеру писателя» могла бы стоять эпиграфом ко всему написанному Чарлзом Буковски (1920-1994). Автор более сорока книг стихов и прозы, Буковски оставался верен ей, похоже, до самого конца. «Грязный и очаровательный старикашка», закладывавший как мало кто из писателей, умер в зените славы, которая пришла к нему хотя и с опозданием, зато всерьез и надолго. В 1981 году Марко Феррери экранизировал «Эрекции, эякуляции, эксгибиционизм и другие истории обыкновенного безумия» («Tales of Ordinary Madness»), а в 1987 вышел «Завсегдатай бара» («Barfly») с Мики Рурком и Фэй Дэнэвей. Благодаря голливудской постановке Буковски обзавелся дорогим BMW, домиком в Калифорнии и женой — вдвое моложе его. Что не мешало ему на комплименты типа «Ты великий поэт, старина» по-прежнему отвечать цитатой из себя самого: «Великие поэты умирают в дымящихся горшках с дерьмом». Из предисловия Александра Шаталова мы узнаем, что во Франции Буковски превратился в культовую фигуру еще в конце семидесятых, выступив на телевидении в престижном ток-шоу: «Впервые в истории передачи на экране появился пьяный в стельку писатель, хлопавший по ляжке сидевшую рядом даму-писательницу. На следующее утро все его книги были распроданы, а его самого узнавали и радостно приветствовали на каждом углу».

Русский двухтомник Буковски — несомненная удача издательства «Глагол», продолжающего заполнять белые пятна по части нашего знакомства с, скажем так, не совсем традиционной литературой. Заслуга в этом, конечно же, Виктора Когана, отлично справившегося с одной из самых непростых задач, какие ставит перед переводчиком проза подобного рода, а именно, с передачей нецензурной лексики, вернее, того особого шарма, который присущ ее использованию у Буковски. Шарм этот — результат искусного сочетания цинизма, самоиронии, артистизма, безупречного чувства меры и в то же время — необузданного, чисто раблезианского куража. В самых отчаянных, унижительных ситуациях персонажи его рассказов — парии, неудачники, алкаши, — сохраняют человеческое (сверхчеловеческое?) достоинство и даже какую-то победительную невозмутимость благодаря своим незаурядным лингвистическим дарованиям. Их брань самозабвенна и поэтична, как безумие, торжествующее над безумием жизни.

Даже людоед Маджа Туруп из одноименного рассказа симпатичен несмотря на свои отвратительные наклонности.

Все начинается с обычного (обычного для Буковски) обмена репликами по телефону с редактором:

— Привет, Дэн, мать твою.

— Слушай, у меня для тебя есть матерьяльчик.

— Годится, Дэн. В чем там дело?

— Я хочу, чтобы ты взял интервью у той суки, что вышла замуж за людоеда. ПОБОЛЬШЕ секса. Перемешай любовь с ужасами, понял?

— Понял. Я этим всю жизнь занимаюсь.

— Если успеешь до двадцать седьмого марта, считай, что пятьсот долларов у тебя в кармане.

— Дэн, за пятьсот долларов я сделаю из Берта Рейнольдса лесбиянку».

И окрыленный герой, еще не подозревающий, что дело кончится расчлененкой, отправляется брать интервью.

«— Когда вы впервые почувствовали любовное влечение к Мадже?

— Ну что ж, — сказала Эстер, — это было...

— Она любить меня, когда я давал ей штуковину, — сообщил Маджа с ковра.

— Он довольно быстро выучил английский, не правда ли?

— Да, у него блестящие способности.

Маджа взял бутылку и сделал изрядный глоток.

— Я втыкать в нее эту штуковину, она говорить: «О боже мой, боже мой, боже мой!» Ха-ха-ха!

— У Маджи изумительное телосложение, — сказала она.

— Она такие глотать, — сказал Маджа, — хорошо глотать. Глубокая глотка, ха-ха-ха!

— Я сразу полюбила Маджу, — сказала Эстер, — меня сразило выражение глаз, лица... столь трагическое. И походка. Он ходит, да-да, он ходит почти как тигр.

— Ебля, — сказал Маджа, — мы ебать еблю, ебливую еблю. Я уставать».

Это «уставать» служит прологом к довольно-таки неаппетитной развязке.

Однако нетрадиционность, или, выражаясь более определенно, скандальность прозы Буковски на самом деле заключается отнюдь не в том, что составляет обязательный фон почти всех его рассказов и что может оскорбить разве что благопристойного обывателя. Подлинная скандальность — в исключительно *трезвом* под-

ходе к Литературе. Никаких иллюзий. Никакого прекраснотушия. Никакой пощады. В том числе и по отношению к самому себе: «Существует целая куча разнообразных способов приступить к литературным занятиям. После чего вы какое-то время пишете. И встречаетесь с некоторыми писателями. Хорошими и плохими. И у всех у них мелкие душонки ремесленников. Это становится ясно, стоит только войти в комнату, где они сидят. Каждые пятьсот лет появляется лишь один великий писатель, и это не вы, и уж во всяком случае не они. Нас

наебали». Именно непоколебимая трезвость отличает Буковски от других нарушителей всевозможных табу, с которыми его иногда сравнивают. Жене и Селин кажутся после него утомительно манерными, а Миллер или Венедикт Ерофеев — нестерпимо выпендренными.

Та же трезвость пьяного в стельку писателя доминирует и в его взгляде на жизнь: «Вино сохраняет. Бог терпит. Шлюхи сосут». Все прочее — литература (хотя бы и с большой буквы).

Александр Скидан

## Джон Барт. Химера

/ Пер. с англ. Виктора Лапицкого. СПб.: Азбука, 1999. 400 с. 10 000 экз.

**Х**имера в греческой мифологии — существо, имеющее голову льва, туловище козы и хвост змея. В романе, соответственно, три повести, связанных по принципу рассказа в рассказе: «Дуньязадиада», «Персеида» и «Беллерофониада». По мере продвижения от одного к другому число символических соответствий возрастает в геометрической прогрессии, образуя квазиборхесианский повествовательный лабиринт, заставляющий подозревать автора не только в злоупотреблении изобретенной другими симметрией, но и в откровенной травестии классических метафор: тут и золотое сечение, вмонтированное в пропорции всего текста, и числа Фибоначчи, и всевозможные спиралевидные конструкции, от раковин и пупков до галактических завихрений и храмовых панно, и разговоры о подноготной писательского мастерства, какими пробавляются Шахразада и являющийся к ней в нужный момент джинн Дж. Б., а главное — безостановочное жонглирование античной мифологией, приправленное порой удачными, а порой не очень, каламбурами в духе почитаемого Джоном Бартом Набокова. Одним словом, вполне достойное воплощение того химерического субстрата, что позднее лег в основу расхожих представлений о постмодернистском романе. За сей триптих, или, если воспользоваться излюбленной автором сексуальной метафорой, триплет, Джон Барт был удостоен в 1973 году Национальной литературной премии США.

В первых двух повестях проводится нехитрая аналогия, почерпнутая из «Тысячи и одной ночи», между повествовательным искусством, с обязательной для онога экспозицией, нарастанием действия, кульминацией и развязкой, и искусством добиваться оргазма

(Шахразада виртуозно использует повествовательные стратегии с целью образумить царя Шахрияра, занимаясь с ним в перерывах между рассказами по-восточному неторопливым сексом; она не только прекрасно владеет техникой того и другого, но и здраво, на манер какого-нибудь младоформалиста, рассуждает о ней: «И занятие любовью, и сказывание историй требуют гораздо большего, чем хорошая техника, но *рассуждать* мы можем только о технике»). Персей также рассказывает

свою историю, проходя все обязательные стадии, от предваряющих игр через совокупление к оргазму, и далее к расслаблению и посткоитусной апатии. К середине четырехсотстраничного тома нечто вроде посткоитусной апатии грозит приключиться и с читателем, поскольку эротическая аналогия к этому моменту полностью исчерпала себя. Тут-то и всплывает (буквальным образом, из болота) рукопись повести, именуемой «Персеида»; на нее натывается Беллерофон, и все (но что *все?*) начинается по-новой.

Беллерофон был сыном Главка и внуком Сисифа. Он вынужден был покинуть Коринф, убив перед этим некоего Беллера, за что и получил свое прозвище. Он нашел приют у тирийского царя Прета, но жена Прета Антея влюбилась в пришельца и, когда тот отверг ее любовь,

обвинила его в том, что он пытался соблазнить ее. Прет, поверив жене, пришел в ярость и отправил Беллерофона к своему тестю Иоабату, царю Ликии. Иоабат просил Б. уничтожить Химеру — изрыгающую огонь женщину с львиной головой, козым туловищем и змеиным хвостом. Прорицатель Полид посоветовал Б. сначала поймать и обуздать крылатого коня Пегаса, которого музы с горы Геликон полюбили за то, что он выбил ударом копыта источник Гиппокрену. На Геликоне Пегаса не



оказалось, но Б. обнаружил его в коринфском акрополе, где и накинул на того золоченую уздечку, которую ему своевременно подарила Афина. Некоторые утверждают, что Афина привела Б. уже обузданного Пегаса. Есть и такие, кто говорит, что коня Б. подарил его настоящий отец Посейдон. Как бы там ни было, Б. одолел Химеру, взлетев над ней на Пегасе и осыпав стрелами, а затем протолкнув концом копыя кусок свинца меж ее челюстей. Огненное дыхание Химеры расплавило металл, и он потек ей в глотку, прожигая внутренности. Потом Б. расправился с шайкой пиратов, возглавляемых хвастливым Химарром и совершил еще кое-какие подвиги. Опьяненный славой, он дерзнул взлететь на Олимп, как бессмертный, но Зевс наслал овода, который ужалил Пегаса под самый хвост, тот встал на дыбы и Б. позорно рухнул на землю. Пегас же благополучно долетел до Олимпа.

Зачем я пересказал эту историю? Затем, что другой Б. (Дж. Б.) не без блеска переиначивает ее, делая по ходу следующее заявление, каковое представляется мне своеобразным ключом (возможно, всего лишь одним из

ключей) к его стилистической манере: «Думаю, что мертв. Думаю, что призречен. Я полон голосов, все они мои, но ни один из них не я; я не могу напрямую, как привык, сказать, кто говорит. Я отнюдь не стремлюсь ни к непонятности, ни к запутанности, в надежде если не вдохновить, то уж по крайней мере развлечь». Иному, менее предубежденному читателю, быть может, придется больше по вкусу другой ключевой пассаж, из «Персеиды». В одну из ночей (какую из тысячи и одной? не будучи профессиональным математиком, я уже сбился со счета) Персей говорит нимфе Каликсе, когда они занимаются любовью: «Ну хорошо, возможно, в желании вернуться в памяти к славным дням моей юности и присутствовала доля праздной суетности, но было это не голое тщеславие — и то же относится к моим еженощным рассказам: где-то по пути я что-то потерял <...> мне казалось, что если я смогу с должным тщанием по нему пройти, мне удастся ухватить систему, отыскать ключ. — Чуть выше и слева, — прошептала Каликса».

Александр Скидан

## Милорад Павич. Хазарский словарь: Роман-лексикон. Мужская версия

/ Пер. с сербского Ларисы Савельевой. СПб.: Азбука-Амфора, 1999. 352 с. 10 000 экз.

*Все книги на земле имеют эту потаенную страсть — не поддаваться чтению.*

**Милорад Павич**

**В** прошлом столетии, да и в первой половине нынешнего, профессора философии и литературы крайне редко обращались к художественному творчеству, а если и обращались, то без особого успеха. В наше время ситуация существенно меняется: филологи, философы, историки и вообще авторы «вторичных текстов» все чаще занимаются сочинением романов и повестей — от Умберто Эко и Сюзан Зонтаг до Александра Пятигорского и Юлии Кристевой. Прежнее деление на «творцов» и «истолкователей», когда первые многое могут, но ничего не понимают (или делают вид, что не понимают), а вторые все понимают и объясняют, но ничего не могут, исчезает частично или полностью. Ныне автор окончательно теряет свою художническую невинность и счастливое моцартовское неведение: ему приходится не только сознавать то, что он делает, и «поверять алгеброй»

собственную гармонию, но и видеть тот контекст мировой культуры, в котором, хочет он того или нет, ему приходится существовать. После Музиля, Борхеса или Бланшо вековой конфликт между автором и интерпретатором, художником и критиком все чаще выглядит анахронизмом. Более того, философия искусства или аналитика искусства подчас становится интереснее самого искусства.

Милорад Павич и являет собой конкретный пример сочетания «творца» и «интерпретатора» в одном лице. Прежде всего, он литературовед, переводчик, исследователь сербского барокко и поэзии символизма, профессор белградского университета, которому, однако, мировую известность принесла его интеллектуальная проза — четыре сборника рассказов и четыре романа. Среди них выделяется «роман-лексикон» под названием «Хазарский словарь» (1984),



уже названный некоторыми европейскими критиками «первой книгой XXI века».

Что же такое «Хазарский словарь»? В самом деле, его можно было бы счесть новаторской книгой, если бы над ним не витали тени Борхеса и Альберто Савинио с его «Новой энциклопедией». Представьте себе десятистраничный борхесовский рассказ, стилизованный под рукопись XVII века, обставьте его несколькими предисловиями и послесловиями, примечаниями и дополнениями, развейте побочные линии, добавьте подробные биографии персонажей, исследователей и комментаторов рукописи, как вымышленных, так и реально существовавших, расставьте все это в алфавитном порядке и вы получите «Хазарский словарь» объемом в 380 страниц. Один из персонажей «Хазарского словаря», совсем как у Борхеса, заблудился в собственных снах, а секта «Ловцы снов» играет важную роль в структуре романа. Так что не будет преувеличением сказать, что Павич — это растянутый, многословный Борхес, порой любопытный и занимательный, иногда ошеломляющий внезапной глубиной, а иногда несколько затянутый и скучноватый. В «Хазарском словаре» та же удивительная связь сна и жизни, реального и мистического, мифа и повседневности, при том существенном отличии, что мифологические и фольклорные корни у Павича совершенно иные — не столько латинские, сколько балкано-средиземноморские. Книга существует в пространстве, где пересеклись христианство, ислам и иудаизм — соответственно христианские, исламские и еврейские источники составляют три части романа.

Существенным является то, что автор совершенно не претендует, чтобы его книгу читали целиком. Если не заподозрить в этом некоторое постмодернистское кокетство, то здесь и заключается несомненная новизна книги. Роман-лексикон, говорит сам Павич, можно читать так, как читают словари — по диагонали, отдельные статьи, справа налево или слева направо. Автор более не является демиургом, и читателю предоставляется максимально возможная свобода.

Когда-то во времена Августина люди могли читать только вслух: даже в одиночестве чтения «про себя» не существовало — считалось, что проговаривание текста способствует его более глубокому усвоению. Шведский писатель Пер Лагерквист, воспитывавшийся в конце XIX века в суровой протестантской семье, вспоминает, что в их доме не было никаких книг, кроме Библии и сборника проповедей — их тоже читали часто вслух. Его же родители были убеждены, что сочинительство, выдумывающее человеческие судьбы — это презренное и богохульное занятие. Они слишком серьезно воспринимали любое реальное событие и потому романист-демиург, подобно Творцу создающий свой мир «из ничего», был для них человеком возмутительным и бесстыдным. Слово — слишком серьезная вещь, чтобы относиться к нему столь легкомысленно.

О чем-то схожем речь идет и у Павича: в «сохранившемся» предисловии к первому изданию рукописи «Хазарского словаря» 1691 года читателю «не советуют братья за эту книгу без большой необходимос-

ти». А если уж это захочется, то «делать это нужно в такой день, когда ум и осторожность способны проникнуть глубже, чем обычно». Читать же книгу следует так, «как треплет человека горячка или жар лихomanки».

В XVII веке, как нам сообщает первая страница «Хазарского словаря», первый читатель рукописи умер после ее прочтения. В конце XX века Автор стилизованного романа, используя этот факт как некую интригу, рекомендует не относиться к его писаниям слишком серьезно. Слово давно потеряло свой сакральный смысл и является определенной интеллектуальной игрой, в которую при желании может сыграть и читатель. В конце концов весь «Хазарский словарь» не что иное, как чистый розыгрыш, захватывающая и интеллектуальная мистификация — скорее пародийная «игра в классики», нежели глубокомысленно-серьезная «игра в бисер». Это тот тип интеллектуальной прозы, полное отсутствие каковой мы обнаруживаем в русской литературе. В самом деле, кого у нас можно было бы отнести к создателям подобных текстов за последние лет сто? Конечно, не Розанова, создателя совершенно особой, но слишком русской прозы подобного толка, мыслившего чем угодно, но только не «чистым интеллектом». Как не странно, не подойдет сюда и Достоевский, у которого самодостаточный интеллект был всегда на подозрении, как едва ли не главный источник разрушений и зла, и видимо поэтому доводивший своих самых интеллектуальных персонажей до крушения, логического или реального самоуничтожения. Можно было бы назвать Андрея Белого, если бы не его чисто славянское безумие, постоянно разрушавшее весь его интеллектуализм. С некоторой натяжкой сюда можно было бы отнести Набокова, при всей его неприязни к «идеям и идеологиям», но ровно в той степени, в какой он был не только русским, но и западным писателем. Автономный интеллектуализм всегда был, есть и остается у нас чем-то глубоко подозрительным, ибо представляет собой всего лишь срединный уровень культуры, занимающий весьма ограниченное пространство между жизнью и Богом. «Ум не есть высшая в нас способность. Его должность не более, чем полицейская: он может только привести в порядок и расставить по местам все то, что уже в нас есть. Он сам не двинется вперед, покуда не двинутся в нас все другие способности, от которых он умнеет», — читаем мы у Гоголя, и аналогичные высказывания можно обнаружить у многих русских писателей. Достаточно вспомнить, например, что Антихрист в «Трех разговорах» Владимира Соловьева необыкновенно умен, прежде всего он великий мыслитель...

Если же вернуться к Павичу, то при внимательном чтении становится совершенно очевидно, что его великолепный европейский интеллектуализм и эрудиция удивительным образом сочетаются с живыми славянскими и балканскими фольклорными источниками, которые, при всех очевидных влияниях и заимствованиях, и делают его прозу совершенно особенной. Ибо все лучшее сегодня рождается либо на пересечениях культур, либо на окраинах ойкумены.

Павел Кузнецов

# Милорад Павич. Внутренняя сторона ветра. Роман о Геро и Леандре

/ Пер. с сербского Ларисы Савельевой. СПб.:

Азбука, 1999. 192 с. 10 000 экз.

**В**пандан к термину «университетская поэзия» (закрепившемуся после культуроохранительного пафоса высокого модернизма — Элиота и Паунда — за большей частью современных поэтических экспериментов) к многим культовым текстам постмодернистского мейнстрима применима сходная этикетка «университетская проза». В прокрустовы тиски этой рубрики отчасти укладываются романы и трактаты У. Эко, Дж. Барта, Т. Пинчона, П. Остера, П. Хандке, — и в десятикратной мере по сравнению с другими — Милорада Павича. Его романы — пирамиды безграничной образованности, с вкраплениями точных и мнимых цитат на древних, в патине забвенья, языках (греческом, латинском, арамейском, коптском), — казалось бы, апеллируют к вышколенному и суперэрудированному интеллекту выпускника Кембриджа или Гейдельберга, нежели к сознанию рядового, ищущего релакса и развлечения читателя. Но самый профанный читатель, втягиваясь в экстравагантное кружение по лабиринтам культур и стилей, начинает извлекать неизъяснимое *удовольствие от текста*, где от него требуется постоянный тренинг интеллекта и mind-билдинг, где максимум эрудиции помножен на максимум фабульной непредсказуемости.

Запутанная головокружительная интрига, точнее, веер интриг, умноженный на фейерверк редких и диковинных энциклопедических знаний обеспечивает сербскому писателю и филологу Милораду Павичу нескончаемые дивиденды читательского признания, в результате чего ультра-элитарный автор становится публично-кассовым. Роман «Внутренняя сторона ветра» из четырех романов Павича («Хазарский словарь», «Пейзаж, нарисованный чаем» и «Последняя любовь в Константинополе») переведен на русский последним и появился массовым тиражом в издательстве «Азбука», в густо-метафорическом переводе Ларисы Савельевой.

Для добросовестного русского читателя «Внутренняя сторона ветра» еще раз доставит взыскательное удовольствие от погружения в его затейливую головоломку. Этот роман Павича (как и остальные) походит на хитроумный ребус или шараду, где фрагменты детективной или мистико-готической фабулы таинственными криптограмматическими узлами связаны с легионом фольклорных легенд, а также со словарными заметками и маргиналиями. Вроде бы, лавина кросс-культурной информации, обрушиваемая на читателя в романах Павича, организована по словарно-энциклопедическому, алфавитному или арифметическому, принципу, — но этот принцип компоновки узелков сюжета и цитатных переключек подчинен исключительно фактору случайности и геометрии авторской прехоты.

Автор ехидно не предоставляет читателю инструкцию для магистрального прочтения своего ребуса, — и читатель обречен титаническими усилиями доходить до потаенного (или поверхностного) смысла, изменчивого в зависимости от того, за какую ниточку интриги он потянет. Автор расставляет ловушки и наносит ложные метки, указания на тупиковые маршруты, — и читатель, пройдя одной интерпретационной дорожкой, берется за сизифов труд пропутешествовать к иным западным прочтениям. «Внутренняя сторона ветра» представляет завораживающую историю чтения как интриганского соперничества автора и читателя, перерастающего из турнира смекалки и интуиции в более загадочную взаимозависимость психоаналитика и пациента, или в инсценировку фрейдовского «семейного романа», эдипально-инцестуальный союз. В романе Павича история чтения выступает как психоаналитическая процедура, так сказать, *внутренняя сторона чтения*.

Подзаголовок головоломки Павича — «Роман о Геро и Леандре» — подсовывает читателю один из подложных ключей к разгадке, отсылку к античному мифу о Геро и Леандре, обогранному Овидием и Мусеем, а позднее Грильпарцером и Шиллером. Любовь Леандра из Абидоса к Геро, жрице Афродиты из Сеста, заставляет его каждую ночь переплывать Геллеспонт, ориентируясь по вывешенной Геро лампе; Леандр тонет, когда лампу на башне задувает ветер, а Геро бросается с башни оземь. Подзаголовок настраивает читателя на эллинистическую пастораль, с идиллическими сценами и элегически-траурным финалом. Но это очередной обманчивый трюк автора: никакой античности в романе нет и в помине. Есть две формально независимые мистико-эзотерические притчи как раз с эдипально-инцестуальной подкладкой. Декоративной рампой первой притчи становится кафкианско-майринковская Прага, где студентка-химик (или колдунья-алхимик) Геронья Букур (фигурирует под псевдонимом Геро) состязается со своим братом музыкантом Манассией Букуром в попеременном соблазнении поручика Яна Кобала. Соперничество-потlach брата и сестры оборачивается самоубийством (по иной версии — убийством) Геро, чей прототип угадывается в библейской Фамари. Мизансцена второй притчи — Сербия и Босния семнадцатого века, разоренные турецко-австрийской военной кампанией, где скитается зодчий Радача Чихорич (в шахматной композиции Павича — Леандр), с нечеловеческой скоростью возводя одну за другой церкви, тут же разрушаемые турками. Номадические метания Леандра сначала прочь от отцовского дома, а затем обратно, в Белград, мотивированы его состязательной ревностью к отцу, уступающему ему в плотницком таланте, но зато во время справления малой нужды постигающему бес-

тиарий земных и мирских тайн, не доступный Леандру. Этот постмодернистский пастиш на библейскую притчу о блудном сыне завершается ускользанием Леандра от отцовского сверхзнания в материнских водах Дуная. Кажется, все эти инкрустированные в романе инцестуальные полунамеки — аллегорические отзвуки психоаналитической дуэли между автором и читателем.

Геро и Леандр, теперь бестелесные любовники, встречаются у Павича в туманном барочно-избыточном сне (собственно, им и является сам роман), подчиненном лингвистике сновидений, где нет прошлого и настоящего, а мерцает только будущее время. Кому снятся все эти пульсирующие в романе истории? Геро или Леандру? Автору, сплетающему романное целое из сновидческих дивертисментов? Читателю, сновидчески замороженному мастерством автора расставлять секретные силки интриги? Ключ к чтению романа можно найти только во сне, которым и является чтение, и никогда за его пределами.

**Дмитрий Голынок-Вольфсон**

## Новое литературное обозрение

1999-2000

**Е. Анисимов. Дыба и кнут: Политический сыск и русское общество в XVIII веке.**

Автор исследования, известный отечественный историк Евгений Анисимов поставил целью проследить формирование и номенклатуру системы государственных (политических) преступлений, дать очерк эволюции органов политического сыска и уяснить роль их руководителей.

**Георгий Балл. Вверх за тишиной. Рассказы.**

Рассказы, которые составили эту книгу, публиковались в журналах «Новый мир», «НЛО», «Знамя», а также в периодических изданиях Франции и США. Работа писателя в жанре короткого рассказа была отмечена несколькими литературными премиями.

**Александр Генис. Иван Петрович умер... Статьи и расследования.**

Сборник эссе известного критика, культуролога и публициста посвящен современной литературе и культуре — как отечественной, так и зарубежной. Со свойственными ему наблюдательностью и остроумием автор размышляет о таких явлениях как татуировка, американская кухня и советская кулинария, а также о разных прочих увлекательных предметах.

**А.Б. Каменский. Российская империя в XVIII веке: традиции и модернизация.**

«Историк — человек своего времени, и те вопросы, которые он задает прошлому, даже если он этого не сознает, в той или иной степени этому времени созвучны, — пишет автор. — События в России 1992–1994 гг., конечно же, не могли не сказаться на моей книге. Быть может, уже вскоре историки следующего поколения станут искать в России XVIII века нечто иное, но пока что, как мне кажется, поставленные в книге вопросы остаются актуальными.»

**Б. Ф. Егоров. Жизнь и творчество Ю. М. Лотмана.**

В своем исследовании многолетний друг и соратник Лотмана соединяет житейскую биографию ученого с обстоятельным анализом его научного наследия. В книгу включены также военные воспоминания самого Лотмана и другие материалы.

**Личное Дело-2. Художественно-поэтический сборник**

В конце 1980-х годов возникла поэтическая группа «Альманах»: М. Айзенберг, С. Гандлевский, Т. Кибиров, В. Коваль, Д. Новиков, Д.А. Пригов и Л. Рубинштейн, а также певец А. Липский. Апогеем существования «Альманаха» стал вышедший в 1991 художественно-поэтический сборник «Личное дело №». Желание поэтов хотя бы изредка собираться вместе, в том числе и под одной обложкой, стало импульсом к созданию нового, своего рода юбилейно-ностальгического сборника «Личное дело-2».

**Семен Файбисович. Русские новые и новые. Эссе о главном.**

Автор — известный художник, прозаик, публицист — делится своими наблюдениями и размышлениями о сегодняшних метаморфозах нашего общества, нередко горькими, но и не лишенными надежды.

**И. С. Холин. Избранное. Стихи и поэмы.**

Игорь Сергеевич Холин (1920–1999) — замечательный русский поэт, прозаик, представитель так называемой лианозовской школы. Настоящее издание — первое полное собрание поэтических произведений И. Холина.

**Татьяна Чердиченко. Россия 1990-х в слоганах, рейтингах, имиджах / Актуальный лексикон истории культуры.**

Помимо актуальных очерков, где автор интерпретирует «случаи из повседневности» так, чтобы они вплотную «придвинулись» к большому историческому времени, в книге собраны диалоги с известными экспертами-культурологами, политологами, психологами, философами, экономистами, представителями фундаментальной науки, с художниками и музыкантами, деятелями кино и телевидения, посвященные разным культурно-историческим сюжетам.

# Борис Тарасов. Непрочитанный Чаадаев. Неуслышанный Достоевский.

(Христианская мысль и современное сознание).

М.: Academia, 1999. 289 с. 1000 экз.

**Н**овая книга статей известного исследователя истории русской мысли построена по принципу диалогии: малая ее часть отдана рассмотрению оценок наследия П. Чаадаева, а большая – анализу метафизики Ф. Достоевского. Как явствует из подзаголовка, задачей издания автор полагает адекватное понимание творчества двух мыслителей в контексте современной духовности и в свете вечных ценностей христианского миропонимания. Автор широко известной книги о Чаадаеве (М., 1986, 1990) и докторской о нем же диссертации, Б. Тарасов отстаивает тот образ своего героя, в соответствии с которым читателю надлежит уяснить сложную эволюцию основных мировоззренческих сюжетов, составивших духовно-религиозную, этическую и историософскую архитектуру «Философических писем». От католических интуиций и деистических установок 17 века, от исторического скептицизма западного толка и мучительных размышлений о смертной плоти тварного мира – к новому прочтению Нового Завета, к осознанию роли мыслителя как провозвестника и пророка, к пропаганде особого пути России на фоне безбожного Запада, исчерпавшего свои исторические возможности, наконец, к утверждению православия как вероисповедной, эстетической и даже научной твердыни, – такова дорога Чаадаева к «великому апокалиптическому синтезу» (по завершающей последнее «Письмо» финальной реплике).

Б. Тарасов полагает, что в наследии Чаадаева мы наблюдаем сложный конгломерат православной христологии, евангельской апокалиптики и декабристской этики. Да, дворянский либерализм оставил заметный след в философских поисках Чаадаева; и все же читатель вправе ожидать здесь хотя бы беглого упоминания о прямой причастности Чаадаева к той эклектичной и наивной философии нравственности, что культивировалась в масонской среде. В частности, идея самосовершенствования, о которой так часто поминает Чаадаев, пришла к нему (как и ко всему раннему декабризму) от вольных каменщиков. Автору книги это, конечно, прекрасно известно.

Глубокому и всестороннему анализу подвергаются на страницах первой части диалогии кантовские и шеллингианские симпатии Чаадаева. Б. Тарасов убедительно говорит о том, что стержневой задачей для мыслителя стала философская критика цивилизаторских избытков прогресса перед фактами крушения или извращения идеи Царствия Божьего и забвения новозаветных истин. Гордыне автономного разума Чаада-

ев противопоставил смирение личной воли пред Божиим Промыслом и призвал человека к сотворчеству с Провидением в деле преображения исторической реальности. Эта историософская установка Чаадаева сближает его с постулатами религиозной антропологии Достоевского. Идея, вокруг которой неустанно кружит мысль автора всех восьми статей второго раздела сборника, такова: когда в сознании большинства празднует свой праздник плоский позитивизм и вульгарный сциентизм, оно, это больное сознание, начинает конструировать Антихристову идеологию, а на ее основе – безблагодатную историческую действительность, в которой доминируют не чудо, тайна и авторитет, а ложь, конспирация и насилие. Мир, утративший Бога и надежду на воскресение, обращается в

«дьяволов водевилей», в ироническое умышление против человека. Тарасов подробно раскрывает смыслы художественно-философской методологии Достоевского (которую автор называет словечком П. Флоренского «пневматология») на идеологемах «страдание», «жертва», «ложь», «просвещение», «непосредственное познание», «высшая мудрость», «цивилизация», на персоналистских оппозициях «я – ты», «я – мы», «человек – человечество», «нация – личность» и др. этого ряда. Раскольников и Ставрогин, Великий Инквизитор и семья Карамазовых – эти традиционные для Достоевского объекты внимания раскры-

ты Тарасовым в сложных контекстах трагической антропологии и персонологии Достоевского. Прямым учителем для Тарасова были, видимо великие представители русского философского ренессанса, создавшие новый тип философской критики: не раз названный Н. Бердяев и ни разу не упомянутые С. Булгаков и Л. Карсавин; этот ряд нетрудно дополнить. Дело не только в следовании благородной традиции; автор сборника и нас учит воспринимать наследие отечественных писателей в контекстах актуального христианства и, говоря словами М. Бахтина, «при полном свете исторического дня». Не модернизация, но актуализация проблемного состава и духовной глубины русского религиозного опыта, мировое значение которого только теперь становится осязаемым. Эта почти не решаемая до конца задача, которую поставил перед собой автор книги, все же решена в рамках скромного объема издания, – и решена блестяще. Труд Б. Тарасова насыщен полемическим пафосом, нам продемонстрирована богатая поэтика и риторика философского суждения.



Конечно, работы такого уровня сложности не могут не вызвать множества замечаний. Позволим себе только два. Во-первых, Б. Тарасов нигде и ни по какому поводу не спорит со своими героями. Вспомним, однако, с какой болезненной остротой переживает Чаадаев идею спасения. Ее осуществление в плане общеисторическом он мыслит в образах унитарного спасения православного и католического миров. Представители иных конфессий молчаливо исключены из числа наследников спасения. Не теряет ли эсхатология Чаадаева тот универсализм, которого он взыскует с таким напряжением? Или: как прикажете теперь относиться к лозунгу Достоевского «Константинополь должен быть наш»?

Во-вторых, и Чаадаев, и Достоевский предстают у Б. Тарасова монотематическими мыслителями, благодаря чему целые абзацы второй части могут быть без ущерба для целого перенесены в первую и наоборот. Вероятно, это стало возможным потому, что наш автор от разговора о специфике творческого поведения своих героев незаметно для себя переходит к анализу общей для них проблематики. Читателю решать – хорошо это или плохо. В любом случае, книга читается на одном дыхании и с огромным интересом.

Будем ждать следующую.

К. Г. Исупов

## Ролан Барт. Фрагменты речи влюбленного

/ Пер. с франц. Виктора Лапицкого. Ред. перевода и вст. ст. Сергея Зенкина.

М.: Ad Marginem, 1999. 431 с. Тираж не указан.

**В**первые с фрагментами «Фрагментов...» я познакомился в начале девяностых в рижском «Роднике». Тогда название звучало несколько (несколько?) иначе: «Фрагменты любовной речи». По-французски – «Fragments d'un discours amoureux». Переводчик Виктор Лапицкий последовательно придерживался сознательной стратегии автора, избегавшего маркировать пол говорящего субъекта. Но редактор перевода Сергей Зенкин, наш ведущий специалист по Барту, решил по-своему. И это при том, что в своем развернутом, семидесяти-с-лишним-страничном предисловии, бестактно помещенном перед крохотным авторским, он цитирует беседу Ролана Барта с Ф. Роже: «Любовное чувство – это чувство-унисекс», вроде нынешних джинсов и парикмахерских. В моих глазах это очень важно <...> Я считаю, что у мужчины, который любит женщину, у женщины, которая любит мужчину, у мужчины, который любит мужчину, и у женщины, которая любит женщину, *тональность* чувства окажется в точности одинаковой. Поэтому я и старался как можно меньше маркировать половые различия». Разумеется, законы русского языка в отношении половых различий более «сексистские», они требуют обозначать род субъекта в глагольных формах прошедшего времени единственного числа; переводчик знает это не хуже Зенкина и там, где другого выхода нет, без чужой подсказки вводит «условный» мужской род, не соответствующий таковому в оригинале. Однако конструкция французской фразы отнюдь не заставляет делать то же самое при переводе названия. Жаль, что ценителю и популяризатору великого семиолога, досконально разбирающемуся в тонкостях «стратегических отступлений» своего кумира, не хватило тонкости отступить от собственных амбиций. Возможно, всему

виной – магия инициалов С. З., совпадающих с теми, что вынесены в название самой известной книги Барта «S/Z», на что Сергей Зенкин не без щегольства намекает эпиграфом к своему предисловию. Не без щегольства, но и не без известного риска, поскольку эпиграф дан и подписан по-французски, без перевода, то есть предназначен исключительно *знатокам*, которые, надо полагать, читали «S/Z» и помнят, что литера Z не только «заставляет вспомнить о хлещущем звуке наказующего бича» (реноме Зенкина-рецензента), но и служит начальной буквой имени *Zambinella*, иными словами, является инициалом кастрации (каковая, в свою очередь, «есть не что иное, как рана и изъязн»). Оплошность тем более досадная, что эпиграф представляет собой не что иное, как *любовное* послание *à la* Барт.

Но довольно об изъязнах. Формат – карманный, печать – шикарная, дизайн – чудо. Не приобрести этот шедевр полиграфии – не говоря уже о содержании – святотатство. Так интеллектуальные бестселлеры не издают даже там. Похоже, это симптом: книги, и среди них обязательные для чтения, становятся предметом роскоши. Что ж, за все надо платить, в том числе и за удовольствие от (русского) текста.

«Необходимость этой книги заключается в следующем соображении: любовная речь находится сегодня в предельном одиночестве». В самом деле, сентиментальность дискредитирована, любовное чувство более не в чести, более того, непристойно; оно вне сферы «стадных интересов», оно одиноко. Из этого одиночества, впрочем, с поправкой на неизбежную литературную окрестность (Гете, Бальзак, Батай, Гельдерлин...), берет слово влюбленный (Барт). Он говорит: «Нет ничего более душераздирающего, чем любимый

и усталый голос – голос изнуренный, разреженный, словно бы обескровленный голос на самом краю света, который вот-вот поглотят вдали холодные волны; он *готов* исчезнуть, как уставшее существо *готово* умереть; усталость – это сама бесконечность, то, что не кончается кончатся. Этот краткий, отрывистый голос, почти неизящный в силу своей разреженности, это *почти ничто* удаленного любимого голоса чудовищно затыкает мне все внутри, словно хирург ввел мне в голову огромный ватный тампон». Пожалуй, ни в какой другой своей книге Барт не раскрывался так полно как *пишущий*. В этом «сочинении на любовную тему», доступном самому неподготовленному читателю, словно бы соединились – и не без блеска – все его ипостаси: критика, семиолога, структуралиста и просто непревзойденного стилиста в старом добром смысле этого слова.

Невозможно не восхищаться писательским мастерством и диапазоном Барта. Ему доступно, кажется, все: от сухих и абстрактнейших структуралистских шуток, выдержанных в строгом научном духе, до смакую-

щих каждое слово, каждый синтаксический изгиб пассажи, как в только что приведенном отрывке. От эзотерического Лакана он свободно переходит к популярному журналу «Мы вдвоем» (который «непристойнее Сада»). От Фурье – к Лойоле. От Шумана – к Вагнеру. От аскезы – к черным очкам и синему фраку. От фединга – к исступлению и слезам. От языка Воображаемого, чувственного языка, к его безжалостной критике. От наблюдений за терзаниями другого – к обезоруживающему признанию, мимо которого теперь уже не пройдет ни один живописующий страсть: «Знать, что для другого не пишут, знать, что написанное мною никогда не заставит любимого полюбить меня, что письмо ничего не возмещает, ничего не сублимирует, что оно *как раз там, где тебя нет*, – это и есть начало письма». Но «Фрагменты...» можно цитировать без конца. Или, если вы просто влюблены, гадать по ним, как по «Книге Печеней», на судьбу.

Александр Скидан

## Жан-Люк Нанси. *Corpus*

/ Сост., общая ред. и вст. ст. Е. Петровской. М.: Ad Marginem, 1999. 255 с. Тираж не указан.

«**С**орпус» – первая книга Жана-Люка Нанси на русском языке. До этого его лекции и статьи появлялись в различных сборниках и журналах (чему пишущий эти строки также способствовал по мере сил), выделяясь в общем потоке переводной философии прежде всего полным отсутствием того стилистического кокетства, без которого не обходится сегодня почти ни один прошедший школу деконструкции и уважающий себя за это мыслитель. Радикальное философское вопрошание сочетается у Нанси с непривычно доверительной, я бы даже сказал интимной интонацией, напрочь лишенной как заигрывающей с читателем интеллектуальной иронии, так и обратной ее стороны – высокомерия, в высшей степени присущих иным его соотечественникам и коллегам. Другими словами, чтобы читать Нанси, отнюдь не требуется ни какого-то специального философского образования, ни изощренной стратегии дешифровки; даже там, где он обращается к Канту или Гегелю, ему удается прикоснуться к нерву их мысли так, что эти грозные фигуры покидают свои заоблачные пьедесталы, выступая нашими собеседниками по самым животрепещущим вопросам современности. Такой демократизм подкупает. Как подкупает и отважная, чуть ли не старомодная основательность, направленная однако же против каких бы то ни было – метафизических – оснований.

Все эти черты присутствуют в полной мере и в «*Corpus*»'е. И тем не менее книга эта стоит особняком

в корпусе написанного Жаном-Люком Нанси (а написано им более двадцати книг). Во-первых, ее «тема» – тело, чья предельная материальность сопротивляется любой концептуализации. Традиционная европейская мысль традиционно отступала перед телом, подвергая его негации, снятию или сублимации (операция, лежащая в основе как философских, так и религиозных систем). Чтобы помыслить тело сегодня, в эпоху новых технологий и эндоколонизации человека, требуется совсем другой язык, другой дискурс. Отсюда и необычная «форма» этой книги, с трудом поддающаяся идентификации, и особого рода письмо, стремящееся «выписать» («exscrib» – неологизм, вводимый Нанси) тело, дать ему место в самой ткани текста; письмо, которое легко можно было бы спутать с поэтическим, если бы не одновременное присутствие в нем строгих аналитических процедур. (Такое нелинейное, существующее в двойном режиме письмо я назвал бы в духе физикалистских аналогий автора корпускулярно-волновым.) Вторых же – это конкретные, жизненные обстоятельства создания книги, о которых можно узнать из предисловия Е. Петровской: «*Corpus*» является преломлением пережитого философом медицинского и, главное, психологического опыта пересадки сердца, что придает тексту дополнительное экзистенциальное измерение, тот драматизм, который не имеет ничего общего с самоуспокоенностью академической мысли, с философией как «строгой наукой».

Это не значит, что «строгость» здесь принесена в жертву чистой страсти или отвлеченной медитативности. Просто это строгость иного порядка (наряду с порядком рефлексии), иной раз почти литургическая, поскольку касается она тайны тела, и не случайно книгу пронизывает варьируемая литургическая формула «Nos est corpus meum» («Сие есть тело мое»).

Подобно чуждому сердцу, бьющемуся в груди философа, в языковой ткани «Corpus»'а имеется нечто, что никак не удастся схватить (помыслить). Это ускользающее «нечто» менее всего связано с какой-то особой сложностью теоретических построений. Скорее, стихия самого языка (а точнее, языков: латинского, французского, немецкого, греческого, чье взаимодействие создает поле своеобразного лингвистического резонанса, еще более затрудняющего и без того непростую работу переводчика) высвобождает некие «внеположные» дискурсивному строю силы, ведущие параллельную (подчас квази-хайдеггерианскую) игру, надстраивающуюся над или под тем, что мы читаем черным по белому. Характерный пример: «Нет ни а-топии, ни у-топии его. Но есть лишь эк-топия высказывания, образующая абсолютную, всякий раз абсолютную, топику его». Такого рода письмо не демонстрирует значение, не репрезентирует его, но является буквальным, всякий раз буквальным, то есть телесным, жестом *прикосновения к смыслу*.

Сказать, что в этой книге больше «игры», чем в предыдущих книгах Жана-Люка Нанси, что она более «литературна» или располагается на границе между традиционно понимаемыми философией и литературой, значит лишь приблизиться к пониманию ее своеобразия. В опубликованных в «Приложении» «Заметках...» сам философ так поясняет свою задачу: «Я хотел написать, прежде всего, о невозможности писать о теле, что значит одновременно невозможность теоретического рассмотрения тела и невозможность метафорической записи на теле знаков, делающих его носителем значений. Следовательно, и сам текст должен был стать чем-то таким, что плохо поддается операции означивания. Нечто ускользающее от меня самого, как ускользает от меня мое тело – как мое тело есть мое ускользание-от-меня-самого, если можно так выразиться». Трудная задача. И трудное чтение. Впрочем, в известной степени его облегчают помещенные в «Приложении» текст Валерия Подороги, упомянутые выше «Заметки...» самого Нанси, а также интервью с ним Елены Петровской – переводчика, составителя, редактора и, по-видимому, вдохновителя этого замечательного во всех смыслах издания, знакомящего нас с одним из самых значительных мыслителей современности.

Александр Скидан

## Славой Жижек. Возвышенный объект идеологии

/ Пер. с англ. В. Сафронова. М.: Художественный журнал, 1999. 236 с. Тираж не указан.  
(Серия «Архив XXI века».)

**В**ек и тысячелетие, приближаясь к концу, как и положено, влекут за собой пеструю вереницу всяческих крахов и кризисов. Среди симптоматических примет нового fin-de-siècle – падение большинства тоталитарных режимов, фиаско колониальных претензий европоцентризма, феминистское развенчание мифа о символической мужской власти, кризис идеологии и переход к постидеологическому универсуму. Что же произошло с монументальными идеологическими ценностями? Одни – официально-гиератическая эмблематика, геральдические штандарты, величественные регалии – тщательно заархивированы в назидание поколениям, им обеспечен статус музейных экспонатов, раритетов и антиквариата. Другие – сданы в утиль, как негодное вторсырье или вредные мусорные отходы, а третьи – припасены до лучших времен в виде бессмысленных лозунгов и транспарантов по дворничьим подсобкам. В анамнезе современной культуры – летальный

исход идеологии. Но похороны назначать рановато. О преждевременности и чреватости сбрасывания идеологии со счетов современности с трезвым скептицизмом предупреждает Славой Жижек в интеллектуальном бестселлере «Возвышенный объект идеологии». Книга эта после ее публикации в кембриджском издательстве «Routledge» в 1989 году сразу выдвинула словенского философа и психоаналитика на передовую линию современной гуманитарной мысли и обеспечила почти всемирный резонанс его крестовому походу (с психоанализом Лакана на знаменах) против укоренившихся постмодернистских догм. Русский перевод, выполненный московским философом В. Сафроновым и выверенный С. Зимовцом, – редкий сейчас пример абсолютной профессиональной вменяемости и где-то даже ремесленного шегольства, вполне конгениальный афористической рельефности английского текста. Книга Жижека – книгоиздательский проект московского «Художествен-

ного журнала» и его главного редактора В. Мизиано – отличается и полиграфическим блеском, подарочным форматом с репродуцированным на обложке фрагментом картины В. Комара и А. Меламида «Происхождение социалистического реализма».

Практически все книги Жижека – «Существование с негативом», «Глядя косо», «Возлюби свой симптом», другие – барометры интеллектуальной моды, с пиететом, как и сам автор, ассимилированные американской академической средой. «Возвышенный объект...» открывает эту серию провокационных и виртуозных «критик идеологии», разоблачающих мимикрию идеологии под казалью бы эгалитарные социальные движения типа экологического бума или ратования за права всяческих меньшинств. Теоретическим каркасом этой критики служат фундаментальные концепты психоанализа Ж. Лакана наравне с историогенезом Гегеля и Маркса, а полигоном для ее всестороннего обследования делается материал разномастного калибра – от шедевров Д. Остен или Кафки до дешевых, ширпотребных научно-фантастических комиксов, от антологических фильмов Хичкока до футурологических блокбастеров или тинейджерских фэнтэзи. В книгах Жижека апории, максимы и сентенции Паскаля, просветителей, Гегеля, Ницше или Маркса сплетаются в органическом и слаженном *контрдансе* с эпизодами из культовых молодежных фильмов или бородастыми анекдотами тоталитарного периода типа «Ленин в Польше», всегда парадоксально и софистически истолкованными. Эссеистический и язвительно-фрондерский стиль Жижека маневрирует между спекулятивной академической выучкой и массовой попкультурой, – это не столько эпатажное авторское кредо, сколь вообще оркестровка философского языка девяностых. Острокритическая, памфлетно-публицистическая манера современного философского мэйнстрима (в том числе и Жижека) сигнализирует о культурной усталости от разоблачений, демистификаций и ниспровержений классической метафизики, проделываемых дерридианской школой деконструкции. Современные властители дум типа Жижека, Д. Агамбена, Д. Ваттимо, П. Вирильо, стремятся вновь отцентрировать устойчивые точки сборки (или, говоря словами Лакана, «точки пристрастия») европейской культуры, где фундаментальность философского бэкграунда подкреплена высоким градусом социальной отзывчивости, где гимназически заезженные теории Канта, Гегеля или Маркса накладываются на злободневные манифесты радикально-политизированных, рэйверских или психоделических гуру всех мастей.

С точки зрения Жижека идеология в постмодернистский период (с его пафосом стирания иерархических па-

раметров) вовсе не почилла в бозе, не мумифицировалась в собственном мавзолее, а наоборот мутировала в неуловимое, протестичное чудовище *обло, огромно, стозевно и лаййй*. Каков же вектор этих призрачных превращений идеологии? – От фантома к симптому, отвечает Жижек. Апологетом постидеологического общества выступил Питер Слотердаjk в книге «Критика цинического разума», – по его мнению, порядок в подобном обществе срежиссирован циничным, дистанцированным и безгранично ироничным подходом к идеологии. Цинический разум выносит вердикт о фальшивости, сфабрикованности идеологических институтов (для него хищная агрессивность идеологии не более чем экспансия фантома), но несмотря на это оказывает идеологии вотум доверия в зависимости от прагматической заинтересованности в ней. Цинический разум соглашается с наличием тех идеологических форм, которые ему выгодны, и накладывает вето на неугодные. Парадокс по Жижеку в том, что приоритеты цинического разума регулируются не им самим, а идеологией, которая сама провоцирует гиперироническое к себе отношение, чтобы сделаться суверенной, сверхмогущественной и неотразимой, оставаясь якобы в конспиративной тени. Идеология в своей цинической ипостаси оказывается уже не *фантомом*, не застывшим истиной *ложным сознанием* – термин франкфуртской школы, она уже не нуждается в армаде государственных, армейских и религиозных механизмов для упрочения своего могущества. Говоря терминами Лакана, из сферы Символического она вторгается в реальное, в самое средоточие социального тела – подобно полипообразному паразиту в теле астронавта из «Чужого» Ридли Скотта.

Став болезнетворной начинкой Реального, идеология, согласно Жижеку, делается *универсальным симптомом* внутреннего и оттого неисцелимого недуга, причем этот симптом доставляет перверсивное наслаждение, служа единственным гарантом предотвращения распада социального тела.

Представление Жижека об идеологии как невидимом пластичном паразите внутри современного общества безусловно ангажировано его восточноевропейским происхождением. В этом регионе – как и в России – интеллектual вынужден бесперебойно отслеживать атавистические позывные тоталитарной идеологии, с годами усиливающиеся в геометрической прогрессии, и всячески заглушать в себе и вовне эти реставраторские импульсы. Книга Жижека действительно разрешает эту формальную задачу, заодно предостерегая беспечный Запад от излишней ажиотации своими якобы деидеологизированными ценностями.

Дмитрий Голынкин-Вольфсон



# Роберт Грейвз. Белая Богиня. Историческая грамматика поэтической мифологии

/ Пер. с англ. Л. Володарской. М.: Прогресс-Традиция, 1999. 592 с. 2000 экз.

**К**ниги, которые в том или ином виде притязают на объяснение всего, всегда подозрительны. Тем более подозрительны те из них, которым удастся справиться с этой грандиозной задачей. Или, по меньшей мере, внушить читателю подобную мысль.

«Белая Богиня» Роберта Грейвза принадлежит к числу именно таких книг. Впервые увидевшая свет в 1948 году, она predлагает в высшей степени экстравагантную концепцию, увязывающую греческую, кельтскую и иудейскую мифологии и дающую ответы на самые, казалось бы, неразрешимые загадки, таящиеся в древних (прежде всего священных, но также и поэтических) текстах. Вот лишь некоторые из них: Кто рассек ногу дьявола, тем самым сделав его хромым? Какую песню пели сирены? Когда пятьдесят данаид явились со своими похитителями в Британию? Какая тайна заложена в гордиевом узле? Почему Иегова сотворил сначала деревья и травы, а потом уже солнце, луну и звезды? Как писать священное непροизносимое имя Бога? И, наконец, сакральный вопрос, без которого не обходится ни один труд подобного рода: Где искать мудрость?

Подсказка скрывается в подзаголовке «Белой Богини», каковой сразу же вводит в текст научный код (код научности): «Историческая грамматика поэтической мифологии». Однако «научность» в понимании Грейвза, поэта и автора занимательных исторических романов, несколько расходится с принятой в академических кругах. Мягко говоря, она поставлена на службу поэтическому в своей основе кредо автора, убежденного в том, что мифы являются точным воспроизведением религиозных обычаев и событий. Требуется лишь познать их язык (выучить «грамматику»), а также сделать скидку на «ошибки в написании, на непонимание исчезнувших ритуалов и неизбежные поправки нравственного или политического характера». И тогда вы неминуемо придете к тому, что для Грейвза очевидно с самого начала, а именно, что язык поэтического мифа, известный в древности в странах Средиземноморья и Северной Европы, был магическим языком, неразрывно связанным с религиозными обрядами в честь богини луны или Музы (той самой Белой Богини, именем которой, собственно, и названа книга). Этот язык – истинный язык или язык «истинной поэзии» – ведет свое происхождение из каменного века; он подвергся порче и искажению во времена позднеминийской культуры, когда завоеватели из Центральной Азии принялись заменять институты матриархата на институты патриархата и заново моделировать или фальсифицировать мифы в политических целях («чтобы оправдать социальные перемены»).

Дальше хуже. На каком-то этапе явились греческие философы, враждебно относившиеся к магической

поэзии, угрожавшей их новой религии – логике. Под влиянием философов и в честь их вождя Аполлона миру был роковым образом навязан своего рода аполлонический «новояз» («теперь называемый классическим», язвительно замечает автор); он-то и стал последним словом в духовном постижении и с тех пор властвует во всех европейских школах и университетах, «где мифы изучают только как причудливые реликвии младенческой эпохи становления человечества».

Пафос Грейвза понятен и отчасти вызывает даже сочувствие. Более того, в своей критике современной цивилизации и ностальгии по истокам он совпадает с магистральной линией, к которой в той или иной степени принадлежали чуть ли не все выдающиеся писатели, художники, философы и интеллектуалы двадцатого столетия. Это и Арто, и Батай, и Шпенглер, и Хайдеггер, и Эрнст Юнгер, и Олдос Хаксли, и Рене Генон, и многие, многие другие, искавшие выхода из духовного кризиса Европы на путях обращения к архаическим культурам, мистическому опыту и экзотическим практикам, к некоему незамутненному первоистоку, изначальной универсальной мудрости. Они давали ей разные имена, но проект, вдохновлявший их на утопические поиски, был в общем-то одним и тем же. Схему их рассуждений можно найти уже у Ницше в «Рождении трагедии из духа музыки», где исторически победившей аполлонической истине, этой прекрасной иллюзии, противопоставляется трагическая дионисийская мудрость – экстатическая и оргиастическая мудрость трансгрессии и растворения индивидуального «я» в коллективном бессознательном общины. (Между прочим нацистский культ «крови и почвы» в известном смысле принадлежит этой же парадигме.) Для Грейвза же, как можно догадаться из многочисленных «лирических отступлений», речь идет об обосновании истинного поэтического вдохновения, утраченного в современном прозаическом мире, и гарантом такого выступает Муза, или древняя трехипостасная Белая Богиня, чье присутствие Грейвз обнаруживает повсюду, где только можно, от древних кельтских или иудейских сказаний, до стихотворений Шекспира, Китса и Кольриджа.

Колоссальный – без всякого преувеличения – объем эрудиции, задействованный в «Белой Богине», ошеломляет. Автор свободно оперирует не только мифологией и поэтическими текстами, но и сакральным «алфавитом деревьев», лунным и солнечным календарями различных народов, символическим соответствием определенных камней определенным мифологическим фигурам и даже буквам. Очень важную роль играет в его повествовании зооморфный код; так, хранителями тайн оказываются Пес, Косуля и Чибис, три существа, упоминаемые в древневаллийском памятнике «Сказание о Талиесине». Что же до системы дока-

зательств, то она выглядит настолько убедительно благодаря обилию сопутствующих фактов, что невольно начинаешь проникаться не только восхищением, но и верой в правоту автора. Охлаждает разве что комментарий, где более десяти раз варьируется одна и та же мысль, дескать Грейвз здесь не совсем точен, а тут ошибается, а тут имеет в виду, что согласно легенде... и т.п. Так что в какой-то момент на ум невольно прихо-

дят дерзкие мистификации в духе Борхеса. Правда, то, что у ироничного латиноамериканца занимало от силы три-четыре страницы изящной и головокружительной прозы, у дотошного англичанина выливается в фундаментальные и похожие своей непролазностью на движущийся Бирнамский лес пятьсот девяносто две.

Александр Скидан

## С. В. Хачатуров. Готический вкус в русской художественной культуре XVIII века.

М.: Прогресс-Традиция, 1999 184 с. 1000 экз.

**У**влекательное исследование С. В. Хачатурова о русском понимании готического в XVIII веке кончается самым неожиданным образом – эссе, посвященным трактовке картины Франса Снайдерса «Птичий концерт» из собрания Уолпола, находящегося сегодня в Эрмитаже. Кажется, что это произведение фламандского Золотого века, сочное и пестрое, никоим образом не может соотноситься с вкусом к готике, да еще к тому же с русским вкусом к готике. Удивление длится, однако, недолго – автор очень ловко от готических пристрастий Горация Уолпола переходит к восприятию Снайдерса его современниками, которые с точки зрения людей Просвещения были «готическими», затем к традиции средневековых бестиариев, молитвенников и Босха, к космосу барочной культуры, полифонической гармонии Вселенной и, сделав вираж через Стекларусный кабинет Китайского дворца в Ораниенбауме, наполненный райскими птицами, приземляется в России среди набросков меланхолических руин, что еще недавно мы бы назвали романтическими, или проторомантическими или уж по крайней мере «сентименталистическими», а теперь, после исследования Хачатурова, побоймся, так как убеждены, что весь «проторомантизм» является диалогом бинарных оппозиций эпохи Просвещения, «готического» и «изящного».

В интерпретации С. В. Хачатурова «Птичий концерт» Снайдерса предстает воплощением барочного понимания мира в едином многоголосом славословии объединяющем все противоположности, что символически воплощается в барочной складчатости, где свет и тень сосуществуют в неразрывной динамике. Хачатуров цитирует упоительные строки Жюль Делеза, цитирующего Мартина Хайдеггера, и когда эти авторы расцветают рядом с «Птичьим концертом» Снайдерса, то сердце и мозг сладко размякают от невыносимого блаженства – вот оно, наконец-то, и у нас... Тут же рядом и монадология Лейбница, и Лотман, и, конечно же, Бахтин, – из интерпретации одной картины вырастает интереснейший современный дискурс, включающий в себя и дискурс ба-

рокко, и дискурс Просвещения, и дискурс барокко и Просвещения. Все продумано и очень интересно.

Хачатуров игнорирует лишь один незначительный факт. На картине Ф. Снайдерса «Птичий концерт» все участники концерта безголосы. Павлины, цапля, лебедь, орел, попугаи, сороки, сокол, ястреб, удод и прочие не являются певчими птицами, голоса их неприятны, а единственная певчая птичка – соловей – изображена оттесненной к краю картины и явно собирается покинуть это блестящее собрание. Снайдерс намного лучше современного зрителя был осведомлен о певческих способностях лебедей и павлинов, так что вряд ли бы стал изображать их как протагонистов славословию барочного единства мира. Сюжет птичьего концерта имеет давнюю литературную традицию, которую можно подытожить словами крыловской басни – как, друзья, вы не садитесь, а в музыканты все ж вы не годитесь – и соотносится не с прославлением вселенской гармонии, где «Складки темного оперенья “ночного врана” укрывают светлые ангельские крылья», а с изображением мирового безумства, с «Кораблем дураков» Себастьяна Бранта и Иеронима Босха. Легче всего смысл картины находится в баснях, а не в христианской символике, хотя одно другого не исключает.

Барочное славословие оборачивается клеточкой и каркашем, но так ли это уж важно? Зачем нам смысл, когда важнее всего интерпретация – а она великолепна. Ведь кто знает, о чем думал Снайдерс, рисуя свой птичий концерт: о гармонии мира, о своем положении в мастерской Рубенса, об участии творца в жестокой реальности, о Бахтине и Делезе или о том, что завтра будет дождь. И что представляла собой эта картина для Роберта Уолпола? Напоминала ли она ему о заседаниях парламента или приеме у лорда Болингброка? Задумывалась ли Екатерина, что ее эрмитажные вечера могут восприниматься как подобный концерт, или держала эту картину просто за изображение птичника? Кто знает, главное, что для современного интеллектуального зрителя эта картина уже станет иллюстрацией к понятию «складка барокко», столь удачно найденного Жюлем Делезом с помощью Мартина Хайдеггера.

Не менее увлекательным, чем неожиданный финал, является и основное повествование о приключениях готического вкуса в России. После несколько вялого введения, включающего библиографический обзор, где роздано всем сестрам по серьгам советского и постсоветского искусствоведения, Хачатуров переходит к делу и сразу же берется за такие трудные темы, как проблема вкуса. Затем исследует развитие понятия «готический» от «Слова о полку Игореве» до Карамзина как в русском, так и в западном менталитете, и, затем, соединяя обе темы в «вкус к готическому», прослеживает его на примерах памятников художественной культуры эпохи Просвещения. Результат оказывается захватывающе грандиозным – оказывается, что вкус к готике, перерастая все вкусовые рамки, превращается в важнейшую составную культурного сознания XVIII века. «Готический вкус» становится не просто категорией эстетики, а исполняет гносеологические функции, в эпоху Просвещения не менее важные, чем выпали на долю Разума.

Не трудно заметить, что подобный подход восходит к гениальной схеме Ницше, оказавшейся столь удобной, что она повсеместно используется для всевозможных целей. Антиномия и единство аполлонического и дионисийского оказались подходящими для любой культуры и для любого времени. В сущности их можно использовать практически без изменений, но для вящего интереса возможны вариации: бахтинские верх и низ, паперновские культура I и культура II – противопоставления очень удобны, так как сообщают тексту необходимый ему драматизм, обеспечивают развитие сюжета. В данной книге это возложено на «готический вкус».

К сожалению, вкус не может выдержать весь груз диалога «бинарных оппозиций». Вкус есть вкус, и наравне со вкусом к готике в Просвещении существовал вкус к китайщине, к Египту, к темной Этрурии, к Ближнему Востоку и тысяче других вещей. Если мы имеем дело с подобной

множественностью, то бинарность теряется, и готический вкус из оппозиции превращается в одну из оппозиций. Увы, это так, и поэтому у автора возникает естественная путаница в разговоре о масонской символической – в «Волшебной флейте» готический вкус выступает в роли вкуса египетского, а если он египетский, то зачем же его называть готическим? Или, может быть, от замены готического на египетский смысл не изменится? Тогда не лучше ли использовать какой-нибудь другой термин вроде того же дионисийства, покрывающий множественность конкретных вкусов и определяющий общий вкус Просвещения ко всему причудливо-таинственному, воспринимающемуся как антиномия разумного?

Впрочем, все эти претензии, если и воспринимать их как претензии, каковыми они по сути не являются, не особенно влияют на качество книги. Смысловая интрига все равно остается выдержанной и изысканной по поводу синтагмы «готический вкус» увлекающе интересны. К сожалению, не слишком отчетливо выявлена специфика русскости в отношении русской культуры к такому заимствованному у Запада понятию как «готический вкус», в результате чего почти пропадает разница между Гонзагой и Баженовым, а масонство главным образом демонстрируется на примере Фишера фон Эрлаха и моцартовской «Волшебной флейты» – явлениях, которые русскими трудно назвать. Но это вполне может соответствовать позиции автора, трактующего российский менталитет как часть европейского, так что не важно, где происходит событие, в Лейпциге, Праге или Кайнарджи, ибо масонство уничтожает границы географические так же, как и границы временные – и рассуждение о «Сне Полифила» 1499 года столь важно, что ему можно уделить несколько страниц без всякого упоминания о каких-либо откликах на этот замечательный роман в России.

Аркадий Ипполитов

## Илья Кабаков. Борис Гройс. Диалоги (1990-1994)

/ Общая ред. и вст. ст. Е. В. Петровской. М.: Ad Marginem, 1999. 192 с. Тираж не указан. (Коллекция «Passe-partout».)

## Илья Кабаков. 60-е – 70-е... Записки о неофициальной жизни в Москве.

Wien: Wiener Slawistischer Almanach, 1999. SBd. 47. 272 S.

**П**ечатная история московского «неофициального» искусства и, в частности, «московского концептуализма», существовавшая вначале в форме самиздата и статей в журнале «А – Я», затем – в конце 1980-90-х годов – в форме каталогов и

*И будет Прохоров звучать как Пушкин.*

*Д. И. Хармс*

монографий, вступила в заключительную фазу создания всякой настоящей истории – в фазу публикации

архивных материалов. Один из наиболее любопытных фрагментов этой истории связан с воспоминаниями и рассуждениями Ильи Иосифовича Кабакова.

Почему «Записки» Кабакова вызывают желание их читать и перечитывать, несмотря на повторы эпизодов и отсутствие редактуры? Потому, конечно же, что он — замечательный писатель, умеющий, без видимых усилий, задержавшись на двух-трех деталях, сделав пару каких-то мелких штришков, представить картину нравов или образ времени. В сущности, Кабаков — один из немногих живых носителей традиции русской классической литературы, традиции, в которой дар слова неотделим от социального темперамента писателя, хотя сам писатель может в общественной жизни почти и не участвовать, и вообще предпочитает Москве Баден-Баден, но, главное, в его сочинениях заключена какая-то особенная тоска, вызванная «средой», печалование о душе, даже если от души осталась одна пыль, и автор провел по ней пальцем и теперь этот пыльный палец с недоумением разглядывает...

И, разумеется, это местопребывание в «Баден-Бадене» интригует: в случае Кабакова магия имени автора — в значительной степени магия успеха бывшего советского человека на Западе. Здесь важен не только карьерный, но и жизненный пример: Кабаков лично осуществил то, к чему в годы «застоя» и «перестройки» стремилось большинство советских людей — перестать быть советским человеком, не есть советскую еду, не носить советскую одежду, не слушать советское радио, сделать вид, что мы не имеем с этим со всем ничего общего, вытрясти это все из своего сознания, как из коврика. Короче — произнести российский «мутабор»: «Мы не Рабы, Рабы не Мы» и начать новую жизнь. Известно, что этот успех художника был обеспечен и в России, и на Западе именно тем, как он не скрывал свое советское качество, но наоборот серьезно, очень серьезно и подробно показывал его; так профессиональные нищие демонстрируют свои язвы.

Благодаря Кабакову за «советским» открылась глубокая скважина, брожение внутренней жизни, о существовании которой все его соотечественники знали, но никому не было дано перевести ее в состояние изобразительного искусства. До Кабакова под «советским» в изобразительном искусстве подразумевался собственно соцреализм, пропаганда в той или иной степени, под не-советским или антисоветским — собственно искусство (например, «чистая живопись» Фалька, или Тышлера), позднее — критика соцреализма (например, соц-арт Комара и Меламида). Кабаков, осознав «свое» как художник, двинулся в ту сторону, где до него уже побывал литератор Андрей Платонов — в сторону убогой советской повседневности, искалеченной, но не исчерпанной всепроникающей идеологией. Как будто бы перед нами открывается сундук, как в фильме «Светлый путь», крышка его в стиле «низового концептуализма» изнутри украшена коллажем, в центре приклеен вид на Кремль (папиросы «Москва»); и мы ныряем взглядом в эту заставку интервидения и выныриваем, но только не по сценарию: не в роскошь ВДНХ, а на улицу города Бердянска — в уплотненный ужас, в вечный кошмар И. И. Кабакова. И у нас в ушах звучат голоса граждан, которые поколениями обитали в бараках на этой улице.

«Разговоры» на картинах Кабакова — это «удержанные» шумы голосов. Голосам посвящен диалог с Борисом Гройсом в книге, изданной «Ad Marginem». По оглавлению он идет вторым после обсуждения темы ужаса. *«Как только я что-то вижу, — говорит Кабаков, — оно немедленно начинает во мне звучать. Происходит возрождение звука из мертвой вещи... Я хочу поместить голоса в некий холодильник — в надежде, что кто-то потом откроет этот холодильник, и все эти предметы вдруг снова закричат тем же голосом... Это что-то египетское, какая-то мумификация. И потом есть страх, что одного тебя не возродят, а если нас будет много, то возродят. С этим связано то, что у меня все последнее время было безумное желание отразить всю жизнь нашего советского общества, не пропустить ни одной бумажки, потому что была надежда, что нас всех возродят скопом.»* «Записки» Кабакова производят сильное впечатление внешне бесстрастной фиксацией действия художественной воли, которая «ведет» автора и в искусстве, и в жизни и открывает ему путь в вечность через прах советского. Стоит лишь приблизиться к рассказу о сущностных темах: к происхождению рисунков, альбомов или «стендовых картин», начинают преобладать глаголы в пассивном залоге, относящиеся к самому художнику, тогда как формы его творчества представлены залогом активным. О метафизическом свете, идущем из глубины листа в момент рисования, сказано: *«Этот же свет за предметом, "ничто", "пустота", в которую художник "втолкнул", чтобы ее представить»;* в первых альбомах *«рисунки шли вскрытым потоком из меня, шли непрерывной кинолентой»*, — пишет Кабаков; дальше: *«речь шла, как я сейчас понимаю, о создании своеобразной описи, "инвентаризации" вверенного мне склада, склада сознания»*. Еще: *«Техника альбомов открылась для меня летом 70-го года в Крыму»*. О «жэковских» картинах: *«Ничего не надо было придумывать — ни форму, ни вид — все уже было готово, все было всем хорошо известно, даже надоело, тому "никому", которым я стал (а, точнее, как любой обитатель нашей страны, был им давно, с момента рождения), — и в качестве "такового" давно, с рождения видел эти вещи, изготовленные этим "никем" и "ни для кого" и глядящие на каждого местного жителя своими "ничейными", но из-за каждого угла глядящими глазами»*. Внутренний драматизм сюжета «Записок» именно в этом почти протокольном, непафосном высказывании мощной воли озвучить, хотя бы эхом, коллективную память о жалкой советской жизни, о людях и стране, *«которая стала местом гибели всего живого»*.

Внешний же драматизм истории художника Кабакова придает то, как в конце 1980-х годов он решительно отторг часть своей судьбы, сохранив от нее, по собственным словам, одно лишь чувство страха, в котором он прежде видел причину тихого безумия советской жизни, а в новых обстоятельствах обнаружил важный источник художественной продуктивности. Этому опыту посвящена последняя и главная часть книги «Илья Кабаков, Борис Гройс. Диалоги (1990–1994)». Предыдущие разговоры в этой книге описывают известные категории кабаковского искусства (ужас, голоса, персонажи, ЖЭК, Запад, коммунальная квартира, пустота,

мусор, бегство) и объединены общим заглавием «Искусство исчезновения». Последняя же часть книги называется «Искусство инсталлирования», что подразумевает не только тотальные инсталляции о разных сторонах советской жизни и сознания, которые Кабаков воздвиг во множестве европейских и американских музеев, но как бы установку себя (то есть Кабакова и Гройса) в пространстве западного культурного мира. Точнее было бы назвать этот диалог «Искусство конвертации», потому что это более актуальное понятие в целом, и потому, что Кабаков конкретно применяет слово «валюта», объясняя феноменальный успех главных западных художников Пикассо и Уорхола. Заметим, что в высказываниях Уорхола и Кабакова найти много важных перекрестных сюжетов, например, таких, как призрение мусора или «перевод скуки в искусство», опять же – улица в Бердянске тянется параллельно улице в городе Мак Киспорт, и «сладостное ощущение, что одновременно топчешь своей пятой огромное количество земных территорий» напоминает, как Уорхол завидовал телеведущим, которые присутствуют в каждом доме, стоит только включить новости. И Гройс, и Кабаков сходятся в том, что удача в современном искусстве сопутствует художникам с повышенной продуктивностью и проникающей способностью. Гройс говорит: *«Музей сменил в свое время церковь, потому что он обещал людям другую форму бессмертия – причем эта другая форма бессмертия должна была быть гарантирована не церковью, а государством. ... Но мне кажется, что воля государства к обеспечению бессмертия сейчас падает. И художник реагирует на эту угрозу со стороны государства – не сохранять больше его работы – созданием механизмов их саморазмножения. Новые художественные стратегии напоминают мне стаи саранчи»*. (Чуть дальше он сравнивает произведения современных художников с мушинными кладками.) *«Я хочу сказать, – отвечает Кабаков, – что речь идет о еще более страшной и, так сказать, худшей системе, которая для меня связывается с наличием таких систем репродукции, как Пикассо и Уорхол. Резко бросается в глаза их непрерывный выпуск продукции – наподобие станка, печатающего деньги. И у того, и у другого картины превращены в некую фикцию и выступают в качестве каких-то больших банкнот, подобно долларам. Они выпускают свою “валюту” в таком количестве, чтобы она (а) никогда не была превращена в уникальный предмет и (б) никогда не исчезла с поверхности земли. Отдельное произведение конечно – бесконечно только бумажка доллара в массе»*. Это «пугающее открытие», судя по интонациям Кабакова, на самом деле его совершенно не пугает. Наоборот – следование художественной воле, «профетизм» сменяется в диалогах 1990–1994 годов «активной жизненной позицией», дорогу в бессмертие теперь целенаправленно прокладывают по территориям «кинституций», экспонирующих, по совершенно справедливому замечанию Гройса, нейтральное, паразитарно распространяющееся искусство, но интересное ни зрителям, ни самим художникам. В речи Кабакова даже возникают такие новообразования, как *«продуктивные функционирующие личности»*. Кабаков не вполне разделяет гуманистический скепсис Гройса и его томление по временам, когда

художники вволю предавались праздным размышлениям, и вообще *«была возможность долго жить любовью, мыслью»*...

Возможность долго жить любовью и мыслью, обливаясь слезами над вымыслом сопутствовала старому пониманию культуры, новое же западное понимание, по словам Гройса, заключается в отождествлении культуры и «качества жизни». В этом отношении инсталляции Кабакова 1990-х годов соответствуют высокому качеству жизни. Хотя их предмет по-прежнему является советский мусор и картина жизни как стройки-помойки, выглядят они очень ладно, ново и свежо. Глупо, конечно, экспортировать местный мусор в пространство западных музеев, как грязь Мертвого моря. Но без него, а точнее – с его тщательной имитацией, сделанной из пристойных буржуазных материалов, вся культура инсталляций Кабакова, несмотря на широту распространения, приобретает стерильный вид. Подобно тому, как утрачивают свой абсурдный смысл и тексты, теряют голоса. Так, вопль «у меня 40 лет непрерывного трудового стажа» растворяется в гражданской фразе «I have 40 years of uninterrupted employment». Как раз-таки «занятость» матери Кабакова, которой принадлежит этот голос из инсталляции под названием «Операционная (Мать и Сын)», была бесконечно прерываема переездами, бездомностью, неустройством, отсутствием прописки, то есть всеми советскими мытарствами. Инсталлированные для западного зрителя, эти мытарства превращаются в безопасный секс: зритель не может ими «заразиться», они эмоционально безопасны, как теленовости.

Когда-то в увлекательном рассказе «Ноздрев и Плюшкин» («А – Я», 1986, № 7), Кабаков сравнил русского художника (и, вероятно, себя) с Плюшкиным, тихо собирающим всякие отбросы и медленно сходящим с ума, нисходящим куда-то к состоянию самих этих отбросов. В настоящем своем положении художник-персонаж прозы Кабакова больше соответствует Чичикову, которому, однако же, повезло: не зря он скупил «мертвые души», стал миллионером и женился на губернаторской дочке. Так и Кабаков инвестировал удачно пустоту, голоса и прочую «метафизику» и женился на «Мадам культуре», в которую был влюблен, по собственному утверждению. Перед нами история Чичикова как нового русского, снискавшего взаимную любовь с «институциями».

Теперь все уже вполне отдают себе отчет в том, что новые русские не отменяют, но развивают важнейшие советские качества, в частности и производство воздуха, претерпевшее технологическую очистку от «ничейных», «плохих вещей». С другой стороны, некоторые подозревают, что новые русские в отечественной истории повторяются время от времени – об этом свидетельствует особенный эстетический вкус. Его гранулы встречаются и в последней трети 17 века, и в первой половине 18, и в 1860-х и в 1930-х, и в 1990-х годах. Главная проблема новых русских в том, что они, как правило, не успевают эстетизироваться, суровая зима настаивает их раньше, чем разовьется чувство культуры, превышающее базу «качества жизни». Поколению дедушек и бабушек Пушкина в этом смысле повезло больше других.

Екатерина Андреева

# Анна Ахматова в записях Дувакина

/ Подготовка текстов: В. Ф. Тейдер, В. Б. Кузнецова, М. В. Радзишевская.

Консультант: Н. Н. Глен. Вступ. ст., сост. и коммент.

О. С. Фигурновой. М.: Наталис,

1999. 367 с. 5000 экз.

**И**справное издание расшифровок магнитофонных записей бесед с деятелями культуры, проведенных литературоведом В. Д. Дувакиным (1909–1982) и его ученицами, ставит вопросы новой, пожалуй, науки – аудиотекстологии. Что ее специфическая проблематика существует, свидетельством тому разночтения в двух, нью-йоркском и московском, изданиях книги разговоров аса этого дела Соломона Волкова с Иосифом Бродским. Речь идет не только о чисто технических затруднениях, которые появляются при скрежете тормозов, стуке дверей и прочих аудиокляксах, не только о существенном для этого жанра вопросе о конъюктурах в недоговоренных фразах и деликатных дилеммах редатуры – купировании всяких апарте и артикуляционных накладок (в 1968 году мне довелось с покойным В. М. Борисовым записывать рассказы Н.Я. Мандельштам, и на той погибшей, к сожалению, по обстоятельствам неуютной эпохи, пленке, ее полуохотные ответы на историко-литературные вопросы вдруг прорезались криком: «откройте дверь, я еще не в тюрьме!»; а когда мы с Г. Г. Суперфином в 1972 году записывали, на сей раз карандашом, мемуарные «пластинки» М. Зенкевича, у него была чудная оговорка: «Муж хлестал меня ремешком...»), словом, о многообразных формах «порчи текста», напоминающих нам о том, что подготовка магнитсырья к печати – большая филологическая работа (работа не столько продавца драгоценностей, сколько ювелира), но и о текстологии более высоких уровней.

По-видимому, оценивая надежность информации, какую-то поправку надо делать на специфику коммуникативной ситуации – все эти мемуарные нарративы рождаются в присутствии двух не вовсе пассивных слушателей – магнитофона и человека с микрофоном. Созерцание неумолимо вращающихся равнодушных бобин до какой-то степени управляет содержанием монолога, то гася порыв огласить нефиксируемое, то деформируя приватную скорость формулирования, сокращая паузу, необходимую для кристаллизации воспоминания.

Читая эту книжку, мы воочию присутствуем при том, как рождаются многие утверждения мемуаристов в прямом диалоге с интервьюером – с полемическим превеличением или, наоборот, по его подсказке. Эта «возмущающая» роль собеседника, застенографированная

здесь, проливает свет на текстовую природу и многих письменных мемуаров, возникших из разговоров с информированными вопрошателями, иногда и внедрившими свою не совсем надежную информацию, почерпнутую из предыдущих бесед с другими рассказчиками, которая от репродуцирования другими устами приобретает фактологическую увесистость.

Надо сказать, что присутствие совопросника в этом своде распечаток магнитархива придает книге дополнительный сюжет – например, мелькает засценный персонаж – его соперник (Лев Шилов), реконструируется по обмолвкам его биография и точки его отсчета, его «сентиментальное воспитание». Сюжет Ахматовой поступательно развивается от десятых годов до похорон и отпевания, фабулу летописца приходится восстанавливать, сверившись с датами сеансов в заключительной справке, и снова следить за тем, как входит случайный поначалу посетитель в устный ахматовский мемориал и постепенно начинает различать лица, имена, намеки и умолчания.

Комментарии к книге сделаны старательно, но используют ограниченный круг подручных источников, поэтому внесены некоторые уточнения, исправления и дополнения.

Из-за переписанной с ошибками цитаты из нашей публикации (с. 39) получается, что Блок присутствовал на скандальном чествовании К. Бальмонта в «Бродячей собаке» (там же, кстати, ошибка в фамилии М. А. Долинова).

Сопоставление Ахматовой, З. Гиппиус и Л. Столицы не сделано П. Н. Лукницким (с. 50) – это Ахматова пересказывает ему фразу Зинаиды Гиппиус, напечатанную под своим именем А. Тиняковым (см.: *De Visu*. 1994. № 5-6. С. 69).

Мнения о том, что эпиграмма «Даюсь я Ф. диву» не принадлежит И. Ф. Анненскому (с. 167), мне слышать не приходилось, но что адресат ее не К. Фофанов, приходилось писать (Памятники культуры. Новые открытия. Ежегодник 1981. М., 1983. С. 142; ср.: Русская эпиграмма (XVIII – начало XX века). Л., 1988 / Сост. и прим. М. И. Гиллельсона и К. А. Кумпан. Л., 1988. С. 457, 653).

Сильва Капутикян вместо Маро Маркарян (с. 169), конечно, просто ошибка памяти рассказчика (ср. тот же рассказ Ахматовой в изложении И. М. Басалаева: *Минувшее. Исторический альманах*. 23. СПб., 1998. С. 570).



Вечер, посвященный 10-летию со дня смерти Маяковского, действительно состоялся в Выборгском Доме Культуры, мемуарист Н. А. Голубенцев не ошибся (с. 191). Там выступали и Ахматова, и Д. Н. Журавлев (Журавлев Д. Н. Жизнь, искусство, встречи. М., 1985. С. 324).

Образ «поседевшей вечности» действительно можно встретить и у Теофиля Готье (с. 224), и у других авторов, но Ахматова указала Г. Л. Козловской совершенно определенно на «Приключения Тома Сойера», на «eternity growing gray» (см.: Известия АН СССР. Серия лит. и яз. 1984. № 1. С. 65).

«Резкая эпиграмма» (с. 285) –

Любовный разговор с Ахматовой  
Всегда кончается тоской –  
Как эту даму ни обхватывай,  
Доска останется доской

(Трубецкой Ю. Дом Искусств и литературная молодежь (из литературного дневника) // Новое русское слово. Нью-Йорк. 1951. 8 апр.), во-первых, вряд ли стопроцентно приписывалась Ахматовой Бунину (в указанной выше публикации сказано, что к мемуаристу она пришла из петроградских кругов, вероятно, от Вс. Рождественского; альбоме М. Шкапской в РГАЛИ авторство

ее не обозначено), во-вторых, мне доводилось слышать, что к этой пиеске она относилась с подобающим чувством юмора.

Названные по ошибке В. М. Василенко стихи Брюсова, обращенные к Ахматовой (с. 312), конечно, должны быть оговорены в комментарии как вещь, на свете не существующая.

Ахматова, рассказывая о своей итальянской поездке 1964 года, вполне могла назвать Венецию (с.328), которую проезжала ночью (см. стихотворение «Из цикла “В пути”»: Ахматова А. Записные книжки. М.; Torino, 1996. С. 506).

Анекдот о том, что Сталин увидел ее стихи в руках С. Аллилуевой, Ахматовой не надо было узнавать от А. Д. Синявского (с. 330), с которым она познакомилась в 1964 году; анекдот был ходовым в послевоенной Москве (см.: И. Из литературно-театральной хроники Москвы (сводка по письмам) // Социалистический вестник. Нью-Йорк. 1946. № 2. С. 47; Ахматова А. Requiem. М., 1989. С. 21; Тименчик Р. Еще один рижанин // Даугава. 1997. № 6. С.121).

Р. Д. Тименчик

## Марина Цветаева. Неизданное. Семья: История в письмах

/ Сост., подгот. текста, коммент. Е. Б. Коркиной.

М.: Эллис Лак, 1999. 592 с. 7000 экз.



Этими строками Максимилиана Волошина, одного из героев этой книги, кажется естественным начать разговор о ней. Действительно, в судьбах людей близкого к Цветаевой семейного и дружеского круга, как в капле воды, отразились судьбы поколения, вступавшего в жизнь в начале XX века. Молодые, открытые жизни и полные честолюбивых планов, какими мы застаем их в начале книги, они проходят на наших глазах через испытания революционных лет, разводящие их жизненные пути и ставящие каждого перед самостоятельным выбором линии поведения. Они по-разному начинают оценивать прошлое и находят разные опоры в настоящем. Каждый из них переживает свои драмы и трагедии, проживает свою жизнь – «не так, как хочет, а так, как может», перефразируя Л.Я. Гинзбург. При огромной внутренней энергетике эта книга сохраняет все достоинства беспристрастного документа эпохи, и, читая ее, ловишь себя на мысли, сколько ненужной патетики и несправедливого простомыслия есть в наших сегодняшних суждениях о судьбе людей той эпохи.

*Мы вышли в путь в закатной славе века,  
В последний час всемирной тишины,  
Когда слова о зверствах и о войнах  
Казались всем неповторимой сказкой.  
Но мрак и брань, и мор, и трус, и глэд  
Застигли нас посередине дороги...*

Разумеется, читатель ни на минуту не забывает о том, кто находится в центре *главной* повествовательной линии этой книги. Именно биография Цветаевой определила решение составителя разбить книгу на пять хронологических разделов, каждый из которых соответствует определенному этапу в биографии поэта. Получившаяся книга уникальна тем, что дает нам возможность увидеть Цветаеву одновременно и сквозь призму ее собственных эпистолярных и поэтических текстов – и глазами тех, кого надолго, если не навсегда связывала с ней судьба.

В этом отношении особенно знаменательны первые два раздела книги. Наряду с уже хорошо известными письмами Цветаевой (прежде всего, ее письмами к М. Волошину), они включают ранее лишь в малой своей части опубликованные письма Цветаевой к сестрам мужа, Е.Я. и В.Я. Эфрон, а также обширную пере-

писку самого Сергея Эфрона со своими сестрами. Самым резким и сильным впечатлением от знакомства с этими разделами, на взгляд автора этих строк, является ощущение огромности дистанции, которая отделяет облик и голос Цветаевой первой половины – середины 1910-х годов от той Цветаевой, которая канонизирована в истории русской словесности. Это не просто дистанция, обусловленная возрастными особенностями, это дистанция между двумя пониманиями места творчества в индивидуальном бытии: творчества как интегральной части жизни (каким видит его Цветаева в это время) и творчества как единственного осмысленного начала, поглощающего жизнь целиком.

Эпоху перехода к этому второму видению творчества охватывает небольшой третий раздел книги, почти целиком состоящий из прежде не публиковавшихся писем. Это 1918-1921 годы, те годы, когда прежде единый дружеский и семейный круг разбивается обстоятельствами, и самое поддержание связи друг с другом становится для его участников трудно осуществимым. Это время, когда Цветаева разлучена с мужем и проходит через испытания, к которым менее всего готовила ее предыдущая жизнь: нужду, голод и холод. Но это и годы, когда она приходит к новому осознанию себя, когда оттачивается ее творческое кредо, и потому не удивительны ее строки из письма 1921 года к Волошину: «Всем настоящим эти годы во благо!»

Четвертый раздел книги, охватывающий годы жизни семьи Цветаевой в эмиграции, почти не доносит до нас голоса самой Цветаевой: существовавшая переписка между нею и ее сестрой Анастасией, оставшейся в Москве, по-видимому не сохранилась, и потому весь раздел практически целиком держится на письмах мужа Цветаевой, С. Я. Эфрона, к его сестре Е. Я. Эфрон, также оставшейся в России. Внимательному и непредубежденному читателю знакомство с этими письмами даст куда лучшее представление о механизмах «идейного перерождения» людей революционного поколения, попавших в эмиграцию, чем современные публицистические опыты на эту тему. По этим же письмам можно проследить, как – чем дальше, тем более – идут врозь жизни Цветаевой и ее мужа, казалось бы исключая всякую возможность нового сближения.

Это сближение происходит лишь на трагическом и последнем изломе жизни обоих, о котором рассказы-

вает заключительный раздел книги. «Я больше не живу. Не пишу, не читаю. Всё время хочу что-нибудь делать, но не знаю – что?» – это лейтмотив внутреннего состояния Цветаевой в последние два года жизни, лишь изредка однако облекающийся в слова. Ибо жизнь ее в эти годы заполнена мучительной болью и тревогой за арестованного мужа и дочь, постоянными заботами о бытовом устройстве и заработке, как и последними, отчаянными, попытками наладить связь с окружающим миром. Исход этого единоборства с жизненными обстоятельствами едва ли останется непонятным хоть сколько-нибудь чуткому читателю.

Предваряя книгу, Е. Б. Коркина говорит о том, что «для понимания истории, в ней рассказанной, нужен не столько исторический контекст и аналогии, сколько – а возможно только – сочувственное внимание». Последнее – вне всякого сомнения, однако не прав будет тот читатель, который воспримет эту книгу как самодостаточную. Комментарий к книге в целом скуп на сюжетные пояснения к текстам писем, что могло бы быть поставлено в вину комментатору, если бы не было, по-видимому, его принципиальной установкой: «ничего не облегчать читателю» (М. Цветаева). Но коль скоро это так, читателю самому предстоит разобраться в смысле и значении тех событий и встреч, о которых рассказывает переписка, в жизни Цветаевой. И чем более широким будет представление читателя о творчестве Цветаевой, тем больше вероятность понимания им того, о чем говорят и молчат письма.

Безукоризненной представляется текстологическая работа над изданием, проделанная Е. Б. Коркиной и Е. И. Лубяниковой. Единственным досадным недоразумением является решение не давать архивных ссылок к ранее публиковавшимся письмам, включенным в этот том, принадлежат ли они Цветаевой или другим лицам. Будучи первым научным изданием практически всех текстов, в нее вошедших, эта книга, конечно же, должна была бы представлять все их единообразно. Впрочем, это обстоятельство раздосадует лишь специалистов. Читатели же, надо надеяться, будут благодарны составителю за возможность впервые прочитать «семейную хронику» Цветаевой не в изложении биографов, а в оригинале.

Ирина Шевеленко

## Эмма Герштейн. Мемуары.

СПб.: ИНАПРЕСС, 1998. 528 с. 4000 экз.

**К**нига, вызвавшая смешные протесты со стороны поклонников Надежды Яковлевны Мандельштам (А. Кушнер публично назвал Эмму Григорьевну сумасшедшей), получила в 1998 году

сразу и Малый Букер, и Антибукер. Получила как мемуарная литература, хотя более уместным было бы дать приз по номинации «роман». Описание жизни, половина которой была потрачена на Леву (Льва Николаевича

ча Гумилева), так и оставшегося «чужим», описание «лишней любви» к нему, перечень обид (на советскую власть, на людей, на обстоятельства...) — все это сделало мемуары не «вспомогательным материалом» к биографиям Ахматовой и Мандельштама, но очень цельным, лирическим, точнее даже сентиментальным художественным произведением. Очень печальным, потому что красной нитью проходит рассказ о любви к человеку, для которого эта любовь была ненужной, *лишней*. И эта рана всё еще болит, через 60 лет.

Герштейн заметила и запомнила то, на что другие или не обращали внимания, или знали, что *это* выпадает из принятых нормативов, по каковой причине подлечит забвению.

«Я шла по улицам и плакала. Кругом летали, разносимые ветром, ключья рваных документов и марксистских политических брошюр. В женских парикмахерских не хватало места для клиенток, «дамы» выстраивали очередь на тротуарах. Немцы идут — надо прически делать».

Не вполне канонический образ Москвы в знаменитый «день паники», 16 октября 1941 года, когда столицу покинуло правительство. А саму Эмму бросила на произвол судьбы Ахматова, обещавшая взять с собой в эвакуацию в качестве «сопровождающей», но о своем обещании второпях забывшая.

Дело тут не в желании автора перечислить все свои обиды и сквитаться, воспользовавшись тем, что победителем всегда оказывается переживший других. Дело в описании потока жизни во всей полноте и непрерывности. Герштейн пишет не о Лье Гумилеве, не об Анне Андреевне или Осипе Эмильевиче, их нарциссизме и изящных словесных вывертах, а о жизни в целом, в результате чего и великие становятся «частностями», деталями эпохи, к которой пытались **приспособливаться**. Главный сюжет романа — жизнь *остатков Серебряного века* в невыносимых условиях, попытки — ради самореализации — устроиться «заодно с правопорядком», воруя у государства кусочки счастья.

Герштейн ощущала этот сюжет тем острее, что сама никак не могла вписаться в уготованную ей судьбу. Снобизм «буржуазной барышни», криминальная антинародность в отношении к «ужасной, бойкой современной молодежи» — стержень жизненной позиции мемуаристки, ее установка. И вот отсюда тяга к великим (Ахматова, Мандельштам), государственное насилие над которыми даже в 1930-е годы не до конца уничтожало их нестандартность и антимещанство (хотя и делало этих людей невозможными в быту, что Герштейн как раз и демонстрирует). Но только с ними не было *душно*. В 1930-е годы, находясь в бальзаковском возрасте, Эмма Григорьевна была к этому особенно чувствительна.

Именно в этой системе понятий следует воспринимать главу «Надежда Яковлевна», наделавшую столько шума после журнальной публикации в «Знамени». Глава эта разрушила образы Надежды и Осипа Мандельштамов, соответствовавшие представлению о том, каким должен быть литературный классик и какой у него должна быть жена, как они должны жить и какие разговоры разговаривать... К слову сказать, воспоминания самой Надежды Яковлевны в «узких кругах» почитались как своего рода Библия, непререкаемое, *последнее*

суждение, принесенное откуда-то свыше *откровение* о Мандельштаме и эпохе 1930-х годов, сочинение авторитетное, опорное.

И вдруг находится человек, который создает текст, *деконструирующий* мемуары Надежды Яковлевны, местами показывающий их ложность (о Марии Петровых, об Ольге Ваксель), в других случаях — попытки свести с кем-то счеты (например, с Сергеем Рудаковым) или *вписать* задним числом мысли, разговоры, концепции, которых в 1930-е не было и в помине. Надежда Мандельштам многое придумала, облагородила, скрыла. А беспощадная Эмма, прожившая дольше всех, создала текст, разрушающий мифологию.

Но для Герштейн описание бисексуальности Нади Мандельштам, ее любимых и строго продуманных «чередований эксгибиционизма и вуайерства», ее тяги к тройственным союзам, ее «физиологической удачи» (так она называла свой брак с О. Э.), наконец, склонности Осипа Эмильевича к садизму — все это не «клубничка», не желание опорочить, разоблачить, но иллюстрация той **полноты существования**, к которой избранные стремились даже «бездны мрачной на краю». Ничто сверхчеловеческое не чуждо.

От эротических игр с «Осей» и «Наденькой» в роли «третьей» Герштейн уклонилась (по крайней мере, об уклонении сейчас написала). Но чувствуется, что раскованность ее манит и втайне восхищает. Ибо в атмосфере самозабвенной смелости во всем (включая антисталинские стихи), а не в «среде умеренности и аккуратности» рождается феномен гениальной поэзии Мандельштама. Причем, к самозабвенной смелости О. Э. толкала, как выясняется, именно жена.

В романе четыре главных героя: Осип Мандельштам, его жена Надежда Яковлевна, Анна Ахматова и ее сын, Лева Гумилев, которого наша мемуаристка любила долго и безответно (только она ходила в прокуратуру, писала письма, отправляла посылки — другие любовницы Льва Николаевича любили только в дни благополучия). На втором плане проходят и иные персонажи с драматическими судьбами: Евгений Мандельштам, Мария Петровых, Сергей Рудаков (оболганный Надеждой Мандельштам в ее воспоминаниях), Борис Кузин. Но все закручено вокруг истории двух знаменитых семей.

Собственно, их трагическая история — готовый роман. Надо было только не лишать реальность ее сложности. Никакому Льву Толстому не создать линии Анна Андреевна—Лева, рассмотренной Герштейн во всех деталях, во всех изводах. И, конечно, трагична история «лишней любви» к Лева. «Милая, очень милая Эммочка, получил я Ваше сердитое письмо...». «Милая, чудная Эмма. Пришли: Ваше письмо, две вкусных посылки и 200 р. денег от мамы...». Но «милой» Эмма оставалась только на бесконечном расстоянии, когда была нужда в книгах, вкусных посылках или каком-то пульверизаторе, без которого Лева в лагере не мог бриться и требовал, требовал его в письмах... На свободе Лев Николаевич об Эмме как-то сразу забывал, неожиданно и бесследно исчезая. В общем, бесконечно печальная история неудавшейся жизни — своей и своих знаменитых героев.

Михаил Золотонос

# Борис Кузин. Воспоминания. Произведения. Переписка. Надежда Мандельштам. 192 письма к Б. С. Кузину

/ Сост., пред. и комм. Н. И. Крайневой, Е. А. Пережогиной и М. А. Давыдова. СПб.: ИНАПРЕСС, 1999. 800 с. 1500 экз.

**Б**орису Сергеевичу Кузину (1903-1973) посвящены стихи Мандельштама «К немецкой речи», и знаменитые строки «Когда я спал без облика и склада, / Я дружбой был как выстрелом разбужен» говорят о встрече с Кузиным летом 1930 года. Значение этой встречи для поэта, для Надежды Яковлевны Мандельштам и самого Кузина становится окончательно ясно с выходом тома связанных с Кузиным архивных материалов.

Б. С. Кузин был не только незаурядным биологом-теоретиком, но и – чему свидетельством изданная книга – философом и писателем. В этом качестве он органично вписывается в ряд подсоветских «рукописных писателей» (по слову Э. Ф. Голлербаха) и мыслителей. Однако в отличие от многих лишенных читателя и собеседника авторов Кузин не тяготился своей, навязанной временем, маргинальностью, принципиально отстаивая вынужденную, казалось бы, «приватность» – как залог бескомпромиссности творчества. Автобиографическая проза, эссе, стихотворения и письма Кузина, опубликованные и (достаточно скупой) прокомментированные составителями книги, представляют редчайшим для эпохи 1930-х–1950-х годов свидетельством неуничтожимой *тайной свободы*, творчества и жизни человека, преодолевшего столь властный для поколения Кузина трагический соблазн социализации, стоически принимающего свое одиночество и осмысляющего его как необходимое условие для достижения «единства своих научных взглядов с жизнью и со своим отношением к искусству». Кузин, кажется, был совершенно лишен императивного стремления почувствовать себя *человеком эпохи Москвашвея*, стремления, ставшего, например, доминантой позднего творчества Мандельштама, которого Кузин без преувеличения называл «самым мне дорогим другом» и – что более существенно – для которого сам, по-видимому, сумел стать едва ли не единственным после Н. С. Гумилева другом в глубинно-подлинном смысле этого непафосного слова.

Получив от Н. Я. Мандельштам известие о смерти Мандельштама, Кузин написал ей: «Считайте вместе со мной, что О. был мой второй несчастный брат. О. знал мою верность. Мне кажется, и он понимал, что мы с ним встретились не совсем случайно». Последнее из трех писем Мандельштама к Кузину (все они представляют собой приписки к письмам Н. Я. и впервые публикуются составителями без искажений) обрывается на словах – «Еще поговорим». Гибель Мандельштама окончательно превратила этот перекрестный трехсторонний разговор в диалог. «Разве мы выбирали нашу судьбу? А, конечно, встреча была судьбой для всех троих. Без нее – Ося часто говорил – может, и стихов бы не было», – писала Н. Я. Мандельштам Кузину. Их переписка, прерванная Кузиным в 1947-м, продолжалась 10 лет. Письма Кузина, за исключением одного случайного фрагмента и письма с откликом на смерть Мандельштама, не сохранились. Огромный массив писем Н. Я. к Кузину публикуется впервые.

Свои письма Н. Я. настойчиво просила Кузина уничтожить: «Я не хочу, чтобы после моей смерти гадали, были вы моим любовником или нет. Я не хочу, чтобы после моей смерти обо мне вообще могли что-нибудь сказать». Сегодня, однако, по преимуществу говорят как раз о Н. Я., чьи гениально-пристрастные мемуары почти тридцать лет провоцируют полемику о «поэзии и правде». Событием в этой тяжбе явилась выпущенная «ИНАПРЕСС» и ставшая бестселлером книга воспоминаний Эммы Герштейн. Нынешний том концептуально продолжает взятый издательством курс на демифологизацию Мандельштамов.

На сей раз говорит – страстно, неумолчно, трагически нервно – сама Н. Я. Говорит против воли. «Теперь о письмах. <...> Не вы, а какие-нибудь внуки будут их читать. Я твердо решила, что этого не будет». Случилось иначе, и роль случайных внуков предуготована нам. Исполнив ее, я сомневаюсь в уместности какого-либо высказывания.

Глеб Морев

## Яков Друскин. ДНЕВНИКИ

/ Сост., подготовка текста, примеч. Л. С. Друскиной. СПб.:

Академический проект, 1999. 608 с. 2000 экз.

**А**вдцать с чем-то лет тому назад я по служебной надобности (в качестве сотрудника Отдела рукописей Публичной библиотеки) познакомился с Яковом Семеновичем Друскиным. Он был для меня очередным «фондообразователем», и шел я к нему не ради него самого, а за рукописями его друзей А. Введенского и Д. Хармса — первые оставлены были ему на хранение самим писателем, вторые он спас от уничтожения, когда они оказались после ареста Хармса брошенными его женой М. Малич в опустевшей квартире (была у Друскина еще и часть архива Н. Олейникова — ее он передал в Пушкинский Дом).

Хармс и Введенский меня тогда не занимали, поэтому о них мы почти не говорили.

О том, что Я. Друскин пишет философские сочинения, я конечно узнал из передаваемых им на хранение собственных трудов, но если бы и попытался о них поговорить, конечно ничего бы в том не понял.

Я миновал Друскина, как посторонний. Собственно говоря, таковым был по отношению к нему весь мир, за исключением нескольких избранных — которые вряд ли постигали все существо его онтологии, но хотя бы отдавали себе отчет в том, что имеют дело с незаурядным современным мыслителем.

Теперь уже многим известно об уникальной роли Я. Друскина в сохранении архивов Введенского и Хармса: что вместе с Л. Липавским и Н. Олейниковым пятеро друзей называли себя «чинарями» и представляли в 1920-е—1930-е годы интеллектуальное объединение, творчески взаимообогащавшееся в течение почти двух десятилетий. Но Я. Друскин-философ еще не прочитан и не осмыслен. Изданные его дневники могут служить подступом к такому изучению.

Это дневники философа, правильнее сказать — философские дневники. Охватывая 1928, 1933—1962 годы, они не то чтобы минуют повседневную историческую реальность (которую всякий теперь легко вообразит и может понадеяться обнаружить в дневниках Друскина), но учитывают ее лишь в той мизерной (по объему текста) мере, в какой она, неизбежно сопровождая автора, вторгалась в его интеллектуальную жизнь. Тому есть объяснение в самом существовании онтологии Друскина.

«Я жизнь свою продумал, а мысли пережил», — так резюмировал Друскин свой путь, определяя иные, чем это принято, координаты: содержанием своей жизни он сделал процесс ее осмысления. Таким образом, тривиальный вопрос о цели (зачем жить? К чему стремиться?) сменяется у него вопросом о причине (почему жить? В чем состоит Провидение?).

Уже почти через десять лет после кончины Я. Друскина, последовавшей в 1980 году, пытаюсь что-то рассказать о «чинарях», я опубликовал фрагмент одной из его дневниковых записей 1936 года: «Вопрос теперь не как жить, а как дожить?» Всеобщее увлечение бе-

сом публицистических истолкований и меня повело к совершенно неверной интерпретации сказанного — как реакции на тоталитарный коммунистический режим. Друскину до этого режима было мало дела (как было бы и до любого другого). Дневники Друскина фиксируют повседневное высочайшее напряжение духа, стремящегося успеть («Смерть делает жизнь интересной») понять причину и устройство земной жизни человека (этого фрагмента на пути его души), которая для Я. Друскина определяется не социальным строем и правящими партиями, но лишь Божиим замыслом. При этом он уже на достаточно раннем этапе своих размышлений пришел к осознанию органической невозможности последнего постижения, полного знания. Поэтому в дневниках не раз встречаются автонапоминания: ты понял — значит далек от понимания, не понимаешь — значит приближаешься к познанию.

Философские размышления Я. Друскина не взыскуют непременно понимания — они больше рассчитаны на сопереживание. Позиция спора была чужда Друскину (и «чинарям»). Как только в их среде возникал спор, беседа прекращалась. Ведь спорить — значит стремиться доказать правоту и единственность своей истины, то есть вести к некоей конечной цели. Дневники Друскина очевидно демонстрируют не то чтобы агрессивность, но — при всей энергичности работы мысли — смиренный дух его философских проникновений религиозного философа XX века в божественный замысел, процесс, как он сам сознает, принципиально бесконечный и ограниченный лишь пределами собственной жизни философа, потому что конечная истина непостижима по определению.

Дневники Я. Друскина, как сказано, — подступ к уяснению его философских построений. Но это теперь и неизбежный источник для отмыкания смысла множества мотивов текстов его друзей: А. Введенского, Д. Хармса, Л. Липавского и Н. Олейникова. Помимо их личного присутствия в обилии дневниковых записей Я. Друскина, его рассуждения о *времени, миге, вечности, равновесии, чуде, этом и том, вестниках* и т. д. являются ключами к аналогичным мотивам в творческих текстах названных его друзей «чинарей». Благодаря опубликованным дневникам Друскина еще более очевидна становится исчерпанность интерпретации текстов, например, Хармса в рамках примитивной конфронтации с тоталитарным сталинским режимом. Все более очевидно, что и Введенский, и Хармс были одними из немногих религиозно-философских писателей 1920-х — 1930-х годов, мировоззрение которых взаимообогащалось в том числе и во многом благодаря тому, что их другом был один из оригинальных русских мыслителей XX века — Яков Друскин.

Валерий Сажин

## Леонид Зорин. Зеленые тетради.

М.: Новое литературное обозрение, 1999. 496 с.

Тираж не указан.

**И**звестный драматург Леонид Зорин не смотря на либеральный образ мыслей и антисоветские аллюзии в некоторых пьесах, был вполне успешным подцензурным советским автором. Помимо А. Софронова или, скажем, В. Розова, Системе требовались и умеренные либералы, о которых в годы застоя хорошо было сказано одной фразой: «Среди согласных есть и шипящие». Именно этот опыт и отразился в опубликованной книге ежедневных записей. Появление таких записей Л. Зорин объяснил на 50 процентов склонностью к графоманству, на оставшуюся половину — страхом перед исчезающим временем. Вербализация вроде бы спасает невосстановимо пробегающую жизнь от полного забвения.

Чтобы стало ясно, о чем идет речь в смысле содержания, сразу приведу цитату из рецензируемой книги: «Трудно представить себе президентом человека с интеллигентной внешностью. Недаром написал я...: "Стране нужна родная будка"». Это позиция интеллигента, страшно далекого от народа и имеющего дело, с одной стороны, со своим желанием писать и выражать мысли, а, с другой стороны, с властью, с литературным и театральным начальством, без которого в СССР было невозможно легально и прибыльно (не вкладывая в данном случае в это слово дурного смысла) заниматься литературным трудом.

Формально «Зеленые тетради» (ЗТ) — это не дневники и не автобиография, но отчасти это и то, и другое, ибо любимыми «посторонними» наблюдениями, цитатами из прочитанных книг и т.п. материалами Зорин пишет все равно о себе. К тому же записи 1950–1990-х годов перед публикацией неизбежно прошли отбор, фильтрацию, т.е. собственный образ Л. Зорин, конечно, доработал, представ перед читателями таким, каким ему сейчас, в конце 1990-х, после крушения тоталитарной идеологической Системы (в недрах которой прошла почти вся жизнь), хотелось предстать. Вот с этой-то точки зрения ЗТ и интересны: любопытно узнать, что такое «либеральный советский писатель» по мнению одного из непосредственных «делателей» советской литературы.

Аналогия с «Варшавской мелодией» — лучшей пьесой Л. Зорина — возникает естественно. Государство говорит «НЕЛЬЗЯ!», и это в равной мере относится и к частной жизни мужчины и женщины, героев пьесы, и к творчеству писателя, пытающегося реализовать свой потенциал искренности, свое желание самовыражения. Любовь к литературе изначально отравлена и опошлена бдительностью государства, Системы, к которой надо приспособливаться, соглашаясь на «ворованный воздух». Иначе не будет никакого. «Приспособление к Системе» — главный пунктир, четко прописанный в книге: «Молодость была искалечена — ушла на горестные попытки как-то отстоять душу живу, не испохабиться, не оскотиниться, не стать абсолютным духовным кастратом. Литературные способности истрачены на эзопов язык, на игры с чиновниками

всех рангов, на поиски боковых тропинок — только бы увернуться от пропасти...».

Второй пунктир связан с парадоксальным существованием литературы в этих условиях, когда цензурные запреты маскировали творческую импотенцию: «Сколько репутаций и мифов разрушила бы свобода творчества!». Дважды Зорин отмечает парадокс: в прежние времена творчество интересовало хотя бы КГБ, теперь, в 90-е, — никого. Отсюда и другая линия: ностальгических вздохов по прежним временам, когда и писатели (Зорин подробно пишет о Белинкове), и ЦК КПСС — КГБ верили в особые возможности слова, способного поставить режим на колени, а сами писатели как каста пользовались уважением. Советский писатель-либерал не может не помнить, что цена даже отцензурированного и профильтрованного слова была выше, а само существование писателя — более важным. Да и зачастую тогдашняя игра с цензурой рождала эстетические эффекты, в то время как нынешнее отсутствие цензуры превращает произведение в прокламацию.

Поэтому, очевидно, Зорин и остается доволен собственным образом жизни: «Не знаю, удалась ли мне жизнь, но образ жизни, пожалуй, удался»; «Сделал немало, смог немного» и т.д. Главное — всегда писал и получал удовольствие: «Какая самостоятельная творческая сила в движении пишущей руки!». Жизненная философия сводится к тому, что не надо предпринимать чрезмерных усилий, ибо «они никогда не оправдаются». И нет идеи, которая бы стоила жизни, не за что погибать. А надо спокойно сидеть на пороге своего дома и ждать, когда мимо тебя пронесут труп твоего врага (прожитая жизнь как раз и показала, что это самая верная стратегия). Ибо высшая ценность — сама жизнь. Если сводить ЗТ в дайджест, резюме будет именно таким, совершенно закономерным для советского либерала. Да и с общеполитической точки зрения Л. Зорин, по-видимому, совершенно прав.

Сквозь всю книгу проходит текст под названием «Манеж»: репликами обмениваются люди, которые друг друга не слушают, каждый говорит о себе. Некий Евдоким все время говорит в рифму. В конце семидесятых он заявляет: «В роскошное лето застоя Я с Натой Назаровой жил. То грело нас солнце густое, То месяц наш сон сторожил. А утром, гордясь ее бюстом, я с ней отправлялся на пляж. А после с возвышенным чувством Мы ели курортный гуляш. Лишь вспомню про это, про лето И снова я юн и крылат. А кто-то всю ночь до рассвета В то время читал самиздат. Но я не читал самиздата, Иным вдохновлялась душа, Поскольку Назарова Ната на диво была хороша». Высшей ценностью для человека не может быть что-либо социальное.

Третий пунктир, самый печальный, связан с предощущением конца, с тем, что Лев Николаевич обозначал емкой аббревиатурой «ЕБЖ». Умный, грустный, интеллектуально обаятельный, много читавший и много

видавший человек подводит в финале ЗТ итоги своей жизни, ощущая, что век («режим»), сформировавший его, умер раньше, скоростно и бесславно. И смердящий труп врага несут мимо, и вроде надо радоваться, но этот век, хоть и был безжалостным «волкодавом»,

а ведь именно при нем мы жили, дышали, чувствовали... Иссякающий срок заставляет иначе отнестись даже к той мерзости, какой была жизнь при социализме.

Михаил Золотоносов

## Виктор Топоров. Двойное дно. Признания скандалиста.

М.: Захаров-АСТ, 1999. 464 с. 6000 экз.

«**Ч**итателя следует ненавидеть», – отчеканил сто лет назад кто-то из мелкотравчатых поэтов-символистов – не то А. Курсинский, не то Ю. Кричевский. Этим нас не уже удивишь. Теперь читателя не любят все. Его давят, травят и щелкают как клопа. А внучатый племянник Ю. Кричевского, критик и переводчик Виктор Топоров, пошел дальше: в основу его эстетики лег принцип – ненавидеть ближнего как самого себя. Принцип этот последовательно применен в его автобиографическом романе, который, по замыслу автора, должен был подвести итог полувековому существованию известного переводчика и литературного скандалиста.

Побудительный мотив обращения к мемуарному жанру в этой книге обнажен. Он сформулирован в первых строках произведения и по-человечески понятен: живые всегда испытывают вину перед ушедшими, а мать В. Топорова, Зоя Николаевна, действительно была человеком замечательным. Исповедь ее сына – «циника, безбожника и фаталиста», как не без кокетства он себя называет, – это исповедь светская (слава Богу, без покаяния), но предельно искренняя и откровенная. Правда, это всего лишь «полуисповедь», «полправды», – как проговаривается сам автор, ставя таким образом читателя в неловкое и двусмысленное положение: верить или не верить? Принимать всерьез или прочесть и забыть?

К тому же *читатель* для Топорова – это отнюдь не мандельштамовский Собеседник, но случайный слушатель, собутыльник, попутчик в поезде Москва-Ленинград. (*Ленинград* – не оговорка и не анахронизм: В. Топоров был против переименования города, всегда примыкая к меньшинству.) И если угрозило вас купить билет именно на этот поезд и оказаться в одном купе с немолодым, нетрезвым и неопрятным господином, извольте терпеть и слушать его многочасовые излияния о не известных вам людях, о политике и «еврейском вопросе», о проблемах художественного перевода и мужского климакса, путанный монолог без пауз-абзацев... Будьте снисходительны – человеку плохо, ему надо оправдаться перед самим собой за что-то. За что? он сам не знает.

По-настоящему не знает, не понимает себя и лири-

ческий герой «Двойного дна». Книга Виктора Топорова, задуманная, видимо, как провокация, вышла из под контроля своего создателя – дилетанта и непрофессионала во всех областях (согласно автохарактеристике). Агрессивно-навязчивая искренность озлобленного одиночки вызывает если не сочувствие, то сострадание. Всю свою сознательную жизнь человек, казалось бы, занимается литературой, а литературой, т. е. словом – не живет. Его вообще меньше всего интересует т. н. «изящная словесность» и «слово как таковое» («какое-е, сякое-е», – имитировать гаерский стиль Топорова – дело нехитрое). Околелитературные интриги и сплетни, совписовские буфеты и рестораны, свои и чужие гонорары, – стоит ли это многостраничного сочинения, достойные ли это объекты для высокого пафоса и сарказма; цена ли это человеческой жизни?

«Я не критик, не литературовед, я – литературный политик». Под этим заявлением Феликса Кузнецова с радостью мог бы подписаться его питерский коллега. Помнится, в первых статьях в газете «Литератор», лет десять назад, Топоров еще пытался писать о литературе, но вскоре сбился на вдохновенную перебранку с Михаилом Бергом, и в течение года в каждом номере печатались перекрестные филиппики. Тогда-то и сложился специфический «топоровский стиль». Есть в нем некий высший пилотаж, нечто сродни способности простого народа выразить самую сложную мысль и самую яркую эмоцию при крайне ограниченном лексическом запасе. Любое литературоведческое понятие можно заменить выразительным производными от немногих матерных корней. (С обезоруживающей откровенностью Топоров рассказывает о казусе на стиховедческой конференции: коллеги отнеслись без должного внимания к его блестящему докладу, так как докладчик не различал терминов «вольный стих» и «свободный стих».)

О Топорове-писателе писать как-то неудобно и всегда неуместно. Единственная стихия, где он чувствует себя свободно – это литературное хамство. Грубость он сделал не просто художественным приемом, но профессией. За это его и любят, и ценят в Петербурге (простите, Ленинграде). Если А. С. Кушнер, по общему признанию – солнце ленинградской поэзии, то его зоил, В. Л. Топоров,

безусловно, звезда первой величины. «Талант у него — топор», — как сказал некогда Белинский о Некрасове.

С топоровскими оценками всерьез не считаются (слишком они спекулятивны, чтобы не сказать — конъюнктурны), но его статьи ждут с нетерпением и читают с удовольствием. Мне приходилось слышать восторженные — взхлеб — пересказы его сочинений от тех, кого он особенно удачно и изощренно обругал. Вдохновленный такой оценкой своего труда, хамящий критик теряет чувство меры, и все чаще хамство у него переходит в откровенную подлость (эпизод с Константином Азадовским в «Двойном дне» — классический пример литературной подлости).

«А ты, тля, кто вообще в литературе будешь?» — кажется до сих пор не превзойденным образчиком корректной газетной полемики. Поэту Михаилу Яснову на это и возразить было нечего... Но вот вышел пудовый том антологии Евг. Евтушенко «Строфы века», и на одном развороте оказались напечатанными два текста двух поэтов-ровесников. Слева — пространные вирши Виктора Топорова (что-то о пользе выпивки), справа — прекрасное стихотворение М. Яснова «Проходными дворами» (может быть, лучшее из всего, что он написал, допускаю, что — единственное такого уровня, не важно). И все, как сказал бы Топоров-мемуарист, «устаканивается».

О Топорове-переводчике («первом переводчике России», по приведенной в книге характеристике его друга Евг. Витковского), у каждого может сложиться собственное мнение. Недавно вышедшие переводы У. Х. Одена мне лично кажутся таким нестерпимым хамством, что



любая «тля» не идет с этим актом вандализма ни в какое сравнение.

Нельзя, наверное, продолжительное время сотрудничать с газетой «Завтра» без ущерба для собственного стиля и синтаксиса. Хотя и здесь, разумеется, В. Топоров собою весьма доволен. Вспоминая о нежном пионерском детстве, он пишет: «Сочинения мои были, по самоощущению, и впрямь недурны. Во всяком случае, много лет спустя занявшись критикой и публицистикой, никакого качественного скачка я не ощутил — как писал в школьную тетрадку, так и сейчас в газету или журнал, а пишу я вроде бы не худо».

Худо, Виктор Леонидович, худо пишете, едва-едва на школьную троечку (если вспомнить вашу же эпиграмму на К. Азадовского)! То подряд в одном предложении аж шесть «которых», то путаница в падежах и придаточных. Вязкое и торопливое письмо, левой лапой, (как, впрочем, и поэтические переводы последних лет, когда Вы, по собственному признанию, охладели к искусству перевода — но жить-то надо...) Это — о стиле. А за содержание по-прежнему, как и в школе, — единица. Читать посредственную повесть о посредственных людях скучно. Думаю, не только

нам, современникам. Потомкам будет еще скучнее — дух нынешнего скандала выветрится, а в осадок выпадут лишь несколько пронзительных строк, посвященных матери, два-три метких наблюдения над специфической переводческой работой да небрежно, кое-как выполненные портреты нескольких сайгоновских персонажей. И это — вся жизнь?

Ольга Кушлина

**С**реди тьмы мемуарных книг прошлых и нынешних времен эта книга выгодно отличается: у нее, как у немногих, есть именной указатель. Издатель позаботился о том, чтоб с книгой можно было работать. Уверен, что она будет в ходу у последующих комментаторов реалий культурной жизни Ленинграда—Петербурга 1960-х—1990-х годов, которым окажется не только любопытно, но и необходимо хотя бы для краткой дефиниции получить представление о том или ином персонаже — поэте или филологе, — оставившем след собственной тени в виде стихотворных книг или ученых публикаций. Множество таких теней отыщется в книге В. Топорова в виде разнообразно раскрашенных картинок.

Разумеется, надобно будет помнить об амбивалентности замечания Тынянова о документах, которые врут как очевидцы.

Как водится, об описываемом текст говорит не меньше, чем об описываемом. Это мемуары по-детски

простодушного и доверчивого человека.

Чем чаще встречаются в книге «мои четыре жены» (варианты: «кажется, вторая или третья жена» и т. п.), чем большее число раз говорится о хорошем материальном достатке автора в 70-е — 80-е годы (даже наемную квартиру держал в Москве!), тем очевиднее совершенно детская умилительная потребность В. Топорова в похвальбе. С подростковым энтузиазмом он составляет план спасения России и жаждет немедленно представить его власть имущим для скорейшего осуществления. Доверчивость же к сведениям, полученным стороной, ведет, порой, к досадным ошибкам.

Напрасно В. Топоров доверился и корректору: среди бездны опечаток самая огорчительная — превращение хорошего человека и поэта Николая Голя (в родителем падеже) в фарсового Колю Голю.

Валерий Сажин

# Н. А. Богомолов. Русская литература начала XX века и оккультизм. Исследования и материалы.

М.: Новое литературное обозрение, 1999. 552 с. 2000 экз.

**П**еред нами — уже вторая книга автора, одного из самых активных и компетентных исследователей истории русской литературы начала XX века, построенная по изобретенному им композиционному принципу. В книге Н. А. Богомолова «Михаил Кузмин. Статьи и материалы», изданной «Новым литературным обозрением» в 1995 году, тексты распределялись по трем рубрикам: «Маленькая монография», «Статьи», «Материалы»; с этими же рубриками мы встречаемся вновь. В обоих случаях исследования автора объединяются в тематический цикл: работа, обозначающая основную магистраль темы; статьи, затрагивающие ее различные частные аспекты; публикации архивных документов, имеющих прямое отношение к раскрытию той же темы. Справедливо осознавая, что на сегодняшний день любые работы по истории литературы символистской и постсимволистской эпохи, претендующие на всеохватность и итоговость, обречены на приблизительность оценок и характеристик, Богомолов предпочитает планомерно и методично разрабатывать вполне локальные сюжеты — столь же справедливо полагая, что без досконального описания и анализа частных «эпизодов» немислимо «сложение грандиозной мозаичной картины всего живого бытия символизма» (с. 239).

В заглавии прежней его книги было вынесено имя, в заглавии новой обозначена проблема, но с полным основанием могло бы присутствовать и имя: безусловно, Анна Рудольфовна Минцлова — главное в ней лицо. Тема, сформулированная на титульном листе, затронута в книге без каких-либо претензий на полноту освещения (и это специально подчеркивается автором), тема же «Минцлова и русские писатели» раскрыта едва ли не исчерпывающим образом. Минцлова — героиня «маленькой монографии», она характеризуется и в большинстве статей второго раздела — как инициатор несостоявшегося символистско-оккультистского издания («Из истории русской потенциальной журналистики начала XX века»), как переводчица, пробудившая интерес Вяч. Иванова к Новалису («Из предыстории “Лиры Новалиса” Вяч. Иванова»), как героиня прозы М. Кузмина, запечатлевшей реальные ситуации на ивановской «башне» («Вячеслав Иванов и Кузмин: к истории отношений»), как фигура, вырисовывающаяся в подтексте программного символистского выступления Ал. Блока («К истолкованию

статьи Блока “О современном состоянии русского символизма”»), скандальных публичных эскапад Андрея Белого («История одного литературного скандала») и мистических мотивов в «Сетях» Кузмина («Тетушка искусств. Оккультные коды в поэзии М. Кузмина»). Сильное и многостороннее воздействие, оказанное этой оккультисткой-визионеркой на крупнейших писателей символистского круга, в книге неопровержимо доказывается благодаря чрезвычайно щедро привлекаемым неизданным документам (в первую очередь это письма Минцловой к Вяч. Иванову, а также ее письма к Брюсову, Волошину, М. Сабашниковой, Андрею Белому и дневник падчерицы Иванова В. К. Шварсалон лета 1909 года, публикуемый под рубрикой «Из оккультного быта “башни” Вяч. Иванова»).

Совокупность разработанных в книге историко-литературных и биографических сюжетов, прямо или косвенно обусловленных Минцловой, — лишь одно из красноречивейших конкретных подтверждений того, насколько значимую роль играла оккультная проблематика в символистской и постсимволистской культуре, насколько существенное место порой занимала она во внутреннем мире не только убежденных мистиков Андрея Белого и Вячеслава Иванова, но и Брюсова, Гумилева или Хлебникова — поэтов, идейно-литературные стратегии которых напрямую с «тайноведением» не сочетались.

Новизна исследования Богомолова самоочевидна. Возможности опубликовать работы на затронутую им тему появились в России лишь в последние годы, прежде же касания писателей к «тайным» наукам или припечатывались однозначно негативными оценками, или замалчивались, или представляли в искаженном свете. Показательный в этом отношении пример — многократно цитировавшиеся литературоведами (по изданию «Дневников» Брюсова 1927 года) слова из юношеского дневника поэта о декадентстве как «путеводной звезде»; Богомолов впервые приводит их правильно — по автографу: «Найти путеводную звезду в тумане. И я вижу их: это декадентство и спиритизм» (с. 281); соответственно и «вождем» Брюсов мечтает стать в равной мере среди декадентов и среди адептов спиритизма. Снятие цензурных запретов вызвало к жизни поток изданий и переизданий эзотерической литературы и множество сопутствующих им книг аполлогетического или прикладного характера, однако лишь в малой мере стимулировало научные разработки про-



блемы. Книга Богомолова в этом отношении — одна из немногих, обладающих безусловно научным статусом. Исследователь руководствуется строго объективными критериями в своих подходах и оценках — проводя, однако, грань между «базарным оккультизмом» и серьезными, духовно насыщенными попытками проникновения «за пределы предельного»; избегая хулы и похвалы, он предлагает «обращаться с мистикой и эзотеризмом позитивистскими методами, учитывая, однако, и их ограниченность» (с. 20). Неукоснительное следование позитивистским методам должно было бы во многих случаях побудить его к достаточно резким и определенным выводам — подобно тому как Белый, освободившись от духовного влияния Минцловой, стал распознавать в ее «гениальных сказках о тайнах пути» «кликушество очень большого сознания» (с. 95), — однако осознание ограниченности этих методов заставляет автора воздерживаться от некоторых, казалось бы, напрашивающихся итоговых суждений относительно той же Минцловой. Автор предпочитает оставаться за кулисами того действия, которое разыгрывается на страницах его книги, лишь вре-

мя от времени выступая с пояснительными или уточняющими ремарками.

Соответственным образом исключительно значимое место в книге уделяется документу. Вероятно, более половины ее текстового корпуса заполнено материалами, впервые публикуемыми по архивным первоисточникам или восходящими к изданиям, практически недоступным российскому читателю (например, к серии сборников «Оккультизм и Йога», издававшихся на русском языке в Парагвае в течение нескольких десятилетий). Являя собой фундаментальный и впечатляющий итог чрезвычайно плодотворных поисков и штудий, книга Богомолова дает живой стимул для новых изысканий в заданном ею направлении — к выявлению и интерпретации оккультных пластов в творчестве Волошина, Бальмонта, в «Петербурге» и «Котике Летаеве» Андрея Белого, в произведениях других авторов, о «тайноведческих» познаниях и тяготениях которых пока приходится только догадываться.

А. В. Лавров

## Москва и «Москва» Андрея Белого. Сборник статей

/ Отв. ред. М. Л. Гастаров. Сост. М. Л. Спивак, Т. В. Цивьян. М.:  
Российский государственный гуманитарный университет,  
1999. 512 с. 2000 экз.

**С**лучай Андрея Белого в русской литературе состоит в том, что у него, именно — у Белого, была некая приватная территория, на которой были обеспечены все им произносимые слова.

Потому что бывает же, скажем, так: есть слово, например, «нежность», а для некоего человека его не существует, потому что нет у него сейчас такой территории, где бы оно обеспечивалось смыслом. А вот Белый — гулял по гигантской поляне, на которой были обеспечены ВСЕ его слова. Причем эта поляна была, мало сказать, не общедоступной — безлюдной.

Из чего следует то, что постоянная проблема Белого — спроецировать эту поляну хоть на что-то мало-мальски обиходное. Понятно, что здесь абсурдно рассуждать о понятии художественности, поскольку локальные интерпретации текстов Белого зависят уже от особенностей того места, куда он пытается переместить свою речь.

Ясно, что для подобного перемещения всегда требуются некоторые внешние элементы — уже этого «куда проецируется» — на некий костяк из них речь и навешивается. См., напр., «Мастерство Гоголя» и «Воспоминания о Блоке».

Расхождение внутреннего говорения и места его

общественного воздействия всегда требует анализа этого расхождения: по сути дела получался всегда странный диссонанс между речью Белого и тем, во что она выливается. Основные критики здесь будут всегда заняты именно что процессом проецирования. И таких щелочек и расщеплений в книге собрано много.

То есть, «Москва и «Москва» Андрея Белого» — вот именно это и есть, отслеживание проекций. 16 статей, занимающихся анализом проекций текста Белого на так или иначе маркированные пространства. Вторая часть — публикации: С. М. Соловьев, сам Белый, Белоус В. Г., Шамшурин Е., Абрамов В. П., Спивак М. Л. «Белый и литературная Москва 20-30-х годов» в качестве предисловия к публикации П. Н. Зайцева, «Из дневников 1925-1933 годов» (всякие житейские истории о Белом) — здесь уже имеет место попытка оценить проекцию уже в самом последнем, бытовом варианте.

Обычная методика оценки проекций текстов Белого основывается на тех же вещах, которые сам Белый — мучаясь проблемами натягивания своей речи на сколь-нибудь релевантные общественные связи — выставлял в качестве то ли смыслообразующих единиц, то ли — напротив — что-то ему лично о себе объяснявших.

Как-то: теоретико-множественные, с закосом в фило-софствовании работы его отца, вполне естественно про-толкнувшие Белого к разнообразным изысканиям в обла-сти стиховедения и оценки литературы как таковой с неких как бы теоретических позиций; к дальнейшему доктору Штейнеру. Конечно, эти объяснения требовались вовсе не для написания прозы, а именно что для объяснения Б. Н. Бугаеву того, о чем столь непрерывно пишет Белый. В уже упомянутых случаях с Гоголем и Блоком вместо объяснений получалось снова нечто художественное.

Этим наклонностям Белого соответствует ряд матери-алов книги. «Время в структуре повествования романа «Крещеный китаец»» (Н. Д. Александров), «Композиция ритма и мелодии в прозе Андрея Белого» (Х. Шталь-Швет-цер), «Профессор Коробкин и профессор Бугаев» (Вяч. Вс. Иванов, там даже формулы Циолковского приводятся).

Самым интересным в сборнике, конечно, является блок статей, прямо соотносящихся с названием книги. То есть, сравнение «московской модели» Белого и города Москва как такового. «1911 год: к истокам “московского текста” Андрея Белого» (Д. Рицци), «“Старый Арбат” Андрея Бе-лого в связи с традицией литературных панорам Москвы» (Р. Казари). «К семиотике пространства: “московский текст” во “Второй (драматической) симфонии” Андрея Белого» (Д. Бухарт), «Улицы, переулки, кривули, дома в романе Анд-рея Белого “Москва”» (Н. А. Кожевникова).

Результат же всей предпринятой кампании вполне очарователен – Москва Белого начинает производить только что не более реальное впечатление, нежели ре-альный город. Не удивительно, собственно, она ведь порождена единоличным творческим актом: градострои-тельная победа Белого не удивительна. Ну, у него уже

был опыт личного устройства «Петербурга».

Можно сказать, что в книге все кончается хорошо. Да, собственно, и не кончается – уже на первой трети понятно, что все эти выбранные позиции и точки для анализа являются лишь неким стеснительным предло-гом для того, чтобы постоять рядом с АБ. Потому что все захлестывается просто текстом Белого – обильно цитируемым всеми авторами статей. Цитаты легко сти-рают все эти стеснительности и неловкости. Да и то: в объяснениях Белого самого Белого не переиграть.

Не очень-то хочется заканчивать рецензию на столь романтическом вздохе. Какая уж тут романтика: мало вол-нуют очередные достижения по части подтверждения того факта, что душа художника типа дышит чисто как хочет в натуре. Именно что все явные – невозможные, по опре-делению – попытки оценить степень адекватности проек-ций Белого в чуждую им среду никоим образом не каса-ются устройства авторской территории, той, где обеспечены все произнесенные Белым, а не Бугаевым слова. Хотя бы: обеспечены чем? Впрочем, градострои-тельские наклонности Белого выдают его способ попы-таться примирить свой мозг с улицами за его черепом.

Так что противопоставление (сопоставление) мозга и улиц, произведенное в сборнике, более чем интерес-но. Самое же смешное в книге – ее аннотация, в кото-рой все эти рассуждения подаются как некий свод мате-риалов, посвященных городу Москве, «Московведение», словом. Что не очень точно, поскольку с Белым-то все просто: его мозг был раем – что, если не рай, место, где все имеет смысл?

Андрей Левкин

## Аркадий Ваксберг. Гибель Буревестника. Горький: Последние двадцать лет.

М.: Терра-Спорт, 1999. 396 с. 10 000 экз.

**К**онец романа конец героя конец ав-тора», — продиктовал секретарю уми-рающий Горький, имея в виду сюжетные коллизии «Жиз-ни Клима Самгина». Аркадий Ваксберг описывает пос-леднее двадцатилетие жизни Горького, следуя логике этой формулы: долгий и путаный роман с большевика-ми привел Горького к унизительному и аморальному компромиссу с советским режимом, лишившему писа-теля героического ореола бунтовщика и правдолюбца, и к физическому концу, который Ваксберг (юрист по образованию) склонен квалифицировать как убийство.

«Почему Сталин убил Горького?» – вопрос, сфор-мулированный в начале 1990-х годов Вяч. Вс. Ивано-вым, пытавшимся ответить на него довольно объемным исследованием, наряду со второй сакраментальной

загадкой – «Почему Сталин убил Кирова?» – продол-жает – и, видимо, обречен – оставаться актуальным в гораздо большей степени, чем аналогичные, казалось бы, риторические конструкции: «Почему Сталин убил Троцкого?», «...Бухарина?», «... Михоэлса?» и т. п., по одной простой, как говорится, причине: факт убийства Горького (как и Кирова) именно Сталиным не доказан, и, по всей видимости, в рамках принятой системы кри-миналистического расследования *доказан* быть не мо-жет. Нет, собственно, улик, помимо главного, но, увы, косвенного доказательства – явной заинтересованнос-ти Сталина в этих смертях.

Никаких сенсационных данных, могущих помочь однозначному решению проблемы, не приводит и Вак-сберг, занятый, преимущественно, перипетиями отно-

шений Горького с большевиками и к большевикам. От адресованных Ленину и Дзержинскому признаний Горького — «Коммунистов необходимо пороть. Ах, какие это воры, если б Вы знали!» и «Советская власть вызывает у меня враждебное отношение к ней», — до горьковских славословий ГПУ и Сталину прошло, как известно, менее десяти лет. Используя рассекреченные недавно материалы архива Горького, Ваксберг сколь подробно столь и популярно анализирует эту прихотливую идейную эволюцию с летальным исходом.

Г. М.

## АКАДЕМИЧЕСКИЙ ПРОЕКТ

1999-2000



**Н. М. Олейников. Полное собрание стихотворений («Новая Библиотека поэта»).**

В настоящем издании собрано все дошедшее до нас поэтическое наследие Н. Олейникова. Книга сопровождается вступительной статьей Л. Я. Гинзбург и биографическим очерком его сына А. Н. Олейникова. В примечаниях использованы малоизвестные мемуарные и документальные источники.

**Е. Добренко. Формовка советского писателя («Современная западная русистика», т. 24).**

Книга раскрывает драматический и полный парадоксальных поворотов процесс формирования совершенно нового субъекта литературного процесса — советского писателя. От «призыва ударников в литературу» и последовательной депрофессионализации писательского труда до жесткой институционализации литературной касты и литературного этикета — вот диапазон этого богато документированного повествования.

**Б. Леннkvист. Мироздание в слове. Поэтика Велимира Хлебникова («Современная западная русистика», т. 25).**

Книга — попытка анализа поэзии одного из сложнейших и интереснейших поэтов XX века. Автор исследует фольклорные истоки поэтики Хлебникова, особенности его отношения к языку, мировоззренческие основы его приемов и образов.

**Б. М. Гаспаров. Поэтический язык Пушкина («Современная западная русистика», т. 27).**

Автор ставит задачу проследить эволюцию важнейших лейтмотивов развития творческой личности Пушкина — эсхатологических, апокалипсических, пророческих и мессианистических образов — от юношеского увлечения героической риторикой Отечественной войны до демонических и сакрально-космических символов «Медного всадника».

**Э. Панофский. Смысл и толкование изобразительного искусства («Мир искусств», т. 1).**

В этой книге, подводя итог многолетним исследованиям, один из крупнейших историков искусства нашего века собрал свои важнейшие работы об искусстве Средних Веков и Возрождения. Особое место занимает его работа по «иконологии», где формулируются принципы этой новой для искусствознания дисциплины, ориентирующей в первую очередь на смысловые аспекты визуальных искусств.

**Конст. Вагинов. Полное собрание сочинений в прозе.**

Предлагаемое издание является наиболее полным собранием прозы Вагинова и приурочено к столетию со дня его рождения. Оно включает в себя четыре его знаменитых романа, раннюю прозу, а также всю известную на сегодняшний день критическую прозу и фрагменты записной книжки.

**Studia metrica et poetica. Сб. статей памяти П. А. Руднева.**

В сборнике, авторами которого стали известные филологи, друзья и ученики П. А. Руднева, представлены работы по стиховедению (М. Л. Гаспаров, М. Ю. Лотман, Дж. Бейли и др.), фольклористике и литературоведению (В. С. Баевский, Е. Г. Рабинович, В. П. Руднев и др.), а также воспоминания коллег и друзей.

**В. М. Алексеев. Варшавское восстание. Варшава в борьбе против гитлеровских захватчиков. 1939 — 1945.**

Книга посвящена практически не известному российским читателям трагическому эпизоду Второй мировой войны — Варшавскому восстанию в августе-сентябре 1944 года. Автор подробно рассказывает о событиях, предшествовавших восстанию, о формировании польского Сопротивления, о политической борьбе и интригах, предопределивших трагедию Варшавы.

**М. Брод. О Франце Кафке. — Кафка. Биография. — Отчаяние и спасение в творчестве Франца Кафки. — Вера и учение Франца Кафки (Кафка и Толстой).**

Биография великого австрийского писателя написана его ближайшим другом и душеприказчиком. В дополнениях печатаются воспоминания о Кафке и два религиозно-философских трактата М. Брода, посвященные интерпретации жизни и творчества Кафки.

Ольга Кушлина  
**ТУБАРЕТЫ НА КНИЖНОМ РЫНКЕ**

**С**лава Агаты Кристи или, как минимум, Иоанны Хмелевской, не дает покоя русским беллетристам. Но открывая очередную мягкую, по-женски податливую книжечку, все чаще вспоминаю другую писательницу-предшественницу – Веру Крыжановскую. Некогда ее слава гремела, как литавры, тиражам книг мог позавидовать любой Куприн-Бунин, а уж плодовитости... Впрочем, последнее обстоятельство объяснялось просто: Крыжановская строчила свои нескончаемые романы... в бессознательном состоянии, уверяя, что в нее вселяется на это время дух английского поэта XVII века Дж. Уилмота, графа Рочестера. Она и ставила на книгах рядом со своей фамилией имя своего «соавтора». Диктовал он ей художественные тексты почему-то по-французски, а потом она сама, или ее муж, переводили и редактировали автоматическое письмо – гремучую смесь из оккультного трактата а-ля мадам Блаватская, love story, волшебной сказки и детектива. Героини ее бесчисленных романов все на одно лицо: златокудрые, голубоглазые, и проч., и проч.; судьба забрасывает красавиц то в замки, то в подземелья, невероятные сюжеты имеют особенность повторяться с утомительным однообразием. Из романа в роман повторяются и готовые словесные блоки: даже удивительно, что такое можно было сочинять без помощи компьютера.

Но вот что характерно: если какой-нибудь ослепительной блондинке в каком-нибудь роскошном интерьере по ходу действия случается присесть, то она опускает свои соблазнительные ягодицы на... «тубарет». Ей-богу, Крыжановская – или граф Рочестер – так и пишет: «тубарет». И вот этот дубовый, занозистый материал оказался самым крепким, неуничтожимым, вечным для построения развлекательной женской прозы. Выписывать перлы из километров текста сомнительного качества – занятие бесцельное и безжалостное. Женские романы – все сплошь «автоматическое письмо», «переводы с иностранного», для них используется какой-то особый, ни в каком другом случае не употребляемый диалект. Поэтому открываю наугад три книги и выписываю первые фразы.

*Анна Ивановна и Галина Николаевна были стайерами на дистанции пенсия – небеса* (Елена Юрская. Главный приз – смерть. М.: Центрполиграф, 1999. Серия «Черная метка»).

*Я познакомилась с Эммой и ее мужем в поезде, когда возвращалась из Москвы, которую навестила по своим делам.* (Марина Серова. Всего лишь капля яда. М.: ЭКСМО-Пресс, 1998. Серия «Русский бестселлер»).

*Эта история началась в казино. Только не подумайте, что я из тех женщин, которые вечно там обретаются.* (Татьяна Полякова. Ее маленькая тайна. М.: ЭКСМО-Пресс, 1999. Серия «Русский бестселлер»).

Так что если вы решитесь продолжить упоительный процесс чтения, заранее будьте готовы ко всему: эти девушки способны на многое. Особой бесшабашностью отличается Татьяна Полякова. Уроженка самого «женского» города России – Иваново, она без затей посвящает свои шедевры «подружке Ирочке» и без жалости мочит мужчин всеми известными современной цивилизации способами. Через горы трупов проходят ее неуязвимые героини, прижимая к груди заветный чемоданчик с долларами. Вообще старая песенка – «А у меня есть тоже чемоданчик», послужила сюжетной основой не одного десятка современных детективов, но ни у кого она не получила такого последовательного воплощения, как у ивановской ткачихи (простите, писательницы). Татьяна Полякова отличается от своих подруг удивительной развязной веселостью. Она давно избавилась от ненужных комплексов и глупых предрассудков: был бы чемоданчик, а жених к нему приложится. Ей неведомы и муки слова: пускай читатель мучится, если ему так хочется. Писательница же, напротив, плотно и посмеивается.

*Я улыбулась проникновенно и даже призывно... Он вновь принялся метаться в мыслях, сначала решил, что я проститутка, но тут же передумал. И правильно. О женщинах следует думать только хорошо и уважительно.*

Последуем ценному совету Татьяны Поляковой и с самыми хорошими намерениями продолжим интересное знакомство. Хотя... «*Был бы он умный, рисковать бы не стал, но умным он не был, и мой полуобнаженный бюст его тревожил*».

Меня же, честно говоря, из-за моей сугубой гетеросексуальности, тревожат не прелести выведенных в одном виртуальном инкубаторе героинь, а ненасытность и неразборчивость нашего рынка, с готовностью все эти сомнительные «прелести» поглощающего. Вот уж на что Татьяна Полякова – Татьяна Полякова, а и она преодолела планку двухмиллионного тиража. Похоже, что из всех видов надомного труда писательство оказалось самым несложным и хорошо оплачиваемым ремеслом.

Особенно трудно с приработком в провинции: вот и Елена Юрская из Донецка сочиняет детектив с каноническим названием и сладостным подзаголовком (какая женщина не купит!): «Главный приз – смерть. Охота на мужа». Завязка детектива, конечно, в Москве, потому как каждому россиянину понятно, откуда растут ноги любого преступления. А так – все как у людей, и «изумительная фигура» самодетельной сыщицы, и виртуозное распутывание запутанного клубка (традиционное женское рукоделие), и некоторое количество страстных поцелуев, и даже взятое в кавычки слово «жопа». Неужели и в провинции, где нет метро, потребляют подобное чтиво? Впрочем, книга вышла в Москве, и стало быть, можно говорить не только о надомной работе, но

и об отхожем промысле писательниц-провинциалок.

А москвичка Марина Серова действие своих романов намеренно переносит в «деревню, в глушь», в Тарасов (Саратов можно угадать, а можно и не угадывать). Частный сыщик Таня Иванова – звезда первой величины, ей нет равных, перед ней заискивают генералы ФСБ, прося о поддержке, к ее ногам кидают пачки долларов местных богачи. Если бы не Таня – уездный Тарасов сравнялся бы по количеству нераскрытых преступлений с другими городами несчастной России. И как удачно сошлось: самые фантастические, самые невероятные события происходят именно в этом Богом забытом месте, и именно здесь поселилась принцесса детективного мира.

Гениальную юную красавицу (пресловутые «двадцать с небольшим» – неизменны), не соблазнишь «чемоданчиком» с долларами, их у нее – как грязи, и пока будет грязь и кровь, она будет получать немеренные тысячи за свою работу. Да и изобретательную писательницу Серову не прельстишь дешевой песней о чемоданчике: с детства ей запало в душу, как видно, другое произведение советского фольклора. Марина Серова – дочь того пионера, который нашел пуговку и разоблачил зловредного шпиона. На зависть профессионалам-пограничникам.

Теперь о профессионалах – то бишь, о мастерах слова и инженерах человеческих душ. Вниманию предлагается еще один зачин детективной повести: почувствуйте разницу.

*Лена Полянская волокла коляску по глубокой московской слякоти и чувствовала себя волжским бурлаком. Колеса утопали в комкастом талом снегу...* и т.д. (Полина Дашкова. Легкие шаги безумия. М.: ЭКСМО-Пресс, 1998. Серия «Русский бестселлер»).

Полина Дашкова пишет очень культурно – ее учили этому в специальном Литературном институте и, вне всякого сомнения, научили. У нее длинные грамотные предложения с придаточными, причастными и деепричастными оборотами. У нее есть даже описания природы и внутреннее монолого – к счастью, не очень длинные. У нее тонкое интеллигентное лицо и загадочный взгляд на портрете. Даже не очень наблюдательный читатель может сравнить фотографию на задней обложке книжки с описанием внешности главной героини. Полина Дашкова очень похожа на Лену Полянскую и совсем не похожа на Крыжановскую-Рочестера. Ну разве что, совсем чуть-чуть. Самую малость. И только тем, что любит мистические, волшебные истории – сказочки для взрослых.

Сказочки хоть и страшные, но нравоучительные и гуманные. В лучших традициях русской классики: если проститутка – то Сонечка Мармеладова, если убийца – то Раскольников. Вот следователи подкачали, пока не все Порфирии Петровичи, поэтому приходится часть их функций по спасению душ грешных взять на себя тургеневской девушке Лене Полянской. Писательница Полина Дашкова описывает типичных героев – например, сентиментального киллера по кличке Слепой, – в типической криминальной обстановке. При этом, как полагается в реалистическом произведении, для вящей убедительности повествования, зорким взглядом художника схватывает характерные детали быта, выразитель-

ные подробности жизни нашего современника.

Читатель, попав после всех канав и рытвин в знакомую убаюкивающе-надежную стихию добротной прозы, расслабляется, и... Нет, все-таки Полина Дашкова – очень интеллигентный автор. У нее наемный убийца, ночью, проникнув в чужую квартиру, чтобы сделать смертельный укол своей жертве, достает из кармана ампулу, шприц, потом пузырек со спиртом, дезинфицирует локтевой сгиб жертвы перед инъекцией яда... Дальше рассказывать? Вот и мне дальше читать расхотелось.

Сто лет назад такая воспитанная девушка сочиняла бы рождественские рассказы для журнала «Тропинка», посылала бы стихи в «Дамский мир». А сегодня жестокое время заставляет ее выйти на торг, на рынок с детективами крутого замеса и домашней выпечки. Впрочем, сто лет назад были и иные правила, которые сегодня нам кажутся смешными, архаичными. Например, порядочным женщинам было неприлично пользоваться косметикой. Размалеванные девицы легкого поведения имели эксклюзивное право на макияж. А нынче не поймешь, кто есть кто: «Он вновь принял метаться в мыслях, сначала решил, что я проститутка, но тут же передумал».

Лишь на книжных прилавках сохраняется чопорный порядок: серьезная литература в строгих обложках располагается отдельно от аляповатых бестселлеров с бесстыже-призывными картинками и названиями типа: «купи меня, купи меня!» И покупают. Охотнее, чем что-либо иное. Вот уже и «приличные» литераторы пишут кто что может в легком жанре (та же Виктория Токарева на старости лет пустилась во все тяжкие), но перейти с литературной обочины, с книжной панели, на которой располагается бульварная литература, на почетное место «твердообложечника» – мало кому удастся. Из дам этой чести удостоилась Александра Маринина.

После всех потрясений, постигших страну, значительная часть офицерского состава милиции оказалась не у дел; кто-то устроился работать охранником в частные фирмы, кто-то пошел в политику, кое-кто занялся литературным трудом. Тогда и стали возникать многочисленные вариации на тему Довлатова: «Значит так. Снимаю я с товарища майора китель...»

Сергей Довлатов в этом контексте возник случайно – видимо, сработал инстинкт самосохранения и назвал противоядие. А теперь, после этой некстати выскочившей цитаты, мне весьма затруднительно перейти к разговору о самом «товарище майоре», чтобы ненароком кого-нибудь не обидеть двусмысленным сравнением. Во-первых, потому что автор милицейских романов Александра Маринина владеет пером несравненно лучше своих коллег-мужчин. А во вторых, сам «товарищ майор» – то есть героиня этих романов – Анастасия Каменская – стала близкой подругой миллионов (не менее семи миллионов – таковы тиражи) читателей. Настя Каменская – это «дядя Степа» сегодня.

«Пишу для удовольствия», – говорит А. Маринина в интервью. В это легко поверить: книги, сочиняющиеся с удовольствием, легко и приятно читать, авторский импульс передается читателю. Но вот почему такая неудача постигла последнюю книгу – «Реквием» (М.: ЭКСМО-Пресс, 1999. Серия «Черная кошка»), вышед-

ший массовым тиражом, но в твердой обложке благородного цвета «незрелой вишни» – читать которую скучно и неинтересно, словно сочинялось это с большой неохотой, вымученно. Куда подевался писательский азарт и темперамент?

Возможно, «удовольствие» складывалось у А. Марининой из многих сложных компонентов, а вдохновение подогревалось иными, внелитературными обстоятельствами. «Не продается вдохновенье», но весьма стимулируется некоторыми реально поставленными целями: «но можно рукопись продать». Эта пушкинская фраза как нельзя лучше описывает характер творческой активности создателей массовой литературы, а вот другое, тоже зацитированное в лоск изречение классика, вряд ли применимо к изготовительнице романов-однодневок: «Ведь мы играем не из денег, а чтобы вечность проводить». Хотя и вложены эти слова в уста создателя самого известного «Реквиема» – Моцарта.

К сожалению, одноименное произведение А. Марининой знаменует собою печальный закат ее популярности. Российской популярности, поскольку писательница нынче сделала ставку на границу, а работа переводчикам обеспечена на годы вперед. В недавнем интервью она намекнула, что договора с итальянскими издательствами настолько изменят уровень ее благосостояния, что впору подумать о новой, соответствующей положению, квартире. Хотя жалко, конечно: только-только эту, первое в жизни собственное жилье, обустроили... Но давайте все по порядку: мы здесь затронули вопрос не житейский, а самый что ни на есть литературный. Смее утверждать, что нащупали «скрытый двигатель» небывалого расцвета отечественной беллетристики.

Во всем выходявшем из-под пера Марининой был виден болезненно-острый личный интерес к «жилищной проблеме». Подробного и пристрастного описания чужих домов и квартир, обстановки и быта всегда гораздо больше, чем требует фабула. В повести «Стилист», попав в роскошный, выстроенный по индивидуальному проекту, коттедж преуспевающего литератора, Настя Каменская думает о том, что не нужна ей такая роскошь – в ее родной крошечной квартирке на окраине ей удобнее и спокойнее. И такая тоска в этих рассуждениях, что понимаешь: даже убогое собственное жилье – только мечта, для исполнения которой нужно еще работать и работать. Или, описывая семейные неурядицы майора Селуянова, в результате которых тот остался в мучительном одиночестве, Маринина неоднократно говорит об «огромной трехкомнатной квартире» в новостройках. Это до какого же состояния надо довести несчастного московского писателя, чтобы он стандартную «секцию» считал огромной! Можно привести бесчисленное множество других свидетельств – прямых и косвенных. Например, любимую мать Каменской – по сюжету – лучше сначала отселить в другой конец города, а потом вообще отправить подальше – в Швецию, и надолго. Читая это, нельзя не понять, что мать автора – тут же, за стенкой, и невольно мешает дочери устроить свою личную жизнь.

Обезоруживающе-откровенная проговорка в детективе «Черный список» заставила меня просто развеселиться руками. Героиня этой повести – следователь из Пе-

тербурга Татьяна Образцова, пишущая детективные романы под псевдонимом Татьяна Томилина, живет вместе с сестрой первого мужа, Ирочкой, – не просто домработницей или секретарем, но прямо-таки ангелом-хранителем. Татьяна признается: «Она за мной ходит не хуже няньки. Все свои гонорары за книги я откладываю, чтобы скопить на квартиру для Иры, если она решит отделиться от меня. Поэтому и пишу так много». Ирочка стоит на страже интересов писательницы Томилиной, бурно переживает ее успехи и неудачи, критику в прессе и выступления по телевизору, восхищается ее талантом и ополчается на всех, кто в этом таланте сомневается. И вот у писательницы похищают компьютер, а на нем – двести страниц нового произведения. Татьяна держится с редкой стойкостью, а Ирочка рыдает. Рассказчик замечает: «...я понимал, что она оплакивает не только компьютер, но и недописанную повесть». Ну, еще бы! Кому не жалко второго тома «Мертвых душ» или десятой главы «Евгения Онегина»? Но продолжение этого рассуждения вызвало у меня, признаться, чувство неловкости. Ирочка расстроена, оказывается, совсем другим. «Татьяна говорила, что за авторский лист ей платят в издательстве двести долларов. Повесть на пятнадцать авторских листов... принесла бы им три тысячи долларов. А это – еще три квадратных метра Ирочкиной квартиры. Может быть, кому-то эти три квадратных метра покажутся смешными, но только не Ирочке, ... которая теперь терпеливо складывает эти смешные метры, дожидаясь, пока они не вырастут до размеров отдельной квартиры. В конце концов, три квадратных метра – это ванная. Или три встроенных шкафа, что тоже немало важно».

Мне, например, эти метры смешными не показались. Пересчитывать строчки художественной прозы даже не на деньги – на квадратные миллиметры площади, – это не смешно, а грустно и страшно. Прямой голос автора прорывается сквозь рыдания героини: речь идет о покупке квартиры в Питере, а цены фигурируют московские. В Питере, пожалуй, за одну повесть можно не только ванную купить, но и сортир к ней пристроить. Как говорил М. Булгаков (точнее – Волянд, именно его цитирует писательница каждый раз, когда заходит речь о большой литературе), москвичи ведь тоже «люди как люди, квартирный вопрос их только испортил».

В повести «Имя потерпевшего – никто» возникла тема квартирного обмена, продажи, маклерской мафии... У читателей забрезжила надежда: неужели получилось? сдвинулось с мертвой точки? Мы так исправно помогали любимой писательнице все эти годы... (Почему-то вспоминается обращение на первой странице питерской газеты «На дне»: «Покупая эту газету, ты помогаешь бездомным».)

И вот, наконец, в двухтомнике «Мужских игр» появилась тема ремонта. Ура! Свершилось.

Мое многолетнее детективное расследование потеряло смысл, когда «подозреваемый» сам во всем сознался. В одном из номеров «Новой газеты» появилось «чистосердечное признание»: интервью с Александрой Марининой под заголовком – «Я мечтала о собственной квартире двадцать лет...». Это, разумеется, не столько реклама ее книг, сколько реклама дизайнера, превратившего двухкомнатную хрущобку в настоя-

щий дворец. К радости за любимую писательницу, в поте лица заработавшую крышу над головой, применялась обида: неужели же все наши многомиллионные старания позволили ей купить только такое убогое жилище у метро? Кто же тогда населяет краснокирпичные загородные особняки, просторные хоромы в центре? Надо думать, издатели. Или те, с кем писательница так успешно борется на своей основной службе в милиции. Такое впечатление, что нас обманули, показав, что беллетристика Марининой – все та же советская трущоба, прикидывающаяся дворцом.

В «Реквиеме» впервые квартирный вопрос снят. Проза стала вялой, вымученной, неубедительной. Детектив на этот раз вздумал притвориться «большой литературой» и разочаровал читателей своей несостоятельностью. Маринина захотела поговорить с нами о душе и о смысле жизни, она почему-то решила, что нам это будет интересно и полезно... А читателя впору не учить, а лечить: снимать стрессы, щекотать, а потом успокаивать нервы: доктор прописал не психологическую прозу, а психоаналитическую.

Неуемная потребность в детективах – серьезный симптом болезни общества, нервной лихорадки, расстроенного желудка, маниакально-депрессивного психоза. «Бульварный» писатель, издающийся миллионным тиражом – лучший индикатор коллективного бессознательного. Детектив выносит на поверхность глубинные смутные страхи и фобии социума, застарелые комплексы и новоприобретенные неврозы.

А. Маринина несколько лет была нашим Фрейдом и Юнгом, нашим психоаналитиком и кушеткой. До недавнего времени ее женская интуиция безошибочно выбирала в качестве темы очередного произведения самые влиятельные современные мифемы: психотронное оружие («Смерть ради смерти»), киллеры, находящиеся под гипнозом («Не мешайте палачу»), дети с запрограммированными качествами, появившиеся в результате рискованных опытов над беременными («Иллюзия греха»), безнравственные эксперименты врачей над творческими людьми («За все надо платить»), благотворительные международные фонды, при помощи харизматических исполнителей оболванивающие и обирающие доверчивых граждан («Я умер вчера»). Общество безумно и, как любой сумасшедший, в своей болезни никогда не осознается.

Выявляя скрытые болезни массового сознания, писательница вытесняла их в область литературной игры, заслоняла скучные и трудноразрешимые житейские проблемы – конфликтами вымышленными и увлекательными. Тексты А. Марининой обладали терапевтическим эффектом: возведенная в культ логика Анастасии Каменской – не что иное как попытка победить иррациональное рациональным.

Мы живем сегодня в состоянии затянувшегося тревожного ожидания – и это одна из причин, по какой боевики, детективы или любовные романы поглощаются всеми и в огромных количествах (вспомните, что страна читала десять лет назад, когда пребывала в состоянии если не эйфории, то, во всяком случае, надежды). Во время стрессов и депрессий наркот «легкого чтения» многим необходим по жизненным показаниям.

Жесткость, кровь и насилие brutальных «крутых» детективов быстро отпугнули читательниц, и в утешение им (нам) вскоре во множестве появились остросюжетные сказочки сестер по разуму. Размалеванные глупые обложки – предмет насмешек особой сильного пола – поначалу прятали от сторонних глаз, стыдливо, как пакет с гигиеническими прокладками. Потом как-то выяснилось, что это психоз массовый, и стыдиться перестали, хотя продолжали иронизировать.

Русская женщина во время краткой передышки между взбесившимся конем и горячей избой вполне заслужила кулек с леденцами развлекательного чтива. Она заслужила счастливую развязку на последних страницах самого дурацкого романа, и за пережитый катарсис готова «простить все» и «поверить всему». Почти всему верить.

Все-таки не стоит уверять, что смыв с лица косметику девица легкого поведения сразу превращается в порядочную даму... И бульварный роман, в котором появился ложный пафос и нравоучительность (на уровне воспитательной беседы в Детской комнате милиции), хоть и переоделся в пристойную обложку, не стал «Преступлением и наказанием». Сидючи на «тубарете» классические произведения не пишут. Так что все потуги маститой писательницы напрасны: вы этого нам не говорили, мы этого не слышали. В ваших же интересах, потому что, как сказано у вас в одной из повестушек, «таких слов мы никому не спускаем с рук».

«...у литературы не бывает сортности, так же, как у осетрины не бывает степеней свежести. ... Литература не бывает первого, второго и пятого сорта. Это либо литература, либо нет, вот и все». Даже если мы их прочтем, и вникнем в глубокий философский смысл сказанного, то все равно останемся при своем мнении.

...В мутных водах изящной словесности нынче ловится не осетр, а разная другая рыбка помельче: и славная корюшка, и поганый минтай, способный выжить в любых экологических условиях и потому вредный для употребления в пищу. А совсем на безрыбье русский читатель напоминает чеховскую кошку на огороде, которая ест с голодухи огурец и морщится. Впрочем, многие кошки, вопреки расхожему представлению, едят огурцы охотно. Говорят, например, что питерские кошки любят огурцы потому, что они пахнут корюшкой. Но это уже, кажется, к делу не относится.

## СПИСОК РЕЦЕНЗИРУЕМЫХ ИЗДАНИЙ

Александр Анашевич. СС ( <i>Елена Фанайлова</i> ) .....	27
Анна Ахматова в записях Дувакина ( <i>Р. Д. Тименчик</i> ) .....	55
Ролан Барт. Фрагменты речи влюбленного ( <i>Александр Скидан</i> ) .....	46
Джон Барт. Химера ( <i>Александр Скидан</i> ) .....	40
Жорж Батай. Ненависть к поэзии ( <i>Виктор Лапицкий</i> ) .....	33
Н. А. Богомолов. Русская литература начала XX века и оккультизм ( <i>А. В. Лавров</i> ) .....	64
Чарлз Буковски. Истории обыкновенного безумия ( <i>Александр Скидан</i> ) .....	39
Чарлз Буковски. Юг без признаков Севера ( <i>Александр Скидан</i> ) .....	39
Аркадий Ваксберг. Гибель Буревестника ( <i>Г. М.</i> ) .....	66
[Дмитрий Волчек]. Кодекс гибели ( <i>Е. Г. Рабинович</i> ) .....	35
Дмитрий Галковский. Бесконечный тупик ( <i>Павел Кузнецов</i> ) .....	15
Эмма Герштейн. Мемуары ( <i>Михаил Золотоносов</i> ) .....	57
Роберт Грейвз. Белая богиня ( <i>Александр Скидан</i> ) .....	50
Л. Добычин. Полное собрание сочинений ( <i>Глеб Морев</i> ) .....	13
Яков Друскин. Дневники ( <i>Валерий Сажин</i> ) .....	60
Еврипид. Трагедии ( <i>Сергей Завьялов</i> ) .....	31
Жан Жене. Чудо о розе ( <i>Е. Г. Рабинович</i> ) .....	35
Славой Жижек. Возвышенный объект идеологии ( <i>Дмитрий Голынкин-Вольфсон</i> ) .....	48
Леонид Зорин. Зеленые тетради ( <i>Михаил Золотоносов</i> ) .....	61
Александр Ильенен. И финн ( <i>Станислав Савицкий</i> ) .....	16
Илья Кабаков. 60-е—70-е... ( <i>Екатерина Андреева</i> ) .....	52
Илья Кабаков, Борис Гройс. Диалоги ( <i>Екатерина Андреева</i> ) .....	52
Книга японских обыкновений ( <i>Виктор Лапицкий</i> ) .....	38
Борис Кузин. Воспоминания. Надежда Мандельштам. 192 письма к Б. Кузину ( <i>Глеб Морев</i> ) .....	59
Андрей Левкин. Междуцарствие ( <i>Александр Скидан</i> ) .....	17
Дмитрий Липскеров. Два романа ( <i>Дмитрий Голынкин-Вольфсон</i> ) .....	24
Генри Миллер. Плексус ( <i>Виктор Кривулин</i> ) .....	32
Москва и «Москва» Андрея Белого ( <i>Андрей Левкин</i> ) .....	65
Жан-Люк Нанси. Согрус ( <i>Александр Скидан</i> ) .....	47
Милорад Павич. Внутренняя сторона ветра ( <i>Дмитрий Голынкин-Вольфсон</i> ) .....	43
Милорад Павич. Хазарский словарь ( <i>Павел Кузнецов</i> ) .....	41
Виктор Пелевин. Generation «П» ( <i>Дмитрий Голынкин-Вольфсон, Михаил Золотоносов</i> ) .....	22
Борис Поплавский. Автоматические стихи ( <i>Василий Кондратьев</i> ) .....	14
Александр Пятигорский. Вспомнишь странного человека... ( <i>Аркадий Блюмбаум</i> ) .....	20
Владимир Сорокин. Голубое сало ( <i>Михаил Золотоносов, Аркадий Ипполитов</i> ) .....	18
Борис Тарасов. Неуслышанный Чаадаев. Непрочитанный Достоевский ( <i>К. Г. Исупов</i> ) .....	45
Виктор Топоров. Двойное дно ( <i>Ольга Кушлина, Валерий Сажин</i> ) .....	62
Владимир Тучков. Русская книга людей ( <i>Михаил Золотоносов</i> ) .....	26
Елена Шварц. Стихотворения и поэмы ( <i>Дмитрий Голынкин-Вольфсон</i> ) .....	29
С. В. Хачатуров. Готический вкус в русской художественной культуре ( <i>Аркадий Ипполитов</i> ) .....	51
Марина Цветаева. Неизданное ( <i>Ирина Шевеленко</i> ) .....	56

ЛР № 066191 от 27.11.98

Подписано в печать 18.09.1999. Формат 60x88/1. Печать офсетная. Бумага офсетная. Гарнитура Times. Усл. п. л. 5,8. Тираж 3000. Заказ № 459

Гуманитарное агентство «Академический проект»  
191002, Санкт-Петербург, а/я 35

Отпечатано с готовых диапозитивов в Академической типографии «Наука» РАН 199034, Санкт-Петербург, 9 линия, 12

## ЖУРНАЛ РАСПРОСТРАНЯЕТСЯ

### В МОСКВЕ

**ЗАО «Центр „Мультимедиа“»**

**109189, Москва, Никольямская ул., 1. Тел. (095) 915-31-00, факс 915-36-37**

«Ад Маргинем» (1-й Новокузнецкий пер., 5/7), «Библио-Глобус» (Мясницкая ул., 6), «Букинист» («Крымский брод») (Остоженка ул., 53), «Волшебная флейта» (Большая Никитская ул., 46), «Гилея» (Большая Садовая ул., 4), «Гнозис» (Зубовский бул., 17), «Графоман» (Бахрушина ул., 28), «Книжная лавка» в Библиотеке иностранной литературы (ВГБИЛ) (Никольямская ул., 1, центральный вход), «Книжная лавка» при Литературном институте (Тверской б-р, 25), «Летний сад» (Большая Никитская ул., 46), «Мир Печати» (125047, Тверская-Ямская 2-я ул., 54), «Московский Дом Книги» (Новый арбат ул., 8), «Панглосс» (Большой Палашевский пер., 9), «Паолине» (Большая Никитская ул., 26, стр. 2), «Пушкинг» (Малый Гнездииковский пер., 9, стр.3а), «Русское зарубежье» (Нижняя Радищевская ул., 2, стр. 1), «Эйдос» (Чистый пер., 6), Дом-музей М.И.Цветаевой (Борисоглебский пер., 6), Институт мировой литературы им. А.М.Горького (ИМЛИ) (Поварская ул., 25а), Киоск в Музее кино (Дружинниковская ул., 15), Киоск в Центральном доме журналистов (Никитский б-р, 8), Киоск на почтамте (Мясницкая ул., 26), Киоски «Московских новостей» (Страстной б-р, 2. Сквер по Театральному проезду. Столешников пер., 8. Тверская ул., 2. Смоленская пл., 4. Новопушкинский сквер), Киоски «Общей газеты» (Тверская ул., 4, Кутузовский пр-т, 22, Пересечение Васильевской ул. с 1-й Тверской-Ямской ул. (спуск к «Дому кино»)), Литературный музей (Петровка ул., 28), Центральный Дом Литераторов (Большая Никитская ул., 53)

### В ПЕТЕРБУРГЕ

«Академический проект» (ул. Рубинштейна, 26), «Летний сад» (Большой пр. П. С., 82), Книжный салон СПбГУ (Университетская наб., 7), Дом Книги (Невский пр., 28), Книжная лавка писателей (Невский пр., 66), Книжный клуб на Крупской (пр. Обуховской обороны, 105), «Мир» (Невский пр., 13), «Искусство» (Невский пр., 16), «Наука» (Литейный пр., 64), система магазинов «Академкнига», редакция издательства журнала «Нева» (Невский пр., 3), «Университетская книга» (Менделеевская линия, 5)

**а также в ПЕТРОЗАВОДСКЕ, ТВЕРИ, Н. НОВГОРОДЕ, ВЕЛИКОМ НОВГОРОДЕ, РОСТОВЕ-НА-ДОНУ, АРХАНГЕЛЬСКЕ, ЕКАТЕРИНБУРГЕ, ЧЕЛЯБИНСКЕ, НОВОСИБИРСКЕ, САРАТОВЕ, РЯЗАНИ, САМАРЕ**

**ПРЯМАЯ РАССЫЛКА ПО БИБЛИОТЕКАМ РОССИИ И СНГ**

**РАСПРОСТРАНЕНИЕ ЖУРНАЛА ЗА РУБЕЖОМ ОСУЩЕСТВЛЯЮТ**

### США

**PETROPOL, INC.**

1428 BEACON ST. BROOKLINE, MA 02446

TEL.: (617)232-8820; FAX: (617)713-0418

E-MAIL: PETROPOL@GIS.NET

### ИЗРАИЛЬ

**РУССКОЕ СЛОВО / RUSSIAN WORD LTD P.O.B.**

KEFAR-SAVA, 44424

TEL.: (972)976-65-444; FAX: (972)976-65-524

E-MAIL: SLOVO@RUS-SLOVO.COM; LADA@ENFERCOM.CO.IL

### ГЕРМАНИЯ

**KUBON & SAGNER**

HEBSTR. 39/41, MÜNCHEN 80798

TEL.: (089)54-218-108; FAX: (089)54-218-218

E-MAIL: POSTMASTER@KUBON-SAGNER.DE



**«НОВАЯ РУССКАЯ КНИГА»**  
Критико-библиографический журнал  
Гуманитарного агентства  
«Академический проект»

*Издатель*

Игорь Немировский

*Редактор*

Глеб Морев

*Редколлегия*

Константин Азадовский (Петербург)

Андрей Зорин (Москва)

Александр Лавров (Петербург)

Роман Тименчик (Иерусалим)

Уильям Тодд (Кембридж, США)

«Новая русская книга» – критико-библиографический журнал издательства «Академический проект» – продолжает традицию русской «книжной» журналистики. Ежемесячник с таким названием, выходивший в Берлине в начале 1920-х годов, был посвящен новинкам книжного рынка и хронике литературной жизни и оставил яркий след в истории свободной русской печати, до сих пор являясь незаменимым подспорьем в изучении русской культуры XX века. Возобновление «Новой русской книги» в сегодняшних условиях продиктовано явным дефицитом на российском медиа-рынке авторитетных изданий, специализирующихся на освещении и анализе современного книгоиздательского процесса.

Информация о новинках книжного рынка в сочетании с квалифицированной экспертной оценкой продукции российских издательств – основное направление редакционной стратегии «НРК». Журнал стремится охватить возможно более обширный тематический спектр выпускаемой книжной продукции и делится на несколько разделов, группирующих материал соответственно тематике рецензируемых изданий: *русская и переводная художественная литература, гуманитарная литература* (мемуаристика, литературоведение, философия и культурология, история), *психология, юдаика*. Рецензионные блоки дополняют концептуальные *обзоры*, посвященные актуальным тенденциям современной литературы и книгоиздания. «НРК» публикует также *интервью* с авторами произведений, вызвавших широкий интерес критики и читателей, а также *фрагменты книг*, готовящихся к выходу в издательстве «Академический проект», и *хронику литературной жизни* Москвы и Петербурга. Среди авторов «НРК» – известные писатели, критики, филологи, искусствоведы, философы – Екатерина Андреева, Михаил Золотоносов, Аркадий Ипполитов, Виктор Кривулин, А. В. Лавров, Е. Г. Рабинович, В. Н. Сажин, Александр Скидан, Дуня Смирнова и другие.

Пилотный номер «НРК» посвящен книгам 1999 года и, в частности, включает рецензии на новинки русской литературы (В. Пелевин «Generation P», В. Сорокин «Голубое сало», Д. Липскеров «Два романа», В. Тучков «Русская книга людей» и др.), новые переводы (Аполлинер, Берроуз, Павич, Дж. Барт, Буковски и др.), интеллектуальные бестселлеры (Ролан Барт, Славой Жижек, Лакан, Батай, Гройс и др.) и публикации из наследия русских авторов (Цветаева, Л. Добычин, Ю. Олеша, Н. Мандельштам и др.).

Журнал публикует беседу с Леонидом Гиршовичем, чей роман «Прайс» выдвинут на Букеровскую премию и Премию Андрея Белого 1999 года.

Тематические обзоры номера посвящены юбилейной пушкиниане и современному русскому детективу.

Также публикуются фрагменты выходящих в издательстве «Академический проект» книг – биографии Франца Кафки, написанной его ближайшим другом Максом Бродом, и исследования Евгения Добренко «Формовка советского писателя».

Хроника номера охватывает все заметные события литературной жизни Москвы и Петербурга весны-лета 1999 года.

## Список книг, рецензируемых во втором номере журнала “Новая русская книга”

*Г. В. Адамович*. Собрание сочинений. Стихи, проза, переводы / Вступ. статья, сост. и прим. О. А. Коростелева. — СПб.: “Алетейя”, 1999. — 560 с.

*Горбовский Г. Я.* Окаянная головушка. Избранные стихи. 1953 — 1998 гг. — СПб.: Историческая иллюстрация, 1999. 432 с.

Идея смерти в российском менталитете / Под ред. Ю. В. Хен. — СПб.: РХГИ, 1999. — 304 с.

*Кнабе Г. С.* Русская античность. Содержание, роль и судьба античного наследия в культуре России. — М.: Российск. гос. гуманит. ун-т, 1999. 240 с.

*Кобрин К.* От “Мабиногион” к “Психологии искусства”. Избранные опыты на историко-культурные темы. — Урби: Литературный альманах. Выпуск восемнадцатый. — Серия “Кабинет доктора Калигари”. — СПб.: АО “Журнал “Звезда”, 1999. — 72 с.

*Комар В. и Меламид А.* Стихи о смерти — М.: Прогресс — Традиция, 1999 — 216 с.

*Костелянец Б.* Свобода и зло: самоочищение и пресечение зла силой. Шекспир В. Король Лир / Пер. Б. Пастернака. — СПб.: Гиперион, 1999. — 192 с.

*Лебина Н. Б.* Повседневная жизнь советского города: Нормы и аномалии. 1920—1930 годы. — СПб.: Журнал “Нева” - Издательско-торговый дом “Летний Сад”, 1999. — 320 с., илл.

*Марасинова Е. Н.* Психология элиты российского дворянства последней трети XVIII века. (По материалам переписки). — М.: “Российская политическая энциклопедия” (РОССПЭН), 1999. — 302 с., илл.

Митьки. Выбранное: Сборник/Сост. П. В. Крусанов. — СПб.: ООО “Канон”, 1999. — 288 с., ил.

Пушкин и его современники. Вып. 1 (40) — СПб.: “Академический проект”, 1999 — 352 с.

Серков Андрей Иванович. История русского масонства после Второй мировой войны. — СПб.: Издательство имени Н. И. Новикова, 1999. — 446 с.

Словарь поэтов Русского Зарубежья / Под ред. В. Крейда. — СПб.: РХГИ, 1999. 472 с.

*Яров С. В.* Горожанин как политик. Революция, военный коммунизм и НЭП глазами петроградцев. — СПб.: “Дмитрий Буланин”, 1999. — 320 с.

*Яров С. В.* Крестьянин как политик. Крестьянство Северо-Запада России в 1918-1919 гг.: политическое мышление и массовый протест. — СПб.: “Дмитрий Буланин”, 1999. — 168 с.